

Universidad de la República, Uruguay
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Unidad de Profundización, Especialización y Posgrado
Maestría en Ciencias Humanas,
Opción Literatura Latinoamericana

Tesis de maestría

*Lecturas, traducciones e incertidumbres poéticas:
Juan José Saer*

Susana Secco

Enero 2013

Lecturas, traducciones e incertidumbres poéticas: Juan José Saer

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
LEYENDO	7
La lectura como experiencia	7
Juan José Saer lector	11
Lecturas del “Nouveau roman”	18
Lecturas del “Nouveau roman” desde el Río de la Plata	25
Juan José Saer lee el “Nouveau roman”	36
TRADUCIENDO	47
La traducción poética	47
Juan José Saer traductor	57
ESCRIBIENDO	70
Incertidumbre y experimentación	72
Incertidumbre y percepción. La picturización de la escritura	75
Incertidumbre y percepción. Los celos	79
Incertidumbre y personajes traductores	84
CONCLUSION	104
ANEXO	
“Advertencia del traductor” <i>Tropismos</i> (facsimil)	106

BIBLIOGRAFÍA

108

Como acto crítico la traducción poética no es una actividad indiferente, neutra, sino que –por lo menos según la concibo– supone una elección, orientada por un proyecto de lectura, a partir de un presente de creación, de un «pasado de cultura».

Haroldo de Campos

INTRODUCCION

Juan José Saer¹ traduce antes de empezar a escribir sus obras como quien se enfrenta al lenguaje indócil para “*abrirse paso, por entre la selva de la lengua*” (Saer, 2004: 147). Lo revela él mismo: “*Otra cosa que yo hacía mucho antes de empezar a trabajar era traducir, traducir algún poema, algún texto breve, para ponerme un poco digamos en el ejercicio*” (Saer, 2010: 925).²

Publica dos de sus traducciones estando todavía en la Argentina, antes de viajar a Francia en 1968 “*con una beca para estudiar el Nouveau roman*” (Premat in Saer, 2010: 462). La primera traducción que Saer da a conocer, un cuento breve de Alain Robbe-Grillet llamado “La plage” (1956)/“La playa”, apareció en octubre de 1967 en la revista *setecientosmonos* de Santa Fe (*ibid*: 940) y más tarde integró un volumen junto con otros cuentos de autores franceses.³ Un año después (1968) Saer publica en Buenos Aires la traducción de *Tropismes* (1939)/*Tropismos* de Nathalie Sarraute, primera traducción al español de esta obra.⁴ También traduce *Le droit à la paresse* (1883)/*El derecho a la*

¹ Juan José Saer (1937-2005) nace en Serodino, Provincia de Santa Fe, Argentina. Desde 1968 reside en París hasta su muerte.

² Entrevista a Saer en París, el 4 de marzo de 2005.

³ Publicado en 1969, ver Bibliografía. Los otros tres narradores cuyos cuentos son traducidos y publicados en este volumen son Claude Simon, “La estatua”, traducción de Octavio Costa; J.M.G. Le Clézio, “Me parece que el barco se dirige hacia la isla”, traducción de Marta Traba; y Jean-Pierre Faye, “Análogos”, traducción de Alfredo de Robertis.

⁴ “*Nathalie Sarraute, de quien tuve el placer hace unos años de traducir por primera vez en castellano los Tropismos sutilísimos*” (Saer, 2003d: 132). Esta es una inusual mención de Saer a una de sus traducciones en *El río sin orillas* (1991).

pereza, de Paul Lafargue, publicada en París en 1974 con el seudónimo de uno de sus personajes de ficción, Washington Noriega, seudónimo con el que igualmente firma el prólogo de esa traducción (Saer, 2010: 925).⁵

Son muy pocas las traducciones que Saer publica, así lo declara hacia el final de su vida: “Oficialmente traduje dos libros: uno los *Tropismos de Nathalie Sarraute* y el otro *El derecho a la pereza del yerno de Marx, Paul Lafargue*” (*ibid.*).⁶ Las “oficiales” son las publicadas. Pero existen las otras, las no publicadas, los “ejercicios” desconocidos para el público cuando, preparándose para escribir, traduce “[p]oemas, por ejemplo de *Lawrence, o de William Carlos Williams, o de Michaux*” (*ibid.*), traducciones que no salen de sus cuadernos borradores.⁷

Al ser tan pocas las traducciones de Saer publicadas y tan reservados sus “ejercicios” de traslación entre lenguas, es lícito preguntarse por el “*escopo*” de sus traducciones. “*Escopo*”⁸ es uno de los nombres con que se conoce la Teoría Funcional de la Traducción, para la cual toda traducción, prioritariamente, debe funcionar bien para una finalidad prevista. Pero ¿quién selecciona la finalidad?, ¿quién es el “*iniciador*”⁹ que decide sobre el “*escopo*”? La finalidad puede no ser una sola, también el “*iniciador*” puede ser más de una persona u organismo. Generalmente es una editorial la que encarga una traducción a un traductor, pero se puede dar el caso de que otra institución coloque una orden similar, o de que sea el traductor quien ofrezca su trabajo. Al iniciarse el encargo la, o las finalidades de la traducción ya existen, explícitas o implícitas.

Asumiendo que una editorial decida encomendar la realización de una traducción literaria, su finalidad la podemos imaginar como el deseo de introducir en la cultura meta una obra de otra cultura ya sea porque ha sido exitosa para el público lector en su lengua de origen o por su valor de experimentación literaria. En esta última opción, la obra

⁵ Autores traducidos y publicados por Saer: Alain Robbe-Grillet (1922-2008); Nathalie Sarraute (1900-1999); Paul Lafargue (1842-1911).

⁶ “La playa”, la primera traducción publicada de Saer, es un cuento corto, no un libro, posible razón de su omisión.

⁷ Los papeles de trabajo de Saer están “*depositados ahora en la Princeton University Library*”. Así informa Premat en *Papeles de trabajo. Borradores inéditos* (Premat in Saer, 2012: 9).

Entre el material de inéditos se encuentran “[t]raducciones, en general de poesía (un cuaderno entero le está dedicado y hay otras muchas dispersas) [...]” (*ibid.*: 16).

⁸ Del griego *skopós*: finalidad, objetivo, función

⁹ “*Iniciador*”, según la Teoría Funcional de la Traducción es la persona o institución que encarga el proceso de traducción de una obra.

traducida interesará a un reducido número de lectores y escritores potencialmente capaces de captar y apreciar la innovación. Por otro lado, podemos imaginar, como se dijo, que sea el traductor quien ofrece su obra a la editorial que acepta o no publicarla. Cada uno de ellos, el traductor y la editorial, pueden trabajar con “*escopos*” diferentes.

Ahora bien, reflexionando sobre el proceso que sigue el traductor en el caso de que sea él el que seleccione la obra a traducir, el epígrafe de este trabajo vincula los procesos de lectura atenta y crítica reflexiva con la producción creativa cuando se trata de traducción poética. Esa traducción será el resultado de una “*elección*” dentro de lecturas que guían al traductor de textos poéticos a través de un “*pasado de cultura*”, incitándolo a un “*presente de creación*”. La lectura crítica mencionada le permite idealmente al traductor empaparse del estilo del escritor, percibir la estructura, la forma del texto elegido, familiarizarse con lo que lo conmovió del ritmo, de la prosa del autor leído. El traductor volverá a producir esos rasgos extranjeros, dándoles vida en otra lengua.

Si pasamos al campo de la traducción la conocida frase de Borges –“*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores*” (Borges, 1996: 174)¹⁰–, diremos que el escritor-traductor “*elige*” a sus “*precursores*” en potencia según su afinidad con ellos, su idiosincrasia y su proyecto de escritura. Durante el estrecho contacto con la prosa de ese “*precursor*” originado por el proceso de traducción, el escritor agudiza su percepción del texto elegido y actualiza una experimentación innovadora de problemas formales, conceptuales y expresivos que otro autor antes ya se había planteado.

Volviendo a la pregunta por el “*escopo*” de las traducciones de Saer, publicadas o no, añadimos a lo dicho anteriormente que parece lícito no presuponer un deseo primario de circulación cultural para ellas, puesto que habría contradicción al considerar la divulgación como finalidad teniendo en cuenta que las traducciones saerianas conocidas fueron pocas, no aparecen en sus bibliografías ni él las menciona. Razonablemente, no se puede negar un propósito económico, pequeño en importancia por los pocos textos publicados, como tampoco se puede negar una finalidad secundaria de transmisión cultural, presente en las traducciones conocidas. Con respecto a las no conocidas, asegura Julio Premat –que fue quien seleccionó los textos a publicar de los cuadernos borradores

¹⁰ Énfasis del autor. Los énfasis y entrecorridos en todas las citas son del autor, a menos que se estipule lo contrario.

de Saer–: “[e]n la mayoría de los casos la traducción formaba parte de un *entrenamiento a la escritura y no necesariamente de un proyecto de publicación*” (Premat in Saer, 2012: 16). Gran parte de las traducciones que cumplían la función de “*entrenamiento*” no fueron seleccionadas para figurar en este libro de borradores, pero sabemos que son numerosas.¹¹

Muy poco aclara Saer sobre la función de sus traducciones, apenas si dice en la entrevista ya citada que traduce como ejercicio. Esta clase de adiestramiento literario no es nuevo pues se sabe que “*sobre todo durante los siglos XVIII y XIX, en los salones literarios y otros cenáculos intelectuales la práctica de la traducción solía acompañar la composición, la lectura y el comentario de obras propias y ajenas como un ejercicio de estilo*” (Bein, 2005, 28).¹² La hipótesis de experimentación lingüística como “*escopo*” en Saer se ve reforzada por la constatación crítica de que después de las dos primeras traducciones publicadas –Sarraute, Robbe-Grillet– se conocieron obras suyas con reconocida influencia formal de las técnicas del “*nouveau roman*” y sus autores.

Se tratará en este trabajo de reflexionar sobre la producción creativa de un escritor vinculado al ejercicio de la traducción. A un escritor-traductor como Saer le será posible –y beneficioso– elegir un texto a traducir que le permita experimentar con nuevas formas literarias. En este contexto, sí es posible analizar el “*escopo*” siguiente: como “*iniciador*”, Saer emprende una acción literario-experimental con el fin de que la traducción cumpla una función en su propia búsqueda de una poética, será el “*iniciador*” y también el receptor de esa función o “*escopo-experimento*”.

¹¹ Cf. nota nº 7 de este trabajo, pág. 4.

¹² Énfasis mío.

LEYENDO

Tanto el “*proyecto de lectura*” como la “*elección*” orientada por ese proyecto que hace el traductor, mencionados en la cita de Haroldo de Campos que abre este trabajo, son entonces fundamentales como primeros pasos de una traducción. ¿Por qué? ¿Cuáles son sus características? Se tratará aquí de estudiar ambos momentos –proyecto de lectura, elección– así como su importancia al encaminar la selección de un escritor que va a traducir. En especial, la importancia de la lectura cuando esta se convierte en la experiencia de un “*pasado de cultura*”.

La lectura como experiencia

Las reacciones de los diferentes lectores frente a la experiencia de la lectura inspiran a Roland Barthes, en un pequeño ensayo, una catalogación muy ilustrativa de las distintas actitudes de los lectores a los que separa en tres tipos: el que se fascina por las palabras, en las cuales “*le sujet lecteur s’abîme, se perd: ce serait là un type de lecture métaphorique ou poétique*”,¹³ es el placer que procura el encanto de los sonidos y de los ritmos, de las analogías y de las repeticiones: la lectura de poesía y de prosa poética. El segundo tipo de lector es aquél que lee de corrido, desentrañando el suspenso de lo relatado y cuyo placer no acaba hasta haber agotado la trama del libro: “*il s’agit, bien entendu, principalement du plaisir métonymique de toute narration*”,¹⁴ es la magia de la tradicional narración oral, supone contribuir como lector al desarrollo de las

¹³ “*El sujeto lector se sumerge, se pierde; sería ese un tipo de lectura metafórica o poética*”
Las traducciones al pie de página son mías.

¹⁴ “*Se trata, desde luego, principalmente del placer metonímico de toda narración*”

combinaciones de palabras y acciones. El tercer tipo de lector es el que se interesa por “*l’Écriture; la lecture est conductrice du Désir d’écrire*”.¹⁵ Este tipo de lector no desea plagiar al autor, no es eso, sino que “*nous désirons le désir que l’auteur a eu du lecteur lorsqu’il écrivait, nous désirons le aimez-moi qui est dans toute écriture*” (Barthes, 1984: 44-45).¹⁶ A este lector la lectura lo seduce hasta envidiar el “*amadme*” que pide el libro que está leyendo. Anhelará escribir, anhelará que una obra suya proyecte hacia sus lectores el mismo pedido: “*amadme*”, puesto que “*l’opération la plus délicate et la plus importante de toutes celles qui contribuent à la naissance d’un livre [c’est] la lecture*” (Genette, 1966: 129).¹⁷ Así, de la lectura nace un nuevo libro, de la lectura de ese libro nace otro, continuamente. La lectura alimentando al infinito nuevos textos en la deriva de los cambios y las convergencias, como las raicillas del rizoma.

Planteándose parecida noción de lectura nutritiva, Ángel Rama examina cuáles son aquellas que alimentan a los escritores latinoamericanos, cómo estos leen las técnicas narrativas creadas por escritores extranjeros –de Europa y los Estados Unidos– y cómo soluciones ajenas “*concluían por encontrar sus equivalentes reales*” en estos países. Así,

la pasión de esa lectura por parte del escritor latinoamericano obedecía a su deslumbrado reencuentro, gracias a ella, con una situación propia, la cual adquiría un modo de expresarse cabalmente en la renovada técnica que el extranjero había desarrollado (Rama, 1986: 302).

Para estos escritores las experiencias de lectura significaron una convergencia, un “cómo hacer”, una revaloración y transformación local de formas de expresión foráneas adaptándolas a las narrativas latinoamericanas, con importante repercusión entre los autores de estas regiones. En el mismo sentido, Ricardo Piglia se refiere a la conciliación local de técnicas extranjeras:

Uno también podría pensar la relación con la literatura nacional como un modo de leer... En este sentido, tal vez la literatura nacional funciona como una suerte de filtro, de espacio que transforma los textos extranjeros que uno lee (Piglia-Saer, 1990: 19).¹⁸

¹⁵ “*La Escritura; la lectura es conductora del Deseo de escribir*” (las mayúsculas son del autor)

¹⁶ “*Deseamos el deseo que el autor tuvo del lector cuando escribía, deseamos el amadme que se encuentra en toda escritura*”

¹⁷ “*La operación más delicada y la más importante de todas las que contribuyen al nacimiento de un libro: [es] la lectura*”

¹⁸ Énfasis mío.

El lector participa activamente en la lectura, su “*modo de leer*” particular “*transforma*” los textos leídos, los trae a la “*situación propia*” de la que habla Rama que equivale a un conocerse. Wolfgang Iser expone, en un erudito ensayo, el por qué de la nueva valoración de sí mismo que se produce por la lectura. A este respecto indica que

la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado [no formulado en el texto que se lee] radica la posibilidad de formularnos a nosotros mismos descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia (Iser, 1989: 164).

La lectura, incluidos los espacios vacíos que llenamos, contribuye a posibilitar una redefinición de nuestros valores, los propios y los nacionales, bajo el estímulo del pensamiento de otro porque “*al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos*” durante el proceso de lectura (*ibid*: 159). Y “*lo que nosotros mismos producimos*” involucra creación para que exista esa lectura, como lo manifiesta Jean-Paul Sartre:

La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création [...] il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute, l’auteur le guide, mais il ne fait que le guider; les jalons qu’il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d’eux. En un mot, la lecture est création dirigée (Sartre, 1948:50-52).¹⁹

La agudeza del sujeto individual para captar o “*percibir*”, y comprender un texto, incluido lo no escrito, junto con la significación personal que el lector le da o “*inventa*”, hacen que la lectura sea una “*creación*”. Esa creación es siempre distinta. Evoluciona no solo de individuo en individuo, lo que sería comprensible por ser la lectura un acto subjetivo, sino además según el contexto histórico, nacional, social, dentro del cual se lee.

Borges ilustra magistralmente esta evolución contextual en uno de sus más conocidos cuentos: Pierre Menard “[n]o quería componer otro Quijote, [...] sino el Quijote”. Quería “*llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard*” (Borges, 1956: 39-40). Las “*experiencias*” de este protagonista francés de provincias, de principios del siglo veinte, novelista, poeta simbolista, filósofo y traductor se sitúan en las antípodas de las de Miguel de Cervantes. Menard escribe su *Quijote*. “*El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico*” (*ibid*:

¹⁹ “*La lectura, en efecto, parece ser la síntesis de la percepción y de la creación [...] es necesario que el lector invente todo sobrepasando perpetuamente la cosa escrita. Sin duda, el autor lo guía, pero hace más que guiarlo; los hitos que colocó están separado por vacíos, hay que juntarlos, hay que sobrepasarlos. En una palabra, la lectura es creación dirigida*”.

44). Son textos materialmente iguales pero distintos. La significación de una obra deriva según cómo opera en la lectura la percepción del lector, las “*experiencias*” que posee dentro del contexto social y de época en el cual está inmerso y por sobre todo, la “*creación*” individual, lo que el lector “*inventa*”, guiado por el autor (Cf. cita Sartre).

Al mismo tiempo y como fue dicho aquí con otras palabras, la lectura se manifiesta como un movimiento subjetivo que pone en juego vida y contexto de ese ser que lee. Así, Marcel Proust relaciona la lectura con un mayor conocimiento de sí capaz de visualizar la propia senda vital:

chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même (Proust, 1990: 217-218).²⁰

El texto, como lente óptico, guía al lector para que vea mejor. El sentido de la vista es significativo en la lectura: tanto real como metafóricamente la visión desentraña las oscuridades textuales y arroja luz sobre algunas incertidumbres personales del sujeto incitado por la interpretación de las grafías que lee.

Como lectura de “*sí mismo*”, es posible también que el lector recupere experiencias y recuerdos olvidados mediante asociaciones provocadas por la lectura que ni él mismo se explica. El proceso de esta iluminación puede ser similar al narrado por Saer en su cuento “La tardecita”:

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector (Saer, 2006a: 83).

Y el lector queda “*lleno hasta rebalsar del recuerdo que la lectura había suscitado*” (*ibid*). La búsqueda, por medio de la memoria, de experiencias para ficcionalizarlas y narrarlas será siempre una preocupación para escritores como Proust o Saer. El personaje lector de “La tardecita”, Horacio Barco, se descubre a sí mismo en lo que lee. Y durante ese momento intenso de lectura subjetiva revive, como una luz, su recuerdo.

²⁰ “*Cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector con el fin de permitirle discernir algo que, sin ese libro, a lo mejor no hubiera visto en sí mismo*”

La lectura deriva, nunca es estática. Nunca es indiferente ni neutra, como dice Haroldo de Campos. Es creadora, conduce a la obra artística desarrollando los recursos del lector dispuesto a escribir para lograr que sus textos sean tan amados por otros lectores como él amó la lectura de otros escritos. La lectura guía y potencia al lector en el conocimiento de sí. Este conocimiento por la lectura es capaz de recuperar recuerdos aptos para que un escritor los transmute ulteriormente en materia narrativa. El modo de leer del lector-escritor latinoamericano transforma los textos extranjeros permitiéndole adquirir una expresión propia renovando y adaptando experiencias foráneas a su situación propia.

Juan José Saer lector

Saer imagina una lectura asistida por un instrumento-guía, a la manera de Proust: “*Zama es [...] nuestro instrumento -en el sentido musical y operacional del vocablo. Aprendiéndolo a tocar oiremos, después de un momento, nuestra propia canción*” (Saer, 2004: 49). Como la analogía óptica proustiana, la obra literaria de Antonio Di Benedetto operará como una delicada herramienta para el propio conocimiento del lector. *Zama*, como guía musical, deja oír a Saer su “*canción*” al poner en evidencia la letra en el texto dibenedettiano. Indudablemente, otros numerosos textos –nacionales y extranjeros– aportaron sus melodías para la “*propia canción*” de Saer. Su modo exclusivo de escuchar estas melodías cumple la función de filtro transformando formas y técnicas foráneas en su “*canción*”.

El escritor santafesino aprende desde niño las primeras estrofas del *Martín Fierro* leyéndolas “*en los almanaques de Alpargatas expuestos en el almacén de ramos generales de [su] familia, en Serodino*” (Saer, 2006b: 189). En un artículo que titula “*Libros argentinos*” Saer enumera sus lecturas juveniles de autores nacionales; relata su descubrimiento de Arlt y de Borges a los 18 años, dos autores muy distintos que nombra

juntos como para afirmar que no son irreconciliables y es posible admirar a ambos. Lee a los poetas del siglo XX argentino, junto con autores tradicionales como Hernández, Lugones, Gironde, Almafuerte, Carriego,... (*ibid*: 190-191).

En esa primera época los recursos de que se vale Saer a fin de procurarse libros para tanta lectura fueron tres bibliotecas –una pública y otras dos anarquistas– sumadas a una librería de viejo donde canjea “*muchísimos libros*” (*ibid*: 191). En 1956 Saer conoce personalmente a Juan L. Ortiz, poeta entrerriano al que considerará siempre como un maestro. Juan L., como lo llaman sus discípulos,²¹ se transforma en un inagotable transmisor de conocimiento, un generoso promotor y difusor de literaturas diversas prestando libros aprovechados gozosamente por esos jóvenes ávidos de poesía y narrativa que eran sus amigos y discípulos. Con Juan L. Saer aprende a valorar la poética:

su trabajo [el de Juan L. Ortiz] sobre la forma poética fue un desvelo constante que lo atormentó durante toda su larga vida [...] esa forma tuvo en cuenta no únicamente las posibilidades sonoras y visuales del lenguaje, el aporte fecundo de los signos de puntuación a la música verbal, la relación plástica entre la hoja blanca y la tipografía, en la línea de Mallarmé, de Apollinaire y de Reverdy, sino también de cada uno de los elementos del poema, verso, estrofa, extensión, ritmo, contrastes entre el habla y la lengua literaria (ibid: 203-204).

La frase citada pertenece a un artículo-conmemoración escrito por Saer a los veinticinco años de la muerte del maestro, fallecido en 1978 en la ciudad de Paraná (Entre Ríos). En otro artículo reseña la obra de un poeta santafesino, su amigo de siempre Hugo Gola. En él, Saer vuelve a referirse a la forma: “*La autoconciencia lírica está en relación con una búsqueda de la forma por considerarla el objetivo principal de toda actividad artística*” (*ibid*: 162).

La enumeración de lecturas que hace Saer en “Libros argentinos” corresponde a “*una elección orientada por un proyecto de lectura*” personal.²² Aclara Saer que esta selección de lecturas no es exhaustiva, vale únicamente como “*una breve incursión autobiográfica*” (Saer, 2006b: 196):

[Las lecturas,] las que nos transforman, nos conmueven o simplemente nos gustan, coinciden de pronto con una zona irreductible de nosotros mismos cuya existencia tal vez ignorábamos y que la lectura nos revela [...] siempre escribimos y leemos en primera persona (ibid: 195).

²¹ También mencionado como “Juan Ele”.

²² Cf. epígrafe de este trabajo (de Campos, 1987: 150).

Por medio de la lectura esa “*primera persona*” saeriana efectúa un acto crítico capaz de reconocer la buena escritura experimental. En otro texto sobre sus lecturas juveniles, Saer confiesa que

Hasta los dieciséis o diecisiete años, la poesía constituyó el noventa y nueve por ciento de mis lecturas [...] Después, hacia 1955, es la irrupción, fulgurante, de la literatura europea y norteamericana. La vanguardia poética y narrativa y su problemática correspondiente. La narrativa rusa, francesa y anglosajona del siglo XIX [...] la poesía china, los grandes poetas franceses del siglo XIX, que producen la revolución literaria de los tiempos modernos: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont (Saer, 1986: 11).

Sus lecturas abarcan desde el siglo XIX, la primera vanguardia poética ya convertida en tradición,²³ hasta la poco conocida poesía china. Agrega el autor a la poesía la innovadora narrativa europea del siglo XIX, tan revolucionaria, centenaria y ya tradicional como la vanguardia poética de ese mismo siglo. Saer se define como un lector desordenado y hedonista que goza con las lecturas, para él “*pura y simplemente fuente de vida, de experiencia, de estímulo y de certidumbre*” (*ibid.*). Tan “*fulgurante*” como la europea le resulta la narrativa norteamericana. Faulkner lo deslumbra:

Hacia 1955 o 56, un sábado lluvioso de otoño, leí por primera vez, de un tirón, una novela de Faulkner. Yo debía de tener tal vez diecisiete o dieciocho años. El libro era Mientras yo agonizo [...] Empecé a leer después del almuerzo, y levanté la vista del libro, habiéndolo leído hasta la última página, al anochecer. En unas pocas horas de lectura me había convertido en otra persona, pero también el mundo había sido transfigurado (Saer, 1999: 73).

Por esta época Saer descubre *Los adioses* de Onetti. Enlaza en un mismo comentario la prosa de los dos autores: “*La perfección verbal [de Faulkner] es más importante que los hechos que se cuentan, como sucede en algunas páginas admirables de Los adioses por ejemplo*” (*ibid.*: 78). La forma, siempre la forma, es lo que llama la atención del escritor argentino leyendo a dos grandes experimentadores.

Se sabe que leyó el *Ulises* de James Joyce en la traducción de J. Salas Subirat. Destaca “*el lugar que ocupaba esa traducción en la cultura literaria de los jóvenes escritores argentinos durante los años cincuenta y sesenta*”, muchos de los cuales “*aprendieron varios de sus recursos y de sus técnicas narrativas en esa traducción*” (Saer, 2006b: 89-90), frases que ponderan la importancia de esa y de toda traducción de obras literarias innovadoras.

²³ Es el caso de Baudelaire (*Les fleurs du mal* publicada en 1857).

Influye igualmente en la experiencia adquirida por Saer en esos años su vinculación con la vanguardia literaria de Rosario,²⁴ rupturista y alborotadora como buena vanguardia. En 1964, en Paraná,²⁵ en el V Congreso de Escritores Argentinos organizado por la Sociedad Argentina de Escritores, Saer protagoniza un escándalo que se recordará por mucho tiempo por su repercusión mediática. Según lo cuenta Miguel Dalmaroni, Saer, asistiendo como espectador a una mesa redonda de novelistas, interrumpe los discursos lanzando una provocación: “Los burgueses (*de [Silvina] Bullrich*) no pasa de ser un best-seller y Bomarzo (*de [Manuel] Mujica Láinez*) podría estar fechada en 1760” (Saer, 2010: 615). Bullrich abandona de inmediato la mesa. La escritora es bien conocida por el público, aunque “*las minorías críticas y de vanguardia del campo literario la consideraron siempre un figurón artísticamente insignificante*” (Dalmaroni in Saer, 2010: 615, nota 23 in fine). El escándalo en el Congreso de Escritores se publicó, entre otros medios, en *Clarín* de Buenos Aires.²⁶ Pero la repercusión no terminó ese año. Dos años después del episodio, aparece en 1966 en *Confirmado* (Buenos Aires) un artículo transcribiendo más interrupciones de un Saer “*iracundo*”²⁷ dirigidas al orador de turno en el Congreso: “*Perdone que lo interrumpa, pero usted macanea*”. Palabras no muy gentiles hay que reconocer. Todavía en 1967 surgen ecos de la provocación en la revista *setecientosmonos* de Rosario,²⁸ como también en *El Escarabajo de Oro* de Buenos Aires²⁹ (*ibid*: 616).

La revista *setecientosmonos* nuclea a intelectuales jóvenes de Rosario y Santa Fe. Publica en especial la producción literaria del momento: obras de narrativa y poesía así como artículos teóricos y críticos (*ibid*). Los debates relativos a la ruptura con la narrativa tradicional y con el realismo son temas de discusión candente en esos círculos jóvenes. El tenor de los debates que se publican en la revista *setecientosmonos* en ese momento queda demostrado por frases de una entrevista que le hacen al joven Saer –apa-

²⁴ Rosario, ciudad universitaria que congrega grupos de “*jóvenes escritores, profesores y estudiantes de literatura*” (Premat in Saer, 2010: 459).

²⁵ Paraná, Capital de la Provincia de Entre Ríos.

²⁶ Edición del 26 de noviembre de 1964, 24

²⁷ Artículo titulado “Realismo. El iracundo que leía a Joyce” (sin firma) *Confirmado, Revista semanal de Noticias*, Año I, n° 38, Buenos Aires, 10 de marzo de 1966, 52. (Revista editada por Jacobo Timerman)

²⁸ N. Desinano, “j.j. saer: después de la vuelta completa”, *setecientosmonos*, año IV, n° 9, Rosario, junio de 1967, 10.

²⁹ O. Barros, “J.J. Saer, *La vuelta completa*; ed. C. Vigil”, *El Escarabajo de Oro*, año VIII, n° 35, Buenos Aires, noviembre de 1967, 28-29.

recida en el artículo de la revista *Confirmado* mencionado en el párrafo anterior³⁰, frases críticas, pero el escritor no rompe con la tradición sino que rescata a novelistas de principios del siglo XX y agrega un escritor cuyas obras recientes forman parte de los “nouveaux romans”, Michel Butor:

Me considero un escritor realista, pero dentro de un realismo que supere las simplificaciones naturalistas y que incorpore gradualmente las últimas experiencias narrativas en lo que se refiere a las estructuras y el lenguaje. Por ejemplo, un realismo que no ignore a Proust, ni a Joyce, ni a Kafka, ni a Faulkner, ni a Pavese, ni a Michel Butor (ibid: 625, nota 47).

No ignorar a Proust, Joyce, Kafka, Faulkner o Pavese es no ignorar una herencia, es colocar a estos escritores dentro de una tradición bien difundida y valorada. Michel Butor, joven escritor a quien Saer coloca al mismo nivel que los reconocidos, forma parte de una serie de novelistas franceses innovadores (por ser autor poco conocido en ese momento, Saer utiliza su nombre de pila como identificación suplementaria).

setecientosmonos, la revista literaria, estuvo dirigida por Mario Gesé, Juan Carlos Martini, Carlos Schork y Nicolás Rosa. Aparece en Rosario en 1964 y desaparece en 1967. En uno de los últimos números, el número 9 de junio de 1967, “un extenso artículo de Norma Desinano, «j.j. saer: después de la vuelta completa», revisa el conjunto de los cuatro libros publicados por Saer desde 1960 hasta 1966” (ibid: 624). En el número 10 de *setecientosmonos*, octubre de 1967, Saer publica 5 poemas y su traducción del cuento “La plage” de Robbe-Grillet. En ese mismo número 10, precediendo los poemas saerianos, aparece un “extenso y pormenorizado artículo de María Teresa Gramuglio sobre «El espacio en la novela objetivista»” (ibid: 626) relativo a la nueva novela, otro tema de debate en la revista.

Saer menciona dos revistas de Buenos Aires entre sus lecturas habituales en la década del cincuenta. Una de ellas –*Contorno*– “practicaba una revisión crítica de la literatura argentina, con un enfoque fuertemente político y sociológico, pero con un innegable rigor académico” según Saer, aunque, en definitiva, se siente más atraído por la otra revista, *Poesía Buenos Aires*, que se ocupa únicamente de poesía y ha “contribuido más que ninguna otra publicación a la difusión de las principales corrientes poéticas del siglo XX” (Saer, 2006b: 192).

³⁰ “Realismo. El iracundo que leía a Joyce” (op. cit. p.52).

Poesía Buenos Aires se inicia en 1950 y continúa editándose durante doce años, todo un record para una revista dedicada a la poesía. Su principal director fue el poeta Raúl Gustavo Aguirre. Es una revista que prioriza la actividad creadora por sobre la estética. “*En el terreno artístico, el énfasis no se coloca en la belleza, sino en la experiencia creadora*” escribe Francisco Urondo, uno de sus colaboradores, años después de la desaparición de la revista (Urondo, s/d, s/p.).³¹ El poeta y ensayista Edgar Bayley (1919-1990) colabora desde el principio con la revista y codirige algunos números de *Poesía Buenos Aires*. Bayley se convertirá en personaje de ficción saeriano mencionado en el cuento “A medio borrar”. El episodio ficticio es el siguiente: Héctor, el amigo pintor, le refiere a Pichón Garay sus recuerdos de cómo, estando en París, conoce a André Breton y cómo traduce “*textos surrealistas que Edgar Bayley trató de hacer publicar en una revista que justo dejó de aparecer*” (Saer, 1998: 65). Esa revista que dejó de aparecer, ¿no sería *Poesía Buenos Aires* que dejó de existir en la década del sesenta y con la cual colaboraba Bayley? El relato, con la irrupción del mundo real de la revista en la ficción, es de 1971. Es posible conjeturar que las ideas poéticas de Bayley eran leídas favorablemente por Saer puesto que, como homenaje, lo inmortaliza en un relato.

Para tener una noción sobre lo que circulaba por ámbitos saerianos de Rosario y Santa Fe sobre poesía o sobre realismo, se cita a continuación un fragmento de un texto de Bayley de 1957, tomado del mismo artículo de Urondo citado más arriba que lo reproduce:

La poesía es una actividad real –ha dicho Bayley–, que opera en la realidad, entre otras fuerzas igualmente reales. La poesía, entonces está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo. [...] El poeta debe saber que, si por una parte su misión es trascender la experiencia, avanzar sobre ella, por la otra, él está allí para conocerla, para penetrar la realidad. No se le pide que nos dé su última queja, sino que nos transmita su dominio, un conocimiento (un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo). Y para llegar a un conocimiento es preciso admitir previamente que la realidad existe, que las cosas, que los hombres existen y que proyectan sobre nosotros la sombra de su diferencia, de su condición ajena u hostil a la nuestra. Tiene que estar, entonces, en el poema esa parte de la realidad que no es el poeta, y tiene que estar también esa parte de la realidad que es justamente el poeta (Bayley in Urondo, s/d, s/p.).³²

³¹ Francisco (Paco) Urondo fue Director de Cultura en Santa Fe a partir de 1958 (Premat in Saer, 2010: 458).

³² Edgar Bayley, “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación”, presentado en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1957.

La otra revista de los años cincuenta mencionada por Saer, *Contorno*, se publica desde 1953 hasta 1959. Dirigida por los hermanos Ismael y David Viñas, su línea editorial fue crítica de la literatura argentina según Saer, y eminentemente política en épocas del gobierno peronista y su posterior derrocamiento. Colaboraban en ella, entre otros jóvenes universitarios de entonces, Noé Jitrik, Juan José Sebreli, León Rozitcher, Oscar Masotta y Adolfo Prieto (este último decano y profesor de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario en los años en que estudiaba Saer). En 2008 la Biblioteca Nacional Argentina divulgó una edición facsimilar de todos los números de *Contorno*. En esa ocasión el periodista Claudio Zeiger de “Radar Libros”, suplemento literario de *Página 12*, publicó un artículo en el cual reseña el clima de las notas que posiblemente leía Saer en la revista:

Según se desprende de artículos sobre autores contemporáneos, sobre escritores aristocráticos y ricos y del número de septiembre de 1955 dedicado íntegramente a la novela argentina, [Contorno] vendría a operar sobre un medio literario sofisticado y provinciano al mismo tiempo [...] Por eso debía cumplirse la ley del parricidio (aunque esta denominación les cayó por la cabeza desde afuera, en un artículo de Emir Rodríguez Monegal) [...] Si, según caracterizó Marcha, en Contorno se había establecido una política literaria que alternaba “elogios y palos”, para ellos no se trataba de ejercer la violencia (“no al menos como garrotazos de ciego”) sino de rasgar los velos del ninguneo y la mutua complacencia. [...] En unos pocos años y a decir verdad en pocos números aunque sustanciosos y voluminosos, Contorno llevó adelante una base programática hacia la literatura nacional, una forma de balance, de evaluación y puesta al día, y además planteó un objetivo a cumplir: abonar el terreno sobre el que se va a avanzar en el futuro. [...] Además, hay que señalar que textos como el que Noé Jitrik dedicó al Adán Buenosayres o Rozitchner a Mallea («Comunicación y servidumbre») son piezas que persistirán como inolvidables hitos de la crítica literaria en nuestro medio. Y si algo nos trae de novedad la edición facsimilar recién aparecida, es no sólo la posibilidad de ver el bosque en su conjunto, sino de demorarse en la lectura de los matices que no suelen aparecer en las antologías: el ojo atento, la mirada sesgada y rápida a Mujica Lainez y la saga de novelas de los ‘50, la Bullrich y Beatriz Guido, Estela Canto y Norah Lange, o un sorpresivo Onetti leído por Viñas. (Zeiger, 2008: s/p.).

Un Saer joven pasa de lecturas intensivas a una escritura difícil, subrayando la limitación que, para él, significó el “cómo decir”, en su ensayo “Narrathon” de 1973:

Desde las primeras, maravilladas lecturas de Joyce o Faulkner a los veinte años, la narración ha dejado de ser para mí una simple posibilidad de expresión para convertirse, menos gratificante, en un problema: problema no de qué, esencialmente, decir, sino de cómo decir [...] De esa nada del sentimiento y del acontecimiento —más ilusorios cuanto más precisos y nítidos— he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarazarme (Saer, 2004: 140-141).

Esas “maravilladas lecturas” le significaron el primer paso hacia su deseo, como lector, por escribir. En la trabajosa y hasta apasionada búsqueda que emprende de cómo decir algo nuevo con sentido, trata Saer de apartarse del “acontecimiento” —así llama al

contenido de la obra—, porque no es la historia a narrar lo que le preocupa, es la forma a darle a la escritura. Sus lecturas, su experiencia, sus gustos, le han revelado que este debe ser su objetivo principal: el cómo narrar. Problema que persiste largo tiempo en su vida de escritor: cuando ya había publicado algunas de sus mejores novelas, todavía preocupa a Saer el eterno dilema de la forma y anota en “Apuntes”:

3 de enero de 1995 - Resulta evidente para mí esta mañana que es la forma, y únicamente la forma, lo que produce la emoción estética [...] Solo es estético lo que nos conmueve (tal vez podría encontrarse una palabra mejor, verdaderamente neutra) a través de la forma. Esto no excluye el contenido, sino que lo subordina a la forma (Saer, 1999: 195-196).

El contenido subordinado a la forma había hecho irrupción en la literatura experimental del siglo XX en autores —como Joyce, Faulkner, Pavese, Butor, Sarraute, Robbe-Grillet, De Benedetti, Onetti— que Saer había leído. Escribirá para que sus obras reclamen el “*amadme*” barthesiano a sus lectores. Entonces prosigue su trabajo de narrador a la intemperie. “*En esa intemperie que, lo repito, es la de todos los hombres, pero de la que yo quiero, no sé por qué, sacar textos, ha de comenzar, a mi juicio, el trabajo de narración*” (Saer, 2004: 145).

Lecturas del “nouveau roman”

Los “nouveaux romans” o nuevas novelas se publican en París a partir de la década de 1950, la mayoría de ellas en la editorial *Minuit*. El origen del nombre *Minuit* —metáfora de la oscura medianoche de la ocupación alemana durante la segunda guerra mundial— está estrechamente relacionado con el compromiso con la Resistencia francesa asumido en 1942 por los fundadores de la editorial.³³ La estrella azul sobre fondo blanco —ícono de la luz de esperanza que alumbraba las misiones nocturnas de la clandestinidad— se imprime en la tapa de todos los libros publicados como ideograma de la editorial. Jérôme Lindon (1925-2001) entra a trabajar en la editorial *Minuit* en 1946 y dos años después es nombrado director. Siendo director-editor responsable, Lindon acoge con interés los

³³ El primer libro publicado por *Minuit*, el fundante de la editorial, fue *Le silence de la mer*, de 1942, firmado Vercors, seudónimo de Jean Bruller, libro que se convirtió en un clásico de la resistencia.

textos innovadores de los “nouveaux romanciers”. En 1951, la publicación de *Molloy* de Samuel Beckett por *Minuit*, es una demostración de la política renovadora y arriesgada de la editorial. Beckett, un irlandés de lengua inglesa, ofrece a Lindon la segunda de sus novelas y la primera escrita en lengua francesa en versión original. *Minuit* asume el riesgo de dar a conocer esta novela de lectura difícil y esta aceptación editorial resulta tan audaz como la poética de Beckett.

Un novel escritor, francés, Alain Robbe-Grillet, publica sus novelas en *Minuit* a partir de 1953 (*Les gommages*). En 1955 Robbe-Grillet ocupa el cargo de lector en esta editorial y más tarde asumirá la tarea de consejero literario.

No parece necesario hacer un listado preciso de los “nouveaux romanciers”, entre otras razones porque no están reunidos en movimiento alguno ni siguen ninguna normativa teórica compartida. Muchos años después, en 1995 a los 95 años de edad, Nathalie Sarraute contesta una pregunta sobre el “nouveau roman” a su entrevistadora, diciendo:

Le mouvement du nouveau roman a attiré l'attention sur des écrivains qui revendiquaient une liberté de forme. Mais il n'y a rien de commun entre Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et moi. On ne peut rien trouver de plus différent que ce que nous écrivons (Liban, 1995: 34).³⁴

Se debe tener en cuenta entonces que los nuevos novelistas son diversos y diferentes, no se los puede agrupar. Pero dentro de la transformación que buscaban, los hermanaba el reivindicar la libertad de forma. La denominación “nouveau roman” la usó la crítica antes que nadie para calificar estas novelas experimentales que estaban empezando a aparecer en Francia. La cualidad de *nueva* novela señalada por primera vez en una reseña de prensa encerraba una intención peyorativa: “*l'expression même de “Nouveau Roman” a été créée par Émile Henriot, qui a dans le même article démolí complètement La Jalousie et Tropismes de Nathalie Sarraute*” (Robbe-Grillet, 2001: 289).³⁵ Como se ve por el artículo que bautiza al “nouveau roman”, la crítica no acogía bien las nuevas novelas, ni a sus autores. La innovación cuando aparece rara vez es aceptada.

Los propios novelistas siguieron usando esa denominación que en cierta manera los unía, aunque no se concretará nunca un registro definitivo de los agrupados bajo ese

³⁴ “*El movimiento de la nueva novela llamó la atención sobre escritores que reivindicaban una libertad de forma. Pero no hay nada en común entre Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor y yo. No se puede encontrar nada más diferente que lo que escribimos*”.

³⁵ “[L]a misma expresión “Nouveau Roman” fue creada por Émile Henriot, quien, en el mismo artículo demolió completamente *La Jalousie y Tropismes de Nathalie Sarraute*”. La reseña apareció en *Le Monde* del 22 de mayo de 1957.

nombre. En la disyuntiva, Jean Ricardou, uno de los responsables de las actividades del Centro Cultural de Cerisy-la-Salle, aprovecha esa denominación más o menos consensuada y la emplea en el libro publicado posteriormente a un Coloquio del Centro. Llama entonces “nouveau roman” a las novelas de los novelistas que aceptaron concurrir, en julio de 1971, al coloquio *Nouveau roman: hier, aujourd’hui*, en el mencionado centro cultural de Cerisy-la-Salle (Ricardou, 1978: 13).³⁶ Sin embargo, al emplear el procedimiento de tomar en cuenta la asistencia al Coloquio, quedan fuera de la denominación “nouveau roman” las obras de, entre otros, los novelistas Samuel Beckett y Marguerite Duras que publican en Minuit textos tan vanguardistas como los de los autores que sí fueron a Cerisy. Otra nómina que fue considerada en su momento fue la del grupo de escritores retratados en la mítica fotografía tomada en 1959, en la puerta de la pequeña editorial *Minuit*.³⁷

En realidad, la cuestión de quiénes son los autores que entran o no en una u otra lista del “nouveau roman”, no tiene mucha importancia como se dijo. Lo que interesa son las obras nuevas. La narrativa no se había renovado con el mismo ritmo que la poesía y la plástica, las que habían tenido su vanguardia en Francia unos treinta años antes.³⁸ Por lo tanto era lógico que se esperara una innovación en la prosa novelística. Esa innovación constituye lo realmente relevante. Pero la nueva novela no surgió de la nada, el “nouveau roman” revolucionó la novelística francesa a la saga del importante desarrollo de la poética narrativa que habían impulsado antes autores como Proust, Faulkner, Joyce, Kafka.

Como vimos en la cita de Nathalie Sarraute, estos nuevos novelistas experimentan en sus obras con la forma de narrar teniendo en mente generar recursos para que sus novelas estén más en armonía con lo que consideran ser una indispensable renovación de la escritura. El propósito de renovación formal los une por sobre otras diferencias de estilo.

³⁶ Estos “nouveaux romanciers” asistentes al Coloquio son: Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Claude Simon.

³⁷ Lindon, de *Minuit*, fue quien tomó la iniciativa de retratar a los autores publicados en la editorial como una tentativa de “fundación” de un grupo literario, tentativa que no llegó a cristalizar. Aparecen en la foto: A. Robbe-Grillet, C. Simon, C. Mauriac, J.Lindon, R. Pinget, S. Beckett, N. Sarraute y C. Ollier. Marguerite Duras que publicó en *Minuit* desde 1958 (*Moderato Cantabile*), no se reconoce “nouvelle romancière”, no figura en la fotografía de 1959 ni aceptó la invitación para asistir al Coloquio de 1971.

³⁸ *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, es de 1907; Guillaume Apollinaire publica, en 1913, el libro de poesías *Alcools* y un texto de crítica-plástica: *Les peintres cubistes*; Duchamps exhibe *Nu descendant l'escalier*, cuadro que es retirado del Salon des Indépendants en 1912, y presenta l' *Urinoir*, (o *La fontaine*) en 1917; el *Manifeste du surréalisme* de André Breton es de 1924.

Cuestionan, sin rechazarla completamente, la novela tradicional que, según ellos, ha entrado en crisis por falta de innovación. Afirman que no se puede perpetuar la misma forma de narrar –ya lejana en el tiempo– de Balzac. Sin embargo, este deseo de encontrar una nueva escritura no les impide dialogar con la tradición, no ignoran su peso e importancia dentro de la historia de la literatura. Rechazan las novelas de análisis psicológico o metafísico, así como el desarrollo continuo y lineal de un argumento novelesco que tiene en cuenta la causa-efecto y el transcurrir lógico del tiempo. Ahora los personajes, a diferencia de los que habitan las novelas lineales del siglo XIX, se presentan con identidades inciertas, muchas veces distinguidos en las narraciones solamente por un pronombre o una inicial, tal como lo practica Kafka.

En la base de la construcción de estas nuevas narraciones se encuentra el problema del realismo, es decir, la duda del autor sobre si la escritura puede dar cuenta del referente real, si los sentidos y el pensamiento anclados en el lenguaje pueden ser instrumentos de conocimiento de lo que se encuentra fuera del sujeto y si ese conocimiento puede ser comunicado por la escritura, narrado. Independientemente del status del referente –ya sea verificable o subjetivo– se plantea la duda sobre si el relato de ficción es capaz de darle cuerpo a la apariencia de lo real, como lo hicieron los novelistas del realismo histórico del siglo XIX; o si la narración se centra en el manejo del lenguaje y relega la anécdota a un lugar secundario quitándole, en cierto sentido, su apariencia de realidad porque de lo que acontece no puede saberse nada cierto.

Los “nouveaux romanciers” escriben no para exponer una idea que ya posean sobre el referente, sino para plantearse el problema de la percepción del mundo real, o para crearlo. Ese referente, ¿es monológica y universalmente real? ¿O es una percepción subjetiva?: *“l’on s’aperçoit que, non seulement chacun voit dans le monde sa propre réalité, mais que le roman est justement ce qui la crée. L’écriture romanesque ne vise pas à informer, [...] elle constitue la réalité”* (Robbe-Grillet, 1961: 138).³⁹ Cada novelista crea su propia realidad por medio del lenguaje como una respuesta a la duda ante una realidad objetiva inalcanzable.

³⁹ “[U]no se da cuenta de que, no solamente cada cual ve en el mundo su propia realidad, sino que es justamente la novela la que la crea. La escritura novelística no tiene por fin informar [...] ella constituye la realidad”

Jean Ricardou en su obra sobre el “nouveau roman” delimita el relato de ficción en dos campos: “*Celui de l’euphorie du récit,*⁴⁰ *où domine la composante référentielle; celui de la contestation du récit, où domine la composante littérale*” (Ricardou, 1978: 31).⁴¹ En el primer caso, el de la euforia del relato, domina una escritura por medio de la cual el lector es capaz de representarse a los personajes como seres de carne y hueso, es lo que Ricardou llama la ilusión referencial. En el segundo campo, el del componente literal, domina un lenguaje más hermético, una anécdota minimizada, los personajes pierden verosimilitud, la acción del relato se enlentece. Todos estos rasgos de la escritura hacen que la representación de la realidad sea menos creíble. Es bastante lógico pensar que en un texto no se impone un solo campo o tipo de relato, las proporciones de uno y otro varían y es esta variación la que hace la diferencia. En los “nouveaux romans” predomina el segundo campo o tipo de relato, el del componente literal del relato, se le atribuye más importancia al lenguaje que a la anécdota.

A fin de cuestionar la enunciación realista de la historia y hacer hincapié en la literalidad del discurso, la mayor parte de estos nuevos novelistas emplean varios recursos que retardan la narración de las acciones. Es el caso de la “mise en abîme” ya sea como repetición condensada, –una pequeña secuencia análoga a otra secuencia mayor de la historia–; ya sea como prolepsis de la historia mayor. En ambas ocurrencias este procedimiento fracciona el desarrollo de la anécdota duplicando y distorsionando el relato único y lineal. Otros breves donde se debilita la ilusión referencial son las analogías de personajes o la presentación de situaciones que introducen en una misma historia duplicación de acciones equivalentes como repeticiones alteradas, desdoblado lo relatado y su significación. Estos procedimientos, al atenuar la credibilidad del lector en el referente, crean incertidumbre con respecto a la realidad. (Ricardou, 1978: 26 y ss.).

Una estrategia muy utilizada para contrariar el desarrollo lineal del relato se suma a las anteriores: es la descripción retardando la acción. Las novelas del “nouveau roman” han sido llamadas “novelas de la mirada”, o “novelas objetivistas” por la importancia que en ellas tienen la percepción y descripción de los objetos. Sobre la percepción de los objetos en la puesta en palabras ficcional, la descripción se muestra precisa, insistente, repetida y a la vez varía desde distintos ángulos y diferentes tiempos por lo que, en la

⁴⁰ Aclara Ricardou que toma “*récit*” en el sentido de la segunda definición de Genette (en Figures III): la sucesión de acontecimientos reales o ficticios y sus relaciones en el discurso (Genette, 1972: 71).

⁴¹ “*El de la euforia del relato, donde domina el componente referencial; el del cuestionamiento del relato, donde domina el componente literal*”

lectura, no se llega a captar una significación única de lo que se describe y la imagen recibida se disemina en multitud de sentidos introduciendo incertidumbre. Este tipo de descripción deconstruye el significado “realista” del objeto descrito, contrastando con la que era considerada, en la novela tradicional, una descripción necesaria del escenario y objetos donde posteriormente se desarrollaría la trama de la novela a fin de ambientar la mejor apariencia de lo real.

Las repeticiones afectan también la narración de las acciones, como se dijo, disolviendo el relato lineal, “purificando” la narración de lo que podríamos llamar la anécdota. O el “acontecimiento”, si tomamos la palabra empleada por Saer. Pierre Bourdieu se refiere a estas repeticiones o modulaciones de lo mismo en las nuevas novelas, así como a los cambios históricos que estas novelas representaron en la literatura:

L'histoire du roman, au moins depuis Flaubert, peut aussi être décrite comme un long effort pour [...] purifier le roman de tout ce qui semble le définir, l'intrigue, l'action, le héros: cela depuis Flaubert et le rêve du «livre sur rien» [...] jusqu'au «Nouveau Roman» et la dissolution du récit linéaire et, chez Claude Simon, la recherche d'une composition quasi picturale (ou musicale), fondée sur les retours périodiques et les correspondances internes d'un nombre limité d'éléments narratifs, situations, personnages, lieux, actions, plusieurs fois repris, par modifications ou modulations.

Ce roman «pur» appelle de toute évidence une lecture nouvelle, jusque-là réservée à la poésie, dont la limite «idéale» est l'exercice scolastique de déchiffrement ou de récréation fondé sur la lecture réitérée. En fait, l'écriture ne peut incorporer l'attente d'une lecture aussi exigeante que parce qu'elle se produit dans un champ où sont réalisées les conditions de félicité de cette demande: le roman «pur» est le produit d'un champ dans lequel la frontière tend à s'abolir entre le critique et l'écrivain qui ne fait si bien la théorie de ses romans que parce qu'une pensée réflexive et critique du roman et de son histoire est à l'œuvre dans ses romans, rappelant sans cesse leur statut de fiction (Bourdieu, 1998: 395-96).⁴²

En Latinoamérica Noé Jitrik, en un análisis de la novela *El limonero real*, (Saer, 1974) se refiere a

la escritura pura donde todo lo que sea «referencia», «reflejo», se diluye hasta la desaparición [...] lo narrado no es necesariamente un suceso reconocible, un «algo» que se pueda, de manera positiva, medir y pesar, sino la narración misma, o, lo que es igual, el obsesivo drama de narrar (Jitrik, 1998: 169).

⁴² “La historia de la novela, al menos desde Flaubert, puede también describirse como un largo esfuerzo para [...] purificar la novela de todo lo que parece definirla, la intriga, la acción, el héroe: esto desde Flaubert y el sueño del «libro sobre nada» [...] hasta el «Nouveau Roman» y la disolución del relato lineal y, en Claude Simon, la búsqueda de una composición casi pictórica (o musical), basada en los retornos periódicos y las correspondencias internas de un número limitado de elementos narrativos, situaciones, personajes, lugares, acciones, varias veces retomados, por modificaciones o modulaciones.

Esa novela «pura» reclama evidentemente una lectura nueva, hasta ahora reservada a la poesía, en la que el límite «ideal» es el ejercicio escolástico de desciframiento o de recreación basado en la lectura reiterada. El hecho es que la escritura solo puede incorporar la expectativa de una lectura tan exigente porque ella se presenta en un campo donde se realizan las condiciones de satisfacción reclamadas: la novela «pura» es el producto de un campo en el cual la frontera tiende a abolirse entre el crítico y el escritor que puede tan bien poner en práctica la teoría de sus novelas porque un pensamiento reflexivo y crítico de la novela y de su historia funciona en esas novelas, recordando sin cesar su estatuto de ficción”.

Las dificultades de lectura, la crítica autorreferencial, el recordar incesantemente el componente ficcional contrario a la ilusión de realidad, la disolución de la referencia: todo opera socavando la novela como se la entiende tradicionalmente. Estos nuevos rasgos de la escritura novelesca desbaratan lo que vendría a ser el deleite de la lectura que experimenta un tipo de lector descubriendo el avance del suspenso tal como nos lo presenta Barthes, el “*plaisir métonymique de toute narration*”. Pero la narración no se detiene, potencialmente se realiza otro tipo de lectura, “*un type de lecture métaphorique ou poétique*” que aprecia las palabras, las construcciones del lenguaje (Barthes, 1984: 44-45).⁴³ Las nuevas obras tienden a satisfacer el reclamo de la novela “pura”.

Las palabras de Bourdieu se aplican a las novelas de los autores de “*nouveaux romans*” y aunque estos escritores estén conectados por similares reclamos formales, no por ello la obra de cada uno deja de ser personal y diferente: Sarraute no emplea en general descripciones minuciosas sino que experimenta con el habla cotidiana, con expresiones banales o con balbuceos de un lenguaje pre-lógico. Robbe-Grillet emplea la descripción en forma casi obsesiva. Por su parte, Michel Butor no desdeña la anécdota: en *La modification* experimenta con la construcción de paralelismos entre ciudades y personajes basándose en un viaje en tren, una historia de apariencia trivial contada en segunda persona. Esta voz narrativa –inusual en su momento– establece la innovación experimental.

Todos estos procedimientos narrativos introducen una literalidad invasora en el texto, revelando al lector que lo que podría parecer real en la ficción no es más que una construcción del lenguaje. La anécdota queda debilitada, sin embargo la narración continúa dejando en evidencia la poca fiabilidad de la palabra para representar la realidad porque los nuevos novelistas no confían en la posibilidad de visualizar y dar cuenta del mundo exterior a ellos con el lenguaje. El lector inevitablemente percibe la incertidumbre poética activada por la narrativa de la nueva vanguardia.

⁴³ “[P]lacer métonymique de toute narration” “[U]n type de lecture métaphorique ou poétique”

Lecturas del “Nouveau roman” desde el Río de la Plata

Alain Robbe-Grillet estuvo en Montevideo en setiembre de 1962. Dictó dos conferencias: la primera, sobre *Le nouveau roman français*,⁴⁴ el día 21 en el Lycée Français, y la segunda sobre *Le nouveau roman et le nouveau cinéma*,⁴⁵ el 22 en el cine Plaza. Emir Rodríguez Monegal, que asistió a las dos, comenta la segunda en un artículo que tituló “De cómo entender *Marienbad*”, publicado en el diario *El País*.⁴⁶ El escritor francés habló de sus películas y sus novelas. En esta reseña Rodríguez Monegal señala que la comunicación de Robbe-Grillet con el público en esta segunda conferencia fue más fluida que en la primera porque muchos de los asistentes conocían su película *L'année dernière à Marienbad*. Con relación a las numerosas descripciones que figuran en las novelas del visitante Rodríguez Monegal apunta en su nota que, por medio de descripciones, lo que busca Robbe-Grillet es que el lector comprenda el estado de ánimo del personaje, puesto que es él quien observa y describe. Como consecuencia de la percepción subjetiva del personaje –sigue el reseñista– “[I]a realidad objetiva resulta desintegrada por la descripción” del que observa. El público del Plaza sabía de qué se le estaba hablando, según Rodríguez Monegal, y “estuvo a la altura del expositor, [quien fue] claro, brillante, conciso” (Rodríguez Monegal, 1962: 9).

Contrariamente a la repercusión local que tuvo Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute no mereció mayor atención cuando estuvo en Montevideo el 28 de agosto de 1968, dictando una conferencia en el Jockey Club. El principal motivo de su visita era el de presentar la traducción al español de su libro *Tropismes* realizada por Juan José Saer. Las causas del poco interés fueron varias. La película *El año pasado en Marienbad*, conocida por el

⁴⁴ El día viernes 21 en el Lycée Français, noticia del diario *El País* el 23 de setiembre de 1962 en la página de Espectáculos.

⁴⁵ El día sábado 22 en el cine Plaza. (Misma fuente de información, *El País*, 23/9/1962)

⁴⁶ *El País* el 23 de setiembre de 1962 en la página de Espectáculos.

público local como se dijo, le aseguró a Robbe-Grillet una cálida recepción. A la inversa, la obra y la figura de Sarraute como pionera y figura representativa del “nouveau roman” era poco conocida en Montevideo.

Ocurrían episodios penosos como consecuencia del sensible momento político y social por el que estaba pasando Montevideo: el ambiente local en agosto de 1968 era políticamente difícil y el clima en las calles, violento. El semanario *Chasque* publica, el día de la conferencia de Sarraute, la noticia de la muerte del estudiante Liber Arce en una refriega con la policía. La misma nota periodística da cuenta de que un cartel colocado en la Universidad de la República anunciando esa muerte resulta subversivo para un Gobierno que temía conspiraciones. El entierro del estudiante fue acompañado por una “marea humana” (*Chasque*, n° 1, 28/8/1968: 6). Las mencionadas noticias se publican en el n° 1 del mencionado semanario *Chasque*, que continúa la orientación del prestigioso *Marcha* clausurado por decreto del Gobierno una semana antes, por tres ediciones. La información sobre esta clausura la publica el n° 2 de *Chasque* (*Chasque*, n° 2, 4/9/1968: 2). Los disturbios en las calles eran frecuentes. La gente que estaba dispuesta a llegar al atardecer hasta el lugar de la conferencia de Sarraute en el centro de la ciudad conocía lo riesgoso que podría resultar encontrarse con un enfrentamiento entre policías y estudiantes. A pesar de ello Nathalie Sarraute tuvo su público en la conferencia.

El 4 de setiembre de 1968 Gabriel Saad publica, en recuadro, sin firma, una entrevista a la escritora francesa en ese mismo n° 2 de *Chasque* que anuncia la clausura de *Marcha*. La nota comienza así: “*Supimos que tenía los ojos negros y de una luz permanente [...]*”. La lúcida entrevistada habló de la novela en América Latina. Preguntada sobre Sartre, opinó que su literatura, por estar comprometida socialmente, “*disminuyó la calidad de sus obras*”, pero se negó a decir nada sobre Simone de Beauvoir. Habló de la “*novela objetiva*”, de sus propios títulos (*Tropismes, Portrait d'un inconnu, L'ère du soupçon, Les fruits d'or,...*) salidos recientemente al mercado en ediciones de bolsillo, vendiendo hasta sesenta mil ejemplares. En el correr de la entrevista, “*le brillaron los ojos con más vigor del sostenido hasta entonces cuando se le preguntó por el diario del «Che» [...]* «*Siento una gran admiración hacia él*»” dijo (*Chasque*, n° 2, 4/9/1968: 23).⁴⁷

Volviendo al escritor Alain Robbe-Grillet, posiblemente su visita a Montevideo en el año 1962 sea la que haya generado algunos meses después, en febrero de 1963, la

⁴⁷ Consultado en 2011 por Beatriz Vegh sobre la venida de Nathalie Sarraute a Montevideo, Gabriel Saad, por ese entonces periodista cultural, remitió a dicho artículo de su autoría, aunque anónimo, publicado en el lugar y fecha arriba indicados.

publicación en el semanario *Marcha* de un largo artículo de Mario Vargas Llosa, titulado “El simulacro del realismo”. Desde el título Vargas Llosa determina que el propósito de Robbe-Grillet es el de mostrar el realismo, pero ¿qué realismo?, preguntamos. Según el escritor peruano, Robbe-Grillet muestra el realismo por medio de descripciones bien “*adecuadas al mundo exterior*”:

Robbe-Grillet no quiere verdades aparentes, la autenticidad de un texto, según él debe ser el resultado no de su categoría estética sino de su perfecta adecuación al mundo exterior. Por eso algunas novelas objetivas parecen documentos estadísticos, informes burocráticos. Ese tipo de autenticidad solo es concebible en las descripciones en las que no figura el elemento humano. Pienso por ejemplo en «La playa» donde hay un bello fragmento de objetividad pura (Vargas Llosa, 1963: 18).

En otro párrafo de su artículo Vargas Llosa califica de “*ejercicios descriptivos*” los relatos cortos del libro *Instantanés*, –incluido el cuento “La plage” mencionado en la cita anterior– usando un lenguaje crítico levemente burlón: “[Robbe-Grillet] *acaba de reunir en un volumen una colección de textos breves que prudentemente, llamaremos ejercicios descriptivos (Instantanés, 1962)*” (*ibid.*: 23). Este libro –*Instantanés*– había sido publicado en Francia poco meses antes de la fecha de su nota.

El cuento “La plage” elogiado por Vargas Llosa, fue traducido más tarde por Juan José Saer, como se dijo. Precisamente Vargas Llosa lee este cuento como el resultado de una “*objetividad pura*” diferenciándolo de los otros textos del volumen y cuestionando la “*categoría estética*” de los demás relatos del libro. Sin embargo esta, su lectura de “La plage”, no es la única lectura posible: el narrador de “La plage” elige cuidadosamente qué figuras de ese cuadro estival describe y vuelve a ellas con detalles, aportando una visión particular del entorno. Si ese narrador, que parecería estar fuera del relato, estuviera individualizado con nombre y apellido se volvería más evidente el subjetivismo de la narración.⁴⁸ Las imágenes –incluidas las de los tres niños presentes– descritas por el narrador retornan, análogas como metáforas, por lo que la escritura de Robbe-Grillet en este cuento genera una prosa poética por sus repeticiones y analogías, con una estética propia de la poesía. Gérard Genette la valora como “*une courte nouvelle, d’ailleurs admirable*” (Genette, 1966: 82).⁴⁹

Vargas Llosa señala que Robbe-Grillet se propone “*liquidar tres prejuicios y convenciones que han hecho imposible hasta ahora el realismo integral: el*

⁴⁸ Es posible admitir la existencia de un narrador oculto cuando uno de los párrafos comienza así: “A esta distancia, *los movimientos del agua son casi imperceptibles [...]*” ¿Para quién la distancia es lejana? ¿dónde se encuentra esa mirada? (Robbe-Grillet, 1969: 51).

⁴⁹ “Una “*nouvelle*” corta, admirable por otra parte”

psicologismo, el tiempo lineal y la omnisciencia del autor” (*ibid*). El escritor peruano parece aceptar que la escritura puede dar cuenta de la realidad exterior objetiva, unívoca, y que esa es la verdad que Robbe-Grillet busca expresar en sus textos: “*el realismo integral*”. Por el contrario, el lector de la nota, nosotros, nos preguntamos si existe ese “*realismo integral*”. Imaginemos que Robbe-Grillet contesta con una cita de uno de sus libros: “*Chacun parle du monde tel qu’il le voit, mais personne ne le voit de la même façon*” (Robbe-Grillet, 1961: 136).⁵⁰ El problema como se ve no es tan simple. Siguiendo con su razonamiento, Vargas Llosa recurre también él a palabras de Robbe-Grillet: “[l]os únicos instrumentos eficaces para capturar la realidad son los sentidos”. La realidad exterior –captada por los sentidos que son propios e individuales de cada persona– es por lo menos, subjetiva. Vargas Llosa comenta la frase citada:

Lo que más me sorprende en esta teoría es la abdicación que postula [...] señalar en el hombre una incapacidad congénita para comprender la realidad exterior. La proyección última de semejante afirmación es el irracionalismo filosófico [...] Porque al convertirse deliberadamente en una pantalla que solo refleja el mundo sensorial, el escritor mutila la realidad, la priva de aquellos sectores específicamente humanos –el racional y el emotivo– donde ella cobra un sentido (Vargas Llosa, 1963: 23).

Que “*la realidad exterior*” sea percibida por medio de los sentidos no quiere decir que el hombre “*mutile*” lo racional y lo emotivo que actúan a posteriori. Por medio de este comentario negativo Vargas Llosa postula que es posible acceder y “*comprender la realidad exterior*” objetivamente. Pero ¿cómo capta el hombre esa realidad si no es a través de los sentidos?, los órganos sensoriales de cada persona no reaccionan iguales, por tanto no hay una realidad sino muchas. Esto no impide al ser humano razonar y sentir emociones.

Según Robbe-Grillet la realidad es incierta: cada uno interpreta su propia realidad por lo que es azaroso uniformizarla o narrarla de forma objetiva. En *Pour un nouveau roman* Robbe-Grillet contesta discrepancias que le habían sido planteadas en Francia y que seguramente Vargas Llosa, viviendo en París en ese momento, conocía. A este respecto Robbe-Grillet escribe:

*Les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées [...] La réalité a-t-elle un sens? L’artiste contemporain ne peut répondre à cette question: il n’en sait rien [...] Pourquoi voir là un pessimisme? En tout cas, c’est le contraire d’un abandon. Nous ne croyons plus aux significations figées [...] mais nous reportons sur l’homme tout espoir: ce sont les formes qu’il crée qui peuvent apporter des significations au monde (Robbe-Grillet, 1961: 120).*⁵¹

⁵⁰ “Cada uno habla del mundo tal como lo ve, pero nadie lo ve de la misma manera”

⁵¹ “Las significaciones del mundo, alrededor nuestro, solo son parciales, provisionales, hasta contradictorias, y siempre discutidas [...] ¿Tiene sentido la realidad? El artista contemporáneo no puede contestar esta pregunta: no sabe nada de eso [...] ¿Por qué ver ahí un pesimismo? En todo caso, es lo contrario de un abandono. No creemos más en las significaciones congeladas [...] colocamos en el

Es el hombre, son las obras de arte que él crea las que pueden darle un sentido al mundo, es el encontrar un “cómo decir”, es la forma la que puede aportar una significación a la realidad. Más adelante, Vargas Llosa sigue comentando con cierto desenfado lo que llama “teoría” de la nueva novela:

Las consideraciones de Robbe-Grillet sobre la novela [52] me parecen arbitrarias, pero amenas; como todas las teorías iconoclastas, la suya está llena de irreverencia y de vibraciones, de vitalidad. En cambio, sus novelas sugieren de inmediato la idea de naturalezas muertas [...] lo que seduce es siempre el detalle, el rigor de ciertas frases, el acierto de algunas descripciones, lo insólito de esos laboriosos inventarios de objetos; y lo que espanta: la falta de calor animal, la atmósfera helada de esos escenarios minerales la inanidad y la chatura de los temas. La belleza, cuando procede exclusivamente de la forma, es efímera (Vargas Llosa, 1963: 23).

Críticas parecidas eran corrientes en el medio literario francés, pero Vargas Llosa va más allá de una ironía punzante cuando llama “amenas” las consideraciones de Robbe-Grillet sobre la novela, adjetivo que por lo menos suena poco pertinente, teniendo en cuenta que en esas “consideraciones” Robbe-Grillet está defendiendo seriamente su poética narrativa. Por el contrario, sí parecen pertinentes otras calificaciones del escritor peruano sobre su colega, tales como “irreverencia” –trasgresión ineludible para innovar– y “vitalidad”.

Llama la atención que también Juan Carlos Onetti privilegie las “consideraciones” ensayísticas de los autores del “nouveau roman” por sobre sus novelas. En 1978 escribe:

Hace poco escuché a Robbe-Grillet en un coloquio realizado en Pau. Allí demostró una inteligencia y una egolatría extraordinarias. Y lo que él –y otros han escrito sobre el «nouveau roman»– resulta infinitamente superior a las obras, novelas y cuentos, que la moda mencionada ha producido” (Onetti, 1995: 34).

Los escritos y ensayos de Robbe-Grillet en torno al “nouveau roman” son “infinitamente superiores” a sus obras de ficción según Onetti. De manera similar Vargas Llosa ubica por encima de los “nouveaux romans” lo que llama las “consideraciones” de Robbe-Grille sobre la novela. Llama la atención que dos escritores latinoamericanos digan aproximadamente lo mismo con relación al “nouveau roman”. Aunque en esa época eran muchos los latinoamericanos que pensaban de manera similar con respecto a la “atmósfera helada” de las obras de ficción de los “nouveaux romanciers”.

En 1964 Vargas Llosa escribe desde París otro artículo para el semanario *Marcha*, casi dos años después del referido a Robbe-Grillet. Esta vez su nota trata sobre Nathalie

hombre toda nuestra esperanza: son las formas que él crea las que pueden traer significaciones al mundo”

⁵² Vargas Llosa seguramente se refiere al libro de Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman*. París, Minuit, 1961.

Sarraute y el “nouveau roman” y la titula “Nathalie Sarraute y las larvas”, título más mordaz que el destinado a Robbe-Grillet. Sin embargo, también advertimos que comienza su nota con lo que se puede considerar una aprobación: observa que Sarraute es una escritora *inteligente e irritante* –como Robbe-Grillet era *irreverente y vital*– y que ambos introdujeron “*cambios subversivos*” en la narración:

El primer libro de Nathalie Sarraute, Tropismos, apareció hace 25 años. En ese delgado volumen de brevísimos textos, se encuentra resumido todo el arte austero, difícil, inteligente e irritante de esta escritora que, con Alain Robbe-Grillet, ha introducido los cambios más subversivos en el contenido y en la forma de la narración contemporánea (Vargas Llosa, 1964: 28).

Este párrafo equivale a un elogio: “*los cambios más subversivos*” fueron logrados por las buenas cualidades de los dos escritores franceses (*inteligencia, vitalidad*, respectivamente), no obstante también llegaron a estos resultados mediante prácticas “*objektables*” (*arte irritante, irreverencia*) que, a fin de cuentas, resultaron beneficiosas para imponer cambios trastornando el estilo narrativo vigente hasta ese momento.

El escritor peruano continúa empleando un lenguaje duro: afirma que los personajes de Sarraute son “*hombres-larvas*”, que “*la única esperanza de escapar a esa horrible condición larval es la materia inerte [... y que] la austeridad del lenguaje va demasiado lejos*” (*ibid*: 28). Le reprocha a la novelista las reiteraciones sin fin. El mundo novelesco de la autora tampoco se salva de las críticas, resulta “*lastimosamente pequeño y enclenque [...]* Su concepción de la vida es, por eso, *parcial, caricatural, e incluso mezquina [...]* resulta una obra de perspectivas estrechas y de valor estrictamente experimental y de significación más científica que literaria”. En resumen, la lectura de Sarraute le produce a Vargas Llosa “*aburrimiento y asfixia*” (*ibid*: 29), a pesar de haber calificado su poética como “*arte... inteligente*”. Definitivamente, “*arte... irritante*” el de Sarraute para Vargas Llosa.

Un poco antes de la segunda guerra mundial, en Europa, un escritor logra provocar con su lenguaje narrativo una irritación tanto o más violenta que la mencionada en el párrafo anterior. En 1961, año de la muerte de Louis Ferdinand Céline, Juan Carlos Onetti reseña para *Marcha* la traducción de su novela *Viaje al fin de la noche* afirmando que este escritor “*deseaba y logró romperle el espinazo a la sintaxis francesa*”, si bien solo la sintaxis no alcanza a definirlo:

En Viaje Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo. Sin embargo, un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar

fisuras y confesarse. En este caso hablamos de amor y ternura. Hay que copiar la despedida entre Ferdinand y Molly, la prostituta que lo mantenía en los Estados (Onetti, 1961: 31).

A continuación Onetti “*copia*” largos párrafos del texto de Céline centrados en la expresión del amor de Ferdinand y Molly, amor que parece esconderse bajo “*la mugre*”. Onetti valora a este autor con el que se siente muy cercano por el tratamiento del lenguaje, por su ternura áspera.

Y no solo Onetti se percibe próximo a Céline, también se puede relacionar el estilo de Sarraute y otros autores del “*nouveau roman*” con el de este autor francés. El crítico Henri Godard, especialista en Céline, contesta en una entrevista la siguiente pregunta: “*En quoi [Céline] est-il particulièrement génial?*”

Ce n'est pas tous les jours qu'un écrivain modifie les termes de la langue. Toute sa recherche porte sur l'oralité. Dans Voyage au bout de la nuit, il part de l'introduction d'un français populaire dans un texte [...] Puisque l'écrit suppose de prévoir ce que va être sa phrase, il supprime la phrase et ses repères: la majuscule initiale, le point final, et même les ponctuations secondaires que sont les virgules. Il remplace tout ça par les trois points. C'est évidemment le résultat d'un travail considérable, mais cela finit par restituer une temporalité différente: ce que Céline nous transmet, c'est le présent de celui qui parle. C'est le plus important, je crois [...] Céline casse la phrase: il retrouve ainsi non pas le passé mais, d'une certaine manière, le présent de celui qui parle (Leménager, 2011: s/p.).⁵³

Los rasgos de la escritura de Céline “*rompiéndole el espinazo a la sintaxis francesa*” (Onetti), “*rompiendo frases*” (Godard) o dejándolas inconclusas, empleando una tipografía –mayúsculas, comas– fuera de lo que prescribe la norma, son ejemplos trasladables al estilo de Nathalie Sarraute, estilo tratado en otra parte de este trabajo. Céline publica su obra *Voyage au bout de la nuit* en 1932. Nathalie Sarraute empieza a escribir los primeros textos de su obra *Tropismes* ese mismo año, 1932.

Otros críticos de este lado del Atlántico, además de Vargas Llosa y Onetti, rechazaron igualmente la novela objetivista⁵⁴ en esos años. Reseñando distintas opiniones, Rama encuentra “*curiosa y aleccionadora la resistencia*” latinoamericana a las invenciones de “*las letras europeas*”:

No hay caso más típico que lo ocurrido con el “nouveau roman” francés que ha pretextado la única unanimidad que pueda percibirse entre los escritores latinoamericanos, [quienes] se han puesto de

⁵³ “– ¿En qué es [Céline] especialmente genial?” “–No sucede todos los días que un escritor modifique los términos de la lengua. Toda su búsqueda se relaciona con la oralidad. En Viaje al fin de la noche, empieza con la introducción de un francés popular en un texto [...] Dado que la escritura supone prever lo que va a ser la frase, suprime la frase y sus marcas: la mayúscula inicial, el punto final, y hasta la puntuación secundaria que es la coma. Reemplaza todo por los tres puntos. Es evidentemente el resultado de un trabajo considerable, pero que termina por restituir una temporalidad diferente: lo que Céline nos transmite, es el presente del que habla. Es lo más importante, creo [...] Céline rompe la frase: encuentra así, no el pasado sino, de cierta manera, el presente del que habla”

⁵⁴ Así –“novela objetivista”– se llamó también al “nouveau roman”.

acuerdo para rechazar conjuntamente, tanto la cosmovisión como la técnica apropiada que pusieron en circulación los narradores franceses que orientó Alain Robbe Grillet. Esta actitud radical coincide en general con la de los lectores latinoamericanos de elite, componiendo así un panorama homogéneo que no es ajeno a la escasa recepción que se le ha concedido a un excelente narrador, el argentino Antonio Di Benedetto, quien por vías muy diferentes ha coincidido con los narradores franceses en el uso de algunas técnicas objetivistas (Rama, 1986: 324-325).

Rama destaca la poca recepción “concedida” a Di Benedetto –quien escribe aproximadamente en la misma época en que aparecen las nuevas novelas francesas (*Zama* es de 1956)– y la conecta con el rechazo al “nouveau roman”. Ambas escrituras, a ambos lados del Atlántico, tienen similares motivos para ser resistidas por “los lectores latinoamericanos de elite”: niegan la preponderancia de la técnica, cuestionan la debilidad del contenido, no aceptan la importancia dada al lenguaje. Una frase de Roland Barthes nos hace estudiar más a fondo este y otros rechazos: “*Derrière tout refus collectif de la critique régulière à l’égard d’un livre, il faut chercher ce qui a été blessé*”, frase escrita en una reseña de un libro de Michel Butor (Barthes, 1964: 175).⁵⁵

Con relación a la “única unanimidad” entre los escritores latinoamericanos rechazando el objetivismo, la razón que Rama expone aquí es que la nueva tendencia que adoptan estos autores representa “*la hedónica eclosión de un subjetivismo*” (Rama, 1986: 326) difícil de abandonar y supuestamente irreconciliable con el “objetivismo-nouveau roman”. “*Es ese término –objetivismo– [...] el que mueve a la oposición y es lo que él trasunta de peligro para la libre expansión de la subjetividad lo que parece desencadenar la emotiva resistencia*” (*ibid.*). Aparentemente el subjetivismo propio del “nouveau roman” no fue entendido por estos escritores que adherían al subjetivismo “hedónico”. “*Tanto en el rechazo del objetivismo como en la adhesión al [sic] maravilloso [...] se asume el subjetivismo y el desborde fantasioso como procedimientos de la técnica narrativa*” (*ibid.*: 330). Estos nuevos “*procedimientos de la técnica narrativa*” latinoamericana no se ocupan de la descripción de objetos por un sujeto-personaje, sino de la relación con la lectura placentera de la fantasía, la imaginación, el “realismo mágico”. Pero la tendencia latinoamericana no es unánime. Hay otros Di Benedetto que, por caminos diferentes, escriben otros *Zama* que posiblemente no sean tan “hedónicos” pero sí igual o más valiosos.

⁵⁵ “*Detrás de todo rechazo colectivo de la crítica en general con relación a un libro, hay que buscar lo que fue ofendido*”.

Años antes del texto de Rama citado más arriba, este mismo crítico aconsejaba a su público en una conferencia de 1962,⁵⁶

[no] *quedarse en la vida interior sino encontrar el modo por el cual sus tendencias animan y consolidan formas objetivas (y no hablo para nada, del nuevo objetivismo francés del nouveau roman): ese pasaje, que toda la moderna psicología social nos ha enseñado, es hallazgo de la objetividad como descubrimiento de un mundo, de un universo que pueda ser compartible* (Rama, 1986: 75).

La objetividad que debe buscar el escritor, según aconseja Rama en este texto, tiene mucho más que ver con lo social que con el llamado “objetivismo” del “nouveau roman”. Se puede decir, por un lado, que la objetividad aconsejada por Rama no se queda “*en la vida interior*” sino que descubre un mundo “*compartible*” colectivamente, por lo tanto da lugar a una escritura en la que “*la objetivación que debe buscar el novelista: el funcionamiento de los personajes, sus situaciones, por privadas que sean, están sutilmente implicadas en el proceso de la sociedad íntegra*” (*ibid*: 78). Propone una objetividad exterior al sujeto, a la que correspondería cierta unanimidad de interpretación. Por el contrario, el llamado “*objetivismo francés del nouveau roman*” describe objetos vistos por un personaje y cómo los ve: es un texto que quiere comunicar el estado anímico de ese “yo”, ese es un texto subjetivo.

Y hablando sobre objetividad y subjetividad, en un capítulo del libro *Réquiem por Faulkner* en el que se recopilan textos de Juan Carlos Onetti, se transcriben las respuestas (únicamente las respuestas onettianas) a preguntas formuladas en una serie de entrevistas. En una de ellas, Onetti cuestiona las técnicas del “nouveau roman” y se refiere al juego ambiguo que hay entre objetividad y subjetividad en estas obras.⁵⁷

Creo que ellos [los novelistas como Robbe-Grillet] trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan solo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante. [...] Me da miedo cuando dicen «lenguaje subjetivo». [...] La renovación técnica es importante, pero no puede desligarse del contenido (Onetti, 1975: 200-201).

Onetti llama “*fotográfica*” a “la novela de la mirada”⁵⁸ y le reprocha el uso de la técnica, pero una visión esclarecida puede validar cualquier técnica: “*le style [...] est une question non de technique mais de vision*” (Proust, 1990: 202).⁵⁹ Los “*nouveaux romanciers*”, tal como hace Proust, priorizan la visión en sus narraciones, vertiendo en el

⁵⁶ “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, texto de una conferencia pronunciada en 1962, en Casa de las Américas. Cf. Bibliografía final de este trabajo (Rama, 1986).

⁵⁷ La entrevista de la que se cita un párrafo, se publicó en el diario *Acción* de Montevideo, el 13/11/1966, según Ángel Rama (1986: 329).

⁵⁸ “Novela de la mirada” o “roman du regard”, otra manera de llamar al “nouveau roman”

⁵⁹ “[E]l estilo [...] es una cuestión no de técnica, sino de visión”

texto sus sensaciones múltiples y sus percepciones objetuales. Pero estos autores no buscan hacer de los “nouveaux romans” “*una novela objetiva*”, son conscientes de que el que “mira” es un personaje y sus descripciones son subjetivas. Sin embargo aunque no es “*la técnica lo más importante*”, sí, lo que juega un rol significativo en los escritos del nuevo novelista es “*une pensée réflexive et critique [qui] est à l’œuvre dans ses romans, rappelant sans cesse leur statut de fiction*” (Bourdieu, 1998: 396).⁶⁰

Los nuevos novelistas franceses –escribiendo en la línea proustiana y de acuerdo con la definición de estilo de Proust arriba mencionada– tampoco tratan de “*desligarse del contenido*” como teme Onetti, para quien eso significaría una merma en la comunicación porque sería la técnica quien conduciría los hilos del relato, por tanto el escritor uruguayo cuestiona lo que cree ser la intelectualización de tomar al lenguaje como sustituto de la trama. En una entrevista de Rodríguez Monegal, Onetti dice a este respecto: “*Terrorífico el mal que hace [...] afincarse en el lenguaje como en la piedra angular de la novela*” (R. Monegal, 1970: s/p). Asimismo, Onetti teme que como consecuencia del mundo imaginario que creó para el protagonista de su novela *La vida breve*, ergo por el “*universo onírico y real a la vez*” de esta novela como lo califica Rodríguez Monegal (R. Monegal, 1972: 158), se lo asocie con el realismo mágico o con obras que experimentan con el lenguaje.

Ante los temores de Onetti, imaginemos que, a la distancia, Robbe-Grillet dialoga con él y le expone los siguientes argumentos:

il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure [...] ce n’est pas l’anecdote qui fait défaut, c’est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence (Robbe-Grillet, 1961: 32).⁶¹

La anécdota ya no intenta expresar un mundo de pensamiento unívoco, monológico, propio de una época y de una literatura anteriores, sino que lo que se escribe en esta nueva vanguardia habla de un mundo donde reina la incertidumbre tanto en el lenguaje como en el contenido del relato. El lector se tropieza con

⁶⁰ “[U]n pensamiento reflexivo y crítico [que] funciona en sus novelas, recordando sin cesar su estatuto de ficción”. Cf.: cuatro últimos párrafos de “Lectura del «nouveau roman»” en este trabajo (pp. 23 y ss.).

⁶¹ “[N]o hay que asimilar la búsqueda de nuevas estructuras del relato a una tentativa de supresión pura y simple de todo acontecimiento, de toda pasión, de toda aventura [...] no es que falte la anécdota, sino solamente su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia”.

*un texte auquel on ne peut pas faire confiance, dont il faut se méfier à chaque instant, parce que ce texte ne dit pas ce qu'il dit. Et le fait qu'il dise quelque chose et en même temps peut-être autre chose, et peut-être autre chose encore, etc., et peut-être même le contraire de ce qu'il dit [...] tout cela fait que la lecture va s'opérer de façon complètement différente (ibid, 2001: 291).*⁶²

Frente a la incertidumbre, la experimentación: “*c'est le fait de ne pas comprendre qui est le moteur de l'écriture*” (ibid: 288).⁶³ La experiencia de la escritura y un pensamiento crítico llevarán al escritor a un conocimiento que lo podrá acercar a una realidad que le resulta imprecisa y a dominar un lenguaje poco confiable para expresarla.

Rodríguez Monegal distingue a varios autores latinoamericanos como escritores que se preocupan por “*el lenguaje en tanto que límite y acicate de la creación, la forma que es ya inseparable del contenido, porque no hay otro acceso al contenido que a través de y por la forma*” (R. Monegal, 1972: 141) y más adelante en su estudio le adjudica a la nueva promoción de escritores “*una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo*” (ibid: 160). Reconoce el trabajo de estos nuevos autores latinoamericanos sobre la forma a través del lenguaje.

Asimismo señala que, por algún rasgo de su escritura, muchos de estos autores se relacionan con el “*nouveau roman*”. Entre otros, menciona a Clarice Lispector que “*en A maçã no escuro y en A paixão segundo G.H. encuentra en el Nouveau Roman un estímulo para describir esos mundos áridos [...]*”; a Manuel Puig, que utiliza en *La traición de Rita Hayworth* “*los diálogos sin sujeto explícito que ha popularizado Nathalie Sarraute*”; a Néstor Sánchez, porque en sus novelas “*está presente el mundo visual y rítmico, uniforme y serial a la vez, de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet en L'année dernière à Marienbad*” y a Severo Sarduy porque en su novela *Gestos* “*paga tributo a cierta forma del Nouveau Roman –los tropismos de Mme Sarraute– pero que ya revela un ojo y un oído propios*” (ibid: 160,163,164,165). A este respecto, Severo Sarduy por su parte, reconoce que “*Si el nouveau roman está efectivamente en esa primera exploración de la narración [se refiere a los tempranos Tropismos de N. Sarraute] entonces puedo decir que Gestos es un nouveau roman. Lo es mucho menos si nos referimos a Robbe-Grillet o a Butor*” (Sarduy in R. Monegal, 1977: 275). Para Noé Jitrik el objetivismo se arraigó más en Argentina y en México que en el resto de América

⁶² “[U]n texto al cual no se le puede tener confianza, del cual hay que desconfiar en todo momento, porque ese texto no dice lo que dice. Y el hecho de que diga algo y al mismo tiempo posiblemente otra cosa, y posiblemente otra cosa más, etc., y posiblemente aun lo contrario de lo que dice [...] todo eso hace que la lectura va a efectuarse de manera completamente diferente”

⁶³ “[E]l hecho de no entender es el motor de la escritura” (Robbe-Grillet, 2001: 288).

Latina. De Argentina nombra varios autores relacionados con esta técnica: Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, Alberto Vanasco (su libro *Sin embargo Juan vivía*, es de 1947),

en este último, los rasgos objetivistas que se observan (exceso de «puntos de vista») han sido formulados antes que tal movimiento hiciera su explosión mundial y han surgido desde determinaciones intransferibles, no imputables a hipotéticas «influencias» (Jitrik, 1998: 171).

En otro de sus ensayos Jitrik amplía su opinión sobre este autor con relación a lo que llama “*la solución conjetural*” de *Sin embargo Juan vivía*:

Vanasco propone un relato en segunda persona y en tiempo futuro lo que implica una especie de orden, dado por el narrador, de existencia; los personajes así constituidos dependen de una voluntad organizadora expresa y son presentados como figuras cuya historia –la que se va trazando– es una hipótesis que no tiene confirmación: «A la mañana siguiente te levantarás temprano» es una frase que condensa toda la manera de contar (Jitrik, 1972: 226).

El relato “*conjetural*” de Vanasco está determinado por la segunda persona –anticipando un modo de narrar que utilizará Michel Butor diez años más tarde en *La modification* (1957)– y por los hipotéticos movimientos futuros de los personajes, acciones armadas por el narrador e inciertas por su naturaleza futura.

En general, los escritores latinoamericanos no fueron insensibles a las teorías y técnicas del “nouveau roman” que, unidas a un pensamiento crítico y a la exploración del lenguaje, formaron una de las vertientes de la neo-vanguardia de la nueva novela latinoamericana.

Juan José Saer lee el “Nouveau roman”

No es para nada irrelevante que Juan José Saer haya viajado a Francia con una beca para estudiar el “nouveau roman”. Antes que nada este hecho indica que, al solicitar la beca, Saer ya conocía y apreciaba estas novelas como renovación literaria. Entra en contacto con los “nouveaux romans” a través de lecturas y de algunas traducciones que realiza. Como se indicó al principio de este trabajo, en 1967 Saer publica la traducción del cuento “La plage” de un “nouveau romancier”, Robbe-Grillet. En 1968, previo a su

viaje a Europa, da a conocer la traducción de *Tropismes* de otra “nouvelle romancière”, Nathalie Sarraute.

Una ventaja que seguramente favoreció al joven escritor santafesino en el conocimiento de esta nueva novelística fue la relativamente amplia circulación de traducciones de las novelas francesas en el ambiente literario argentino de fines de los cincuenta y los sesenta. Los textos podían ser leídos en su versión española en fechas bien cercanas a su aparición en Francia. En 1956 se conocieron en Barcelona sendas traducciones de *Les Gommés* (1953) y *Le Voyeur* (1955) y en 1958 ya circula en Barcelona la traducción de *La Jalousie* (1957). Las tres son novelas de Robbe-Grillet.⁶⁴ De Michel Butor se editó, en 1958 en Barcelona, la traducción de *El empleo del tiempo* (1956).⁶⁵ Estas publicaciones españolas llegaron al Río de la Plata.

En Argentina se traducían y publicaban “nouveaux romans” con la misma o mayor rapidez que en Barcelona. En 1961 aparecieron en Buenos Aires las traducciones de las obras de Michel Butor *La modificación* (1957) y *Pasaje Milán N° 15* (1954). En ese mismo año de 1961 se conoció la traducción de *El Planetario* (1959), de Nathalie Sarraute. En 1962 el escritor Miguel Ángel Asturias y su mujer Blanca de Asturias tradujeron *En el laberinto* (1959) de Robbe-Grillet, publicada en Buenos Aires.⁶⁶ Esta traducción fue la que leyó Saer. En uno de sus cuadernos borradores recientemente conocido (fechado entre 1963 y 1978) Saer escribe unas líneas sobre *En el laberinto*: ha leído un texto en el cual “*aparece un universo incomprensible pero sólido e inteligente desde un punto de vista narrativo*” y transcribe una frase de la novela que confirma su punto de vista:

⁶⁴ Robbe-Grillet, Alain. *Las gomas*. (Minuit, 1953) Barcelona, Anagrama: 1ª edición, 1956 con el título *La doble muerte del profesor Dupont*; 2ª edición con el título *Las gomas* 1986. Traductor Jordi Petit Fontseré para ambas ediciones.

Robbe-Grillet, Alain. *El Mirón*. (Minuit, 1955) Traducción de Juan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1956.

Robbe-Grillet, Alain. *La Celosía*. (Minuit, 1957) Traducción de Juan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1958.

⁶⁵ Butor, Michel. *El empleo del tiempo*. (Minuit, 1956). Traducción de J.M. Caballero Bonald. Barcelona, Seix Barral, 1958.

⁶⁶ Butor, Michel. *La modificación*. (Minuit, 1957). Traducción de Alberto Sond. Buenos Aires, Ed. Cía. General Fabril, 1961.

Butor, Michel. *Pasaje Milán N° 15*. (Minuit, 1954). Traducción de Fina Warschaver. Buenos Aires, Ed. Cía, General Fabril, 1961.

Sarraute, Nathalie. *El Planetarium*. (Gallimard, 1959) Sin mención de traductor. Buenos Aires, Losada, 1961. La traducción publicada por Losada de *El Planetarium*, de Sarraute, no tiene mención de traductor. Un “descuido” lamentable que ocurre con mucha frecuencia.

Robbe-Grillet, Alain. *En el laberinto*. (Minuit 1959) Traducción de Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias. Buenos Aires, Losada 1962.

En la página 75 se sugiere la posibilidad de que todo sea la pesadilla del soldado: «Toma un tiempo en envolverse pies y piernas en una de las frazadas, antes de alargarse de nuevo, extendiendo la otra frazada sobre su cuerpo, lo mejor posible. Y de inmediato vuelve a caminar en la nieve a lo largo de las calles desiertas... etc.» (Saer, 2012: 274-275).

El número de página y el texto citado coinciden exactamente con los de la edición de 1962 traducida por el matrimonio Asturias (Robbe-Grillet, 1962b: 75), lo que nos hace pensar que Saer puede haber leído la mayoría de los “nouveaux romans” en traducción española.

Por la misma época Saer lee y anota en sus borradores comentarios sobre *El Planetarium*, de Sarraute, traducción argentina de 1961. El comienzo de la novela le ha parecido que no tiene originalidad y, según él, contraría lo que pretende transmitir la autora en su ensayo *L'ère du soupçon*. Refiriéndose a la novela, la lectura crítica de Saer no es condescendiente con la escritora francesa cuando la compara con otros escritores:

La destrucción de la realidad [que opera Sarraute] no nos devuelve una realidad reelaborada y reconstruida desde una perspectiva que pueda asimilarse a nuestra percepción inmediata, como sucede con Joyce, o Proust, o Faulkner, sino que nos presenta fragmentos flotantes de esa realidad destruida, esquivas de realidad que asumen [...] una cualidad artificiosa (ibid: 275).

Sin embargo, esa realidad en fragmentos evidencia, a través de una escritura nueva, inhabitual, la incertidumbre de la autora en cuanto a poder comunicar su percepción. Entiende Saer que “*la señora Sarraute*” desdeña la novela psicológica en *L'ère du soupçon*, a pesar de lo cual en su novela *El Planetarium* adopta rasgos de un psicologismo poco convincente en cuanto a los

«movimientos interiores» [que] no son más que la hipocresía burguesa y la falsedad de la clase media, en lo que respecta a su conducta social (Encuentro de Alain Guimiez y su padre con Germaine Lemaire, en la historia) (ibid: 275-276).

El lenguaje de Saer en estos párrafos recuerda sus interrupciones anárquicas en el V Congreso de Escritores Argentinos celebrado en Paraná en 1964.⁶⁷ Lo que molesta a Saer en esa época es la extracción social de los personajes de *El Planetarium*. Los “*movimientos interiores*” corresponden a lo que Sarraute designa como “*sous-conversations*”. Estas conversaciones interiores no avalan la “*hipocresía burguesa*” de la escritura, por el contrario, los personajes burgueses quedan retratados con mucha ironía como lo demuestra la “*sous-conversations*” del padre de Alain cuando ve por primera vez a la gran escritora tan admirada por su hijo: “*una mujer gorda curiosamente emperifollada, con los rasgos tallados a hachazos, con el aspecto de una cambalachera*”

⁶⁷ Como se dijo, el cuaderno borrador donde están anotados estos comentarios comprende los años 1963 a 1978, la anotación sobre *El planetarium* es de 1964.

(Sarraute, 1961: 92). Esa mujer no era otra cosa que la parodia de la diosa de “ojos rasgados” que veía Alain.

En cuanto al estilo, Sarraute retoma en esta novela procedimiento de su primera obra “*Tropismos*”, libro que Saer traduce en 1968. En la “Advertencia del traductor” Saer realza, ahora sin reparos, la prosa “*tartajeante de la señora Sarraute [que] gana, con su imprecisión aparente, una precisión más honda, más dialéctica*” (Saer in Sarraute, 1968: 7).

En 1962 y 1965 aparecieron en Barcelona dos traducciones de obras de Robbe-Grillet que debían interesar particularmente a Saer. Ellas son: *El año pasado en Marienbad* (1961), traducción publicada en 1962, y *Por una novela nueva* (1961), traducida en 1965.⁶⁸ La primera, relacionada con la película del mismo nombre, trata de un texto escrito por Robbe-Grillet al que llamó “cine-novela”: “*Je lui ai donné [a Resnais] déjà un film imaginaire complet, avec son montage. C’est ce texte que j’ai publié comme «ciné-roman»*” (Robbe-Grillet, 2001: 322).⁶⁹ El interés de Saer en este libro se comprende porque fue un apasionado por el cine y enseñó “*en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral como profesor de las cátedras de Crítica y Estética*” desde 1962 hasta 1968 (Premat in Saer, 2010: 460). En una entrevista bastante posterior, de principio del año 2000 realizada en Rosario, Saer comenta, no el libro, sino la película de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet: “*También volví a ver El año pasado en Marienbad, y es evidentemente una película de Robbe-Grillet, aunque sea un film firmado por Resnais*”. El entrevistador le replica que no debe de haber sido fácil para Resnais trabajar con las ideas del “nouveau roman”. Saer contesta: “*No, no debe haber resultado fácil pero Resnais sale airoso a pesar de que se junta toda la memoria del mundo y todas las novelas de Robbe-Grillet*” (Aguzzi, 2006: 9).

Por una novela nueva, libro traducido en 1965, es una recopilación de artículos y entrevistas que tratan sobre la defensa del “nouveau roman” emprendida por Robbe-Grillet para despejar críticas desfavorables y malos entendidos. Robbe-Grillet fue drástico sobre el asunto: “*J’ai eu un côté militant à l’époque, qu’aucun des autres*

⁶⁸ Robbe-Grillet, Alain. *El año pasado en Marienbad* cine-novela. (Minuit, 1961) Traducción de Jorge Argente. Barcelona, Seix Barral, 1962.

Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. (Minuit, 1961) Traducción de Caridad Martínez Barcelona, Seix Baral, 1965.

⁶⁹ “*Le he dado [a Resnais] un film imaginario ya completo, con su montaje. Es ese texto el que publiqué como «cine-novela»*”

n'avait. Sarraute a également publié des aperçus théoriques, mais pas dans un esprit de combat [...] Moi, j'aimais répondre aux injures [...] J'ai donc accepté pour l'efficacité du combat d'écrire ces articles simplificateurs" (Robbe-Grillet, 2001: 512).⁷⁰ El libro interesa al escritor santafesino por la posibilidad de conocer el testimonio directo de uno de los escritores protagonistas de la experimentación narrativa emprendida en Francia.

Es pertinente recalcar el beneficio que significó para Saer el contexto favorable para encontrar libros, para la lectura de ese nuevo corpus de novelas, facilitando su familiaridad con el "nouveau roman" y la articulación y aclimatación de esas experiencias en sus propias narraciones. Primordialmente teniendo en cuenta su participación en el importante papel que este nuevo tipo de novela jugó en el auge de la narración dentro de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX. Elsa Drucaroff, directora del Tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* –subtítulo sugestivo–, señala en el prólogo de este libro cómo se afincó y levantó vuelo la narración en la literatura argentina en el período en que Saer empieza a publicar: "*Hay un período, entonces, que habría comenzado hacia la segunda mitad de los sesenta [...] en el que la narración se impuso con una legitimidad particular*" (Drucaroff, 2000: 8).

Más adelante Drucaroff menciona las formas narrativas de ese período y la parte que le correspondió al "*original reprocesamiento del «objetivismo» francés y el nouveau roman en la literatura argentina*". Seguidamente destaca "*la percepción como estilo e inflexión en la narrativa de Juan José Saer*" (*ibid*: 10). Ya antes, en 1978, Noé Jitrik había mostrado cómo la "*insistencia*" en las descripciones de *El limonero real* (1974) de Saer era "*justamente el rasgo que nos hacía ver este texto como «objetivista»*" (Jitrik, 1998: 177). Y continúa el crítico argentino analizando esta "*insistencia*" que se presenta como

la obsesividad que caracteriza las producciones de esta línea: volver y volver, redondear y redondear, manía de la descripción que para mejor no avanzar se sitúa en un tiempo presente, predilecto de los textos objetivistas [...] un obsesivo «no» progresar de la acción (*ibid*, 177-178).

⁷⁰ "*Tuve un lado militante en esa época, que ningún otro tenía. Sarraute publicó también algunas ideas teóricas, pero no con espíritu combativo [...] Yo quería responder a las injurias [...] Entonces acepté por la eficacia de la combatividad, escribir esos artículos simplificadores*"

María Teresa Gramuglio, buena conocedora de las obras y de la persona de Saer, asegura que: “*Borges y el objetivismo francés son, en la narrativa de Saer, dos de las [influencias] más significativas*”, consciente ella de que, en la época de auge de la literatura latinoamericana del “boom” estas son “*dos elecciones atípicas, a contrapelo de las tendencias dominantes y de las expectativas del nuevo público lector*”, pero que “*están marcadas por los signos del vanguardismo y la renovación técnica*” (Gramuglio, 1986: 297). Y señala el ya referido parentesco de la narrativa de Saer con el objetivismo:

Las acciones y los objetos se describen una y otra vez [...] pero su sentido permanece incierto, como ausente. Y en esta aparente ausencia de sentido, la descripción obsesiva [...] significa, paradójicamente, la destrucción de la confianza en la notación realista (ibid: 294).

Los procedimientos del “nouveau roman” “*funcionaron productivamente en la narrativa de Saer [afirma Gramuglio], aunque su proyecto sea diferente, y quizá más complicado*” (ibid: 296), confirmando así lo que tiene de ambiguo “*el dudoso concepto de influencia*” (ibid: 294).

Ángel Rama reconoce también el objetivismo de Juan José Saer (aunque aquí lo llame “*objetalismo*”):

La versión última, impecablemente elaborada de ese «ahora» está en su novela Nadie nada nunca (1980), que pareciera decretar el triunfo de un objetalismo contra el cual luchó frontalmente Ernesto Sábato, pero que en las letras argentinas ha tenido una robusta evolución desde el inicial Antonio Di Benedetto hasta Juan José Saer (Rama, 1986: 488).

Escribiendo sobre el “nouveau roman” Saer domina el terreno, ya sea en cierta frase irónica e inesperada pronunciada por algún personaje de sus novelas, o cuando toca el tema en entrevistas, o en ensayos. En 1965 en “El largo adiós”, un ensayo sobre el escritor Raymond Chandler, refiriéndose al clasicismo literario afirma que si dentro de cien años “*se sigue leyendo todavía a Robbe-Grillet, [...] Les gommages ha de entrar, seguramente, en la tradición de Racine y de Flaubert*”, lo que no es poco elogio para una novela experimental publicada en francés en 1953. En la frase siguiente promete escribir sobre Robbe-Grillet y “*la familiaridad de sus procedimientos*” (Saer, 2004, nota 3: 249). Conviene aclarar que aunque Saer conoce los procedimientos de la nueva novela, lo que valora en estos textos es, no tanto el apropiarse de una técnica, sino el estar al corriente de lo que se hace en materia de experimentación para buscar, por sendas que otros ya transitan, nuevos caminos narrativos, porque innovando “*veremos que cada novela es, a*

su modo, un Nouveau Roman, y que el Nouveau Roman no es más que una consecuencia, deliberada o no, de toda la experimentación narrativa de nuestro siglo” (ibid: 176).

Volviendo a los procedimientos empleados en los “nouveaux romans”, en 1973, comentando en un breve ensayo su lectura de la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, Saer hace notar –como Jitrik, como Rama– que este autor emplea una técnica “*veinte años antes de que la retórica del Nouveau roman la clasificara como uno de sus procedimientos más corrientes*” (Saer, 2004: 48). Se trata del empleo que hacía la nueva novela francesa de la *mise en abîme* y de la técnica de retardar la narración por medio de descripciones detalladas a fin de poner en evidencia la literalidad del texto en desmedro de la anécdota. Años después, en 1981, Saer escribe en “La novela”: “*si se observa el panorama literario posterior a 1960, se comprueba que tanto a nivel teórico como práctico el único aporte decisivo es el del Nouveau Roman*” (ibid: 122).

En *Cicatrices*, escrita en 1967 y publicada en 1969, durante una reunión de amigos se discute sobre los celos y el *Otelo* de Shakespeare. El personaje llamado Tomatis –considerado uno de los “alter ego” del autor– compara a un hombre celoso con el tratamiento particular que cierto “nouveaux roman” le da a los celos:

Tomatis admitió que Otelo no era un hombre celoso, pero se burló de los argumentos de Barco, afirmando que saltaba a la vista que Otelo no era celoso porque su conducta no era la conducta habitual de un hombre celoso, ya que es archisabido que el hombre celoso no mata a puñaladas a la mujer que lo engaña sino que se dedica a calcular las dimensiones de su plantación de bananos y a contemplar cómo va corriéndose la sombra de la pilastra sudoeste de la galería de su bungalow. «Es elemental» gritaba Tomatis, dando puñetazos en la mesa. «Ningún celoso mata a su mujer a puñaladas. Eso es psicología barata. Un verdadero celoso es un maniático del detalle. Y la vez que sentí verdaderos celos en mi vida, experimenté el impulso irrefrenable de conseguir un metro de carpintero y salir a tomar medidas de la cama de dos plazas donde yo suponía que se perpetraba el engaño» (Saer, 2007: 59).

Velada –porque no la nombra– e irónica alusión a *La jalousie* de Robbe-Grillet, publicada en Francia en 1957.⁷¹ Saer señala en este párrafo lo que supo leer en la novela: el detallismo característico del estilo, detrás del cual está el celoso ocultando sus emociones.

Robbe-Grillet, reconociendo la buena lectura hecha por su colega argentino, se muestra sorprendido por ese guiño intertextual de Saer. En la entrevista que le realiza Julio Premat en 2005 declara que:

⁷¹ Traducción al español aparecida en 1958 en España.

Encontré en ella [la traducción al francés de Cicatrices] algo que no esperaba para nada, la discusión sobre los celos y Otello [...] La alusión me parece extraordinaria. No se cita mi nombre, pero en el 67 La Celosía empezaba apenas a encontrar lectores después de diez años sin que nadie la hubiese leído. En cambio, en Cicatrices, pareciera que ya es un clásico, literatura antigua. Me resulta muy emocionante que eso se haya producido en Santa Fe, con la dificultad, además, de circulación de las traducciones publicadas por Seix Barral en Barcelona por aquella época (Robbe-Grillet in Saer, 2010: 823).

Y aprovecha la entrevista para dejar sentado que esa novela suya, *La jalousie*, hubo de esperar diez años antes de ser bien leída, posiblemente por la extrañeza que provocaban sus innovaciones. Es así que, como resultado de la mala lectura, muchos de sus primeros lectores no llegaron a percibir en *La jalousie* la existencia del personaje del celoso, siempre en la sombra, mirando y detallando todo fríamente. Ese tipo de incompreensión sufrida por Robbe-Grillet en el primer momento de publicada su novela aumenta su reconocimiento por la temprana y correcta lectura que hizo el novelista santafesino.

Tiempo antes Robbe-Grillet ya había dejado en evidencia su familiaridad con la obra de Saer. En una entrevista que le hace Arnaud Viviant para la revista francesa *Les Inrockuptibles* en 1998, el periodista encuentra en casa del escritor “*les restes du roman lu la veille. Là, c’est un livre de poche du romancier argentin Juan José Saer qui traîne sur la table*” (Viviant en Robbe-Grillet, 2001: 505),⁷² los “restos” del “Saer” leído por Robbe-Grillet después de la cena de la víspera.

El escritor francés reconoce de manera más amplia haber leído parte de la novelística de su colega argentino y pone de manifiesto similitudes con su propia obra, según palabras de la entrevista que le realiza Premat, citada anteriormente:

Me interesó El entenado y me entusiasmé enormemente con Glosa. Y Cicatrices es también una novela muy impresionante; es un libro mucho más loco y extremista. Todos los narradores son dementes, desequilibrados, ese juez que traduce Dorian Grey es sorprendente.

Si se buscara un parangón del Nouveau roman, Cicatrices sería un Nouveau roman ejemplar. En todo caso del Nouveau roman en la versión de Robbe-Grillet. (Robbe-Grillet in Saer, 2010:822)

Hay algo que me impresiona muchísimo en Saer, es la fuerte presencia del mundo real. [...] La subjetividad acompaña la presencia real del mundo, porque esa presencia es subjetiva, obligatoriamente. [...] La conjunción, en la obra de Saer, de esa presencia tan fuerte del mundo real y esa subjetividad loca del pensamiento narrado, produce cosas que lo marcan totalmente a uno. La cacería de patos en Cicatrices [...] me parece presenciarla. Tiene un efecto alucinatorio. Pienso que hay un punto en común muy fuerte entre Saer y yo: son literaturas alucinatorias (ibid: 823-824).

⁷² “[L]os restos de la novela leída la noche anterior. Está allí un libro de bolsillo del novelista argentino Juan José Saer abandonado sobre la mesa”

La presencia del mundo real visto a través de la subjetividad es una clave substancial en la obra de Robbe-Grillet, así como el clima “*alucinatorio*” que se perciben en la ya nombrada *La jalousie*, o en *Dans le labyrinthe*, en *L'année dernière à Marienbad*. Y como bien lo sabe ver Robbe-Grillet, leemos efectos similares en la novelística de Saer: en *Cicatrices*, los sueños eróticos del Juez, sus recorridas en auto por las calles lluviosas llenas de “gorilas”. Hasta el mismo edificio de los Tribunales en *Cicatrices* es alucinatorio. En *El entonado*, las ceremonias de los indios; en *La pesquisa* las recorridas nocturnas sin rumbo del Comisario por pasadizos fantasmales, sus visiones delirantes; en *La ocasión* los desvaríos de Bianco. Hay varios “locos” en las novelas de Saer “*y la locura no es más que una subjetividad llevada a sus extremos*” asegura Robbe-Grillet (*ibid*: 824).

En el año 2002 se invierten los papeles, ahora es Saer el que examina la obra de Robbe-Grillet en el Suplemento *Babelia* de *El País* de Madrid. Se trata de un artículo a doble página cuyo título “La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet” se refiere a los ochenta años del escritor y a otra longevidad –la de su narrativa– en ocasión de la publicación reciente de dos libros: su última novela, *La reprise* y su libro de ensayos *Le voyageur*. Saer enlaza antes que nada al narrador con el “nouveau roman”, ese “*movimiento literario*” como le llama, que sigue provocando debates apasionados en el noventa y seisavo siglo XXI. Reflexiona: si se considera la incorporación de las obras de Nathalie Sarraute a la prestigiosa colección de la Biblioteca de *La Pléiade* de Gallimard, si se recuerda el premio Nobel de literatura para Claude Simon, o sucesos recientes de venta como *El amante* de Marguerite Duras e *Infancia* de Nathalie Sarraute, todos estos eventos jerarquizan y prueban la actualidad de los “*nouveaux romanciers*”, la que queda reconfirmada cuando se piensa que “*a partir de 1960 resultó imposible intentar la práctica novelística pretendiendo ignorar la esencia problemática del género narrativo que habían tenido la perspicacia de señalar los teóricos de la nueva novela* (Saer, 2002a: 7). De las novelas de Robbe-Grillet, incluida la última, Saer señala en especial los siguientes rasgos:

sin tregua, espacio, tiempo, intriga, personajes, cada uno de los elementos que componen todo relato son sometidos, a pesar de la minuciosa precisión de la prosa, a lo que podríamos caracterizar como un sistemático principio de incertidumbre [...] las peripecias se suceden para minar la ilusión de certidumbre, las alusiones, los guiños, las citas, las contradicciones y el continuo recomenzar del relato en diferentes direcciones, su puesta en abismo permanente a través de imágenes que evocan la estructura misma de la novela y el itinerario del narrador,

como por ejemplo la escalera de caracol, [...] las minuciosas y admirables descripciones que, con su evidencia enigmática no agregan claridad al conjunto, sino más bien duda y misterio, van dejando en el lector una sucesión de impresiones que no le procuran ningún sentido unívoco sino una especie de implicación emocional vaga y nítida a la vez (ibid: 8).

En este largo párrafo Saer condensa todos los procedimientos narrativos que integran y definen las nuevas novelas, al mismo tiempo que rinde homenaje a la “doble longevidad” de Robbe-Grillet. Leyendo la enumeración de estos rasgos narrativos uno no puede dejar de pensar en las propias novelas saerianas.

Dos años antes del artículo citado en último término, mientras entrevistaba a Saer para un semanario uruguayo, Ana Inés Larre Borges le expresa al escritor su rechazo al “nouveau roman”, apreciación suya que, en cierto sentido, resume una opinión más o menos generalizada en el medio montevideano. La entrevistadora sacude así un diálogo apacible con el escritor al formularle la siguiente pregunta: “*quisiera hacerle una crítica. A muchos que admiramos su obra aquí, nos da rabia su admiración por el «nouveau roman». ¿Por qué les rinde tanto tributo si su obra es mejor que la de ellos?*” Saer contesta dando sus razones y termina con un toque de humor que neutraliza el rechazo de la entrevistadora:

– *Yo no creo que sea mejor que Nathalie Sarraute, que para mí es una escritora extraordinaria, una de las mejores del siglo. Todas las novelas de Robbe-Grillet me gustan muchísimo. La modification de Butor. Creo que el nouveau roman francés es lo último realmente importante que se hizo en Francia en narrativa. Después sólo Perec y Claude Simon, que también son grandes escritores. Ustedes están equivocados: además estos escritores han escrito textos ensayísticos de primera línea como La era de la sospecha de Natalie Sarraute. Pour un nouveau roman de Robbe Grillet, los ensayos de Butor que son magníficos. A todo el nouveau roman lo odia el establishment pero ya nadie los mueve de la cultura literaria francesa. Ahora, yo hago otra cosa, yo no pertenezco al nouveau roman aunque muchas veces me pusieron esa etiqueta. El nouveau roman existió antes que yo y eso se ve en mis libros, del mismo modo que en ciertos pintores se ve que Kandinsky existió antes. Pero tampoco estoy de rodillas. Pero entonces soy yo el que critica a toda la intelectualidad uruguaya, y los desafío a un duelo a cuchillo en el barrio viejo. Uno por uno: no pregunto cuántos son, sino que vayan saliendo. Están equivocados... son restos de artiguismo que les quedan.*

– *¿Otro antiartiguista? Ya toleramos a Borges, pero...*

– *Cómo voy a ser antiartiguista. A Artigas le gustaba el nouveau roman, estoy seguro de que le hubiese gustado... (Larre Borges, 19/11/1999: 23).*

En otra entrevista que le realizaron años más tarde en Madrid, Saer vuelve a ratificar el valor de experiencia que le proporciona el “nouveau roman” al señalar procedimientos que tiene en cuenta para su obra, como puede ser la descripción detallista:

Al mismo tiempo me gusta ser muy detallista respecto a la descripción de ciertos lugares o gestos, como puede ser el ritual de encender un habano. Cuando empecé a escribir se hablaba mucho del nouveau roman y me impresionaron Sarraute, Butor o Robbe-Grillet. Creo que es el último gran movimiento que ha conocido la literatura francesa. De ellos aprendí mucho. Es

inevitable, tomas cosas que son propias de tu época, miras hasta dónde ha podido llegar el arte e intentas añadir tu granito de arena, ir un poco más lejos, introducir algo personal. Pero hay otros muchos escritores que han sido importantes para mí, empezando por Proust y Faulkner (Martí, 2002: 2).

A pesar de reconocer y valorar positivamente el cambio que introdujo el “nouveau roman” en la narrativa literaria, Saer es consciente de que ese no parece ser el criterio de mucha gente. En un pequeño ensayo titulado “Vanguardia y narración”, trata de interpretar los motivos del rechazo del “nouveau roman” por parte de ciertos círculos tanto críticos como populares. Tiene en cuenta, para el desarrollo de su reflexión sobre esta resistencia, que *“la novela era el único arte que, en el siglo XX, no había llevado a cabo la revolución vanguardista”* (Saer, 2006b: 23). El “nouveau roman” fue una revolución vanguardista. Sin embargo, a pesar del tiempo pasado desde sus comienzos en la década del sesenta, la *“resistencia sigue todavía viva”* en el 2003 (fecha del artículo). Saer prosigue su razonamiento:

[L]a complejidad de una obra artística, que la aparta de la costumbre, no únicamente desconcierta sino que a veces incluso, cuando no se está preparado para recibirla, decepciona y ofende [...] En el caso del Nouveau Roman, ese rechazo persistente intriga bastante si se tiene en cuenta que su advenimiento ya ha dejado de constituir una novedad, y está inscripto en la historia de la literatura francesa” (ibid: 24).

La incógnita sobre el rechazo a esta novelística continúa.

TRADUCIENDO

*–¿Estás escribiendo? –le dije.
–No –dice Tomatis.
–¿Traduciendo? –le dije.
–No –dice Tomatis.*

Saer, *Cicatrices*

La traducción poética

La traducción poética, como la recepción que hace de los textos el lector, actualiza estéticamente las obras de la literatura, solo que lo hace en otro contexto que no es el de la lengua de origen en que fue producido el texto. Con respecto a la estética de la recepción, Patricia Willson, en su libro sobre lo que significó la traducción en la literatura argentina, respalda una de sus argumentaciones con palabras de Felix Vodicka, quien dice lo siguiente:

Debemos pues no sólo considerar su existencia [la de la obra literaria], sino también su recepción; tenemos que examinar que la obra es percibida, interpretada y valorada por una comunidad de lectores. Solo cuando una obra es leída llega a su realización estética, solo así se convierte en la conciencia del lector en objeto estético (Vodicka, 1989: 55).⁷³

La obra a traducir es elegida e interpretada por el traductor y una vez volcada al otro idioma, es recibida y “*se convierte en la conciencia [de otra comunidad de lectores, en otro] objeto estético*”. Basándose en la noción de recepción enunciada aquí por Vodicka, Willson apoya la teoría de la traducción llamada del polisistema que respeta las características de la cultura receptora en una traducción porque, “*si se piensa [...] que el polo de la recepción interviene sobre el soporte textual, convirtiéndolo así en objeto estético, toda traducción no puede sino ubicarse dentro de la literatura importadora*” (Willson, 2004: 14). La traducción permite a lectores de otra lengua la recepción del “*objeto estético*” del texto fuente y nutre la cultura que lo recibe.

¿Pero cómo se efectúa ese traslado de un texto a otra lengua posibilitando así otra recepción de la estética original de la obra literaria? Jorge Luís Borges distingue dos maneras de traducir:

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perifrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. (Borges, 1997: 257-258).

Y pasa a “*razonar*” su afirmación explicando en qué consisten las dos clases de traducciones: “*A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán*” (*ibid.*). Al traducir, los clásicos se inclinarán por la perifrasis, agregarán hábilmente palabras para que el texto meta quede embellecido. Eso es lo que importa, no la exactitud en la traslación de la letra del texto original.

La otra clase de traducción, según Borges, corresponde a las mentalidades románticas:

[L]os románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre [...] ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas! Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano, lo forastero, es siempre belleza (ibid.).

Es el hombre de genio el que escribe, la individualidad del escritor romántico no admite correcciones, ¡se respetará la letra de sus textos! A causa de la literalidad en la transcripción de los textos sus obras suenan extranjeras para la comunidad receptora de la

⁷³ Énfasis mío.

traducción. Esa extrañeza provoca curiosidad en lectores que buscan promesas de belleza. La traducción literal, cuando cuida de no traspasar límites de incompreensión en el texto meta, dice a sus lectores algo suplementario sobre el hecho estético extranjero.

En su libro *La constelación del Sur* Willson dedica un capítulo a cada una de las clases de traducción pensadas por Borges. Propone ejemplos de traductores que se aproximan a estos dos modos de trasladar textos extranjeros y los analiza. El traductor romántico estudiado es Victoria Ocampo y el traductor clásico, José Bianco.

Siguiendo la idea expresada por Borges, Willson escribe que

Ocampo siempre «solicitó al hombre», a veces de manera extravagante. En [sus] textos [...] aun en aquellos donde aparece cierta confianza en la traslación de textos de una lengua y una cultura a otras, siempre queda la referencia al genio, al hombre. En sus críticas y en sus opiniones sobre la traducción, Ocampo obró como romántica (Willson, 2004: 83).

Willson percibe un “*arte mimético*” (*ibid*: 75) en las traducciones de Ocampo.

Su estrategia [la de Ocampo] como traductora ha sido la adherencia completa al texto fuente, en desmedro de una comprensión facilitada y directa para el lector rioplatense. [...] Ocampo prefirió no renunciar a esa otra marca de étrangeté [...] incurrió en traducciones literales que contrastan con la destreza que revelan sus propios textos (ibid: 107).

Es claro que la traducción literal romántica, al importar formas culturales y textuales foráneas, al no traducir nombres propios o referencias geográficas, no prioriza la adaptación del texto a la cultura que lo recibe. Para solucionar los problemas de comprensión del texto traducido Ocampo recurre a la perífrasis en nota al pie explicando la dificultad. Willson, que prioriza el “*polo de la recepción*” en una traducción, no concuerda con las estrategias traductorales de Ocampo ni con las notas al pie que interrumpen la fluidez de la lectura. Llega a afirmar esta autora que “*Ocampo se nos presenta hoy como la traductora manqué. Sus traducciones no cristalizan en la literatura argentina como «grandes traducciones», como el Orlando de Borges (1937), Otra vuelta de tuerca de Bianco (1945) [...]» (ibid: 99).*

Y precisamente José Bianco es el otro traductor que representa el clasicismo para Willson –especialmente en la nombrada *Otra vuelta de tuerca*– por las

afinidades estéticas entre autor [Henry James] y traductor, [...] la coincidencia en planos literarios y extraliterarios permitirá la máxima libertad por parte del traductor; éste captará fácilmente el sentido profundo del texto de partida y será capaz de reescribirlo en la propia lengua, restituyendo «naturalmente» el contenido verdadero del texto y el estilo también verdadero del autor (ibid: 192).⁷⁴

⁷⁴ Énfasis mío.

Observa Willson acertadamente que la “*afinidad*”, formada por una serie de rasgos coincidentes entre autor y traductor, llevará a reconocer igual poética en el original y su traducción. Por la libertad que le otorga una lectura afín al autor, el traductor convertirá la traslación de la obra en “*el resultado de un proceso interpretativo, y no de un proceso mimético*” (ibid: 202), obteniendo según la autora un “*efecto*” favorable para el lector que contrasta con lo que observa en las traducciones de Ocampo. Asimismo, se puede leer en estas líneas la demostración, según la teoría del polisistema, del concepto de lo “*verdadero*” referido a la traslación del “*contenido*” del texto y el “*estilo*” del autor. Esta teoría prioriza la interpretación del receptor en traducción, por lo tanto lo “*verdadero*” será lo que facilite su lectura conservando el “*efecto*” que produce el original. Willson observa más adelante que en Bianco –por “*afinidad*” con el autor– y especialmente en autotraducciones como las de Beckett, la “*similitud estética*” apunta a una “*similitud de efectos*” (ibid: 193). El “*efecto*” no siempre traslada la significación exacta o la forma del original, por lo tanto la noción de lo “*verdadero*” varía según qué es lo que se prioriza en traducción, la “*letra*” del texto fuente o la adecuación al receptor.

Willson recuerda el análisis que hace Antoine Berman de las fuerzas deformantes que intervienen en la traducción. Los puntos más sensibles de un texto en lo que se refiere a la deformación de la “*letra*” del original son la sintaxis y la puntuación, según Berman. En la traducción de Bianco, acota Willson, el traslado del “*efecto*” en el “*proceso interpretativo*” hace que

se detecte un intenso trabajo de reescritura: Bianco divide oraciones, segmenta y desplaza sintagmas con gran libertad, cambiando el estatuto remático o temático de algunos de ellos. Usando los términos de Borges en « Las dos maneras de traducir », puede decirse que Bianco – como todo traductor con una concepción clásica de la literatura– practicó la perífrasis (ibid. 202).

Estas traducciones no generan conflicto en el polo receptor, muy por el contrario, “*crystalizan con rara perfección los presupuestos de una de las poéticas de la década del cuarenta*” dentro de la literatura argentina (ibid: 204):

Bianco en su traducción de James [...] piensa el formalismo de James menos en términos escriturarios que compositivos, y es lógico que así sea, pues para que ambos estén en el mismo universo poético, la lengua literaria debe ser el vehículo transparente de la intriga ficcional. En resumen, la versión de Bianco de The Turn of the Screw reescribe la prosa de James, reordenándola desde un lugar autorizado por las similitudes estéticas, y contribuye a reafirmar en la literatura argentina los supuestos del fantástico racional (ibid.).

Claramente, los términos “*compositivos*” son el resultado del “*proceso interpretativo*” propio de Bianco y de su “*afinidad*” con el autor. La cercanía poética del traductor al

autor permite suponer que la traducción fue precedida por “*una elección, orientada por un proyecto de lectura*”.⁷⁵

En resumen, las de Bianco integran las “*grandes traducciones*” argentinas afines al modo de traducir estudiado y descrito por la teoría del polisistema que las ubica “*dentro de la literatura importadora*” (Willson, 2004: 14). Y como se vio, se hallan en consonancia con las ideas expuestas aquí por Willson.

La teoría llamada del polisistema se propone describir los distintos sistemas de una cultura analizando, entre otros, el subsistema de la traducción. El polisistema se pregunta por el lugar de la traducción en el sistema literario, central o periférico, y por el grado de equivalencia entre los textos fuente y meta desde la perspectiva de su integración al sistema receptor. Con referencia al concepto de equivalencia entre lenguas, el punto de vista de las distintas teorías de la traducción se encuentra ligado a los márgenes dentro de los cuales se mueven y son aceptados por una comunidad los distintos grados de adecuación entre lenguas según la dinámica de la lengua receptora. El polisistema estudia la descripción de la “*equivalencia*” dentro del sistema, es decir, la aceptabilidad y difusión de la traducción dentro de la cultura meta; si la traducción responde a lo que espera el público receptor se entiende que proporciona una equivalencia lingüística para esa cultura.

A fin de posibilitar la asimilación del texto traducido dentro de la cultura meta, activando la evolución del sistema literario, el texto fuente se subordina en principio al texto meta en el proceso de traducción. Este proceso traductor puede originar deformaciones del original que impedirán la “*«révélation» pleine et entière de cette oeuvre*” según Berman (Berman, 1995:57),⁷⁶ mientras que para el polisistema las deformaciones del texto fuente se explican y se entienden necesarias para una mejor comprensión del sentido. La preocupación fundamental de la cultura receptora, según el polisistema, no es la estricta equivalencia sino la buena asimilación cultural del texto meta. Por tanto las deformaciones ocasionadas al texto fuente no tienen, lógicamente, la misma importancia que tienen en un contexto que desee revelar la extrañeza que

⁷⁵ Cf. epígrafe de este trabajo (de Campos, 1987: 150).

⁷⁶ La “*«revelación» plena y completa de esta obra*”.

introduce en la lengua meta la mayor identificación con la letra del texto original. Berman cuestiona esta casi prescripción del polisistema –que únicamente se quiere descriptivo– sobre la asimilación cultural que debe consentir la traducción:

Mais si l'on interprète la translatio en termes d'intégration (de naturalisation), on est conduit à n'y voir qu'un processus d'adaptation, où prédominent naturellement les «normes» littéraires de la culture réceptrice, et où règne la règle de l'acceptabilité: parce qu'ils sont par trop «étranges», Shakespeare, Dostoïevski, Kafka doivent être adaptés pour être acceptés. D'où la seconde conséquence néfaste: la question de la vérité réapparaît (on ne peut pas ne pas la poser), mais sous cette forme: la traduction «vraie» est celle qui est «adéquate» à tel moment, etc. Adéquate non à l'œuvre de départ (source-oriented), mais à la culture d'arrivée (target-oriented). La «vraie» traduction est celle qui est acceptable, celle qui «transmet» et «intègre» l'œuvre étrangère au polysystème récepteur. On voit la conséquence ahurissante de ce raisonnement: l'agir du traducteur est désormais déterminé, non par le désir de «révéler» au sens plein du terme l'œuvre étrangère [...] mais par l'état (relatif) d'ouverture ou de fermeture de la culture réceptrice (Berman, 1995: 58).⁷⁷

Esta posible variación en la evaluación de una traducción le parece asombrosa a Berman: la “*verdad*” de una traducción dependerá del momento –más abierto a acoger la extrañeza de otras culturas o más cerrado– en que se encuentre el sistema dinámico de la cultura receptora y por lo tanto el grado de adaptación que sufra el texto meta antes de ser aceptado. Confirmando lo anterior, Edwin Gentzler, en sus escritos sobre teorías contemporáneas de la traducción, subraya la innovación e importancia que adquiere el texto meta en el polisistema y anota que

[e]l avance teórico de la teoría del polisistema para los estudios de traducción es evidente: en vez de una concepción estática de lo que debería ser la traducción, Even-Zohar [⁷⁸] varía su definición de «equivalencia» y «adecuación» conforme a la situación histórica (Gentzler, 1993: 9).

La dinámica de la cultura receptora puede hacer variar –“*conforme a la situación histórica*” según Even-Zohar– la subordinación que sufre el original por causa de las deformaciones en el texto meta. En caso de que la traducción ocupe un lugar innovador, o “primario”, según las necesidades y los valores aceptados por la literatura receptora, el texto traducido dinamizará el sistema propiciando –entre otros resultados favorables– el surgimiento de escritores locales. Un sistema “*estático*” significa indudablemente una

⁷⁷ “*Pero si se interpreta la translatio como integración (naturalización), uno se ve conducido a no ver ahí más que un proceso de adaptación, donde predominan naturalmente las «normas» literarias de la cultura receptora, y donde reina la regla de la aceptabilidad: porque son «extraños», Shakespeare, Dostoïevski, Kafka deben ser adaptados a fin de ser aceptados. De ahí deriva la segunda consecuencia nefasta: el problema de la verdad reaparece (imposible no plantearlo) pero bajo esta forma: la traducción «verdadera» es aquella que es «adecuada» para tal momento, etc. Adecuada no a la obra de partida (source-oriented), sino a la cultura de llegada (target-oriented). La «verdadera» traducción es la que es aceptable, la que «transmite» e «integra» la obra extranjera al polisistema receptor. Se ve la consecuencia desconcertante de este razonamiento: la acción del traductor está determinada, no por el deseo de «revelar» en el pleno sentido del término la obra extranjera [...] sino por el estado (relativo) de abertura o de cerramiento de la cultura receptora”*

⁷⁸ Itamar Even-Zohar, junto a Gideon Toury, son los principales teóricos del polisistema, en la Escuela de Tel Aviv desde fines de la década de 1970.

regresión cultural. Ante la carencia de obras, si en ese sistema faltan formas o contenidos literarios o incluso géneros, se importarán textos a traducir que compensen los “vacíos”. En ese caso la domesticación del original se debilita y pueden entrar formas juzgadas más disonantes en los subsistemas del polisistema. La traducción evoluciona también de forma dinámica respondiendo a las necesidades del sistema literario receptor. Indudablemente, como ya hemos visto, estas transformaciones en la noción de “verdad” de una traducción, dependiendo de la “*situación histórica*”, no pueden ser aceptadas por Berman.

En la teoría del polisistema la selección de las obras a traducir no es completamente libre. No la realiza el traductor, ni una editorial o una institución aislada, obedece a los valores aceptados por el sistema dinámico de la cultura receptora:

Even-Zohar explora la relación entre textos traducidos y el polisistema literario en dos líneas: 1) cómo los textos a ser traducidos son seleccionados por la cultura receptora, y 2) cómo los textos traducidos adoptan ciertas normas y funciones como resultado de su relación con los sistemas de lengua meta. [...] La selección según la investigación de Even-Zohar, aparece gobernada por condiciones internas al polisistema receptor. Los textos a ser traducidos se escogen por su compatibilidad con las nuevas formas requeridas por un polisistema para que este alcance una identidad completa, dinámica, homogénea. Así, las condiciones socioliterarias de la cultura receptora determinan en parte aquellos textos que se traducen en primer lugar (ibid: 7).

El sistema vela por la identidad de la cultura receptora de la traducción, no por revelar culturas extranjeras. El que traduce dentro del polisistema es menos libre que en otras teorías. Los teóricos del polisistema piensan que “*las normas sociales y convenciones literarias de la cultura receptora (sistema «meta»)* gobiernan los presupuestos estéticos del traductor e influyen así en sus decisiones de traducción” (ibid: p. 2). El traductor tiene menor responsabilidad en cuanto a la elección y forma de traducir. Estos presupuestos quedan compensados por una praxis traductora flexible, la que ha permitido el gran auge de esta teoría que no olvida que la lectura en la recepción del texto traducido completa la realización estética de las obras.

Las citas de Gentzler destacan la importancia de las normas sociales en el polisistema y vinculan sin duda esta teoría con la noción de “*habitus*” de Pierre Bourdieu, quien expone así la experiencia del sentido común en la construcción de las estructuras sociales del mundo:

Bref, l’habitus est le principe de la structuration sociale de l’existence temporelle, de toutes les anticipations et les présuppositions à travers lesquelles nous construisons pratiquement le sens du

monde, c'est-à-dire sa signification, mais aussi, inséparablement, son orientation vers l'à-venir (Bourdieu, 1998: 533).⁷⁹

La estructura del campo cultural es una construcción social temporal, dinámica, colectiva, que orienta y proporciona una significación a la existencia de los miembros de una comunidad, así como sustenta creencias y presunciones sobre el futuro. Dentro del contexto de un “*habitus*” dado se puede presuponer con justeza cuáles serán las obras literarias aceptadas en traducción, por lo tanto seleccionadas, y cuáles serán las adaptaciones que sufrirán estas obras.

Otras teorías de la traducción ponen el acento en el acto de apropiación más o menos violento –metafóricamente– de culturas extranjeras. Hay variados ejemplos de esta noción de apropiación. La teoría propuesta por George Steiner se desarrolla en torno al concepto de “*agresión*”: el primero de los cuatro pasos de su esquema de la traducción es el impulso de “*confianza*” del traductor en sí mismo y en la obra a traducir. Cuando el traductor descubre las dificultades del lenguaje, cambia el ánimo en el segundo paso y “[I]’*agresion succède à l’élan*” de confianza, dentro del recorrido hermenéutico de la traducción (Steiner, 1978: 278).⁸⁰ Traduce quien com/prende el sentido de un texto extranjero. La misma etimología de la palabra lo dice: com/prender es el acto de aprehender, anexar otra cultura: se comprende “*non seulement selon les mécanismes de la connaissance mais également par encerclement et ingestion*” (*ibid*: 279).⁸¹

La tercera fase es la incorporación de una forma y un sentido concretos al texto, con el riesgo de transformarlo porque “*le fait d’importer est capable de disloquer ou de restituer le système original*” (*ibid*).⁸² En la cuarta etapa de este recorrido hermenéutico es posible, según Steiner, restablecer una compensación entre las partes: también esa otra cultura arrebatada al extranjero nos arrebatada, nos seduce, por eso la traducimos. En este cuarto paso reconocemos el valor del original, restauramos esa armonía entre culturas vulnerada en las fases comprensión-anexión. Asimismo, con más razón, seleccionar “*un*

⁷⁹ “Resumiendo, «*habitus*» es el principio de la estructuración social de la existencia temporal, de todas las anticipaciones y las presuposiciones a través de las cuales construimos prácticamente el sentido del mundo, es decir, su significación, pero también, inseparablemente, su orientación hacia lo venidero”.

⁸⁰ “La agresión sucede al impulso”.

⁸¹ “[N]o solamente según los mecanismos del conocimiento sino también por rodeo e ingestión”.

⁸² “[E]l hecho de importar es capaz de de dislocar o de restituir el sistema original”.

texte-source dans la catégorie des œuvres à traduire revient à lui conférer une dignité immédiate et l'impliquer dans une dynamique de l'ennoblissement" (ibid: 281).⁸³ Al elegir la obra a traducir se la dignifica, el equilibrio de las poéticas queda restablecido en esta cuarta etapa.

La noción de "agresión" que propone Steiner relaciona su teoría con la de otros sistemas que respaldan métodos pretendidamente violentos para una apropiación cultural mediante la traducción. Un ejemplo sería Joachim Du Bellay, poeta de la Pléiade, quien en 1549 escribe y publica la *Défense et illustration de la langue française*. En este libro, en el capítulo VII titulado "Comment les Romains ont enrichi leur langue", Du Bellay propone que los franceses actúen como los romanos, "*Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant; et, après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture*" que alimentará la incipiente lengua francesa (Du Bellay, 2004: 30).⁸⁴

Tan caníbal como Du Bellay resulta ser, siglos más tarde, el brasileño Oswald de Andrade en su manifiesto antropófago.⁸⁵ En este manifiesto revolucionario "*la metáfora antropofágica privilegia como símbolo al indio devorador*" (Schwartz, 2000: 143) quien, en un gesto rebelde, integra a su "cuerpo" los atributos del otro –las culturas vanguardistas europeas de los años veinte entre muchas otras "técnicas"– con el propósito de transformar su condición de "bárbaro"; será un indio tecnificado. Entre otras técnicas, "[é] preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida" (Santiago, 1978: 22). Aprende a practicar una traducción

⁸³ [Seleccionar] "*un texto-fuente dentro de la categoría de obras a traducir equivale a conferirle una dignidad inmediata y a implicarlo en una dinámica de ennoblecimiento*".

⁸⁴ Cap. VII "Cómo los romanos enriquecieron su lengua": "*Imitando a los mejores autores griegos, transformándose en ellos, devorándolos; y, después de haberlos digerido bien, convirtiéndolos en sangre y alimento*".

⁸⁵ Cf. "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*, publicada con el *Diário de São Paulo* el 01/05/1928.

devoradora pero crítica, que selecciona su material. Jorge Schwartz cita una definición ya clásica de Haroldo de Campos: “*la antropofagia oswaldiana*”

[...] *es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado, no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del «buen salvaje» [...], sino según el punto de vista insolente del «mal salvaje», devorador de hombres blancos, antropófago. No involucra una sumisión (una catequesis), sino una transculturación, o, mejor aún, una «transvaloración»: una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción. Todo pasado que nos es «otro» merece ser negado. Se puede decir: merece ser comido, devorado. Con esta especificación aclaratoria: el canibal era un «polemista» (del griego polemos: lucha, combate), pero también un «antologista»: sólo devora a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales [...]* (de Campos in Schwartz, 2002: 166).⁸⁶

La “*devoración*” se funde con las “*propias fuerzas naturales*”, pues como escribe de Campos en otro de sus textos, “[I]as influencias no actúan por sí solas, sin presupuestos, en el ambiente en que intervienen; por el contrario, se combinan con el contexto local, a cuyas necesidades se subordinan” (de Campos, 2010: 235), lo que, insospechadamente o no tanto, acerca la traducción antropófaga al polisistema, al tener una finalidad similar: “*«de-voración» crítica de la poesía universal, con el propósito de instaurar una tradición de invención y crear, así, un tesoro de «formas significantes» [...]* La traducción es, desde ese punto de vista, una forma de pedagogía” (ibid: 237). “*Como acto crítico la traducción poética no es una actividad indiferente*”,⁸⁷ enseña “*formas significantes*”.

Haroldo de Campos es un prolífico traductor, o “*transcreador*” como se autodenomina. Percibe la traducción como “*un capítulo por excelencia de toda teoría literaria, en la medida en que la literatura es un inmenso «canto paralelo», desarrollándose en el espacio y en el tiempo por un movimiento «plagiotrópico» de derivación*” (de Campos, 1987: 149). Y subraya de Campos:

La traducción creadora –la «transcreación»– es la manera más fecunda de repensar la mimesis aristotélica. Repensarla no como una pasiva teoría del reflejo y de la copia, sino como un

⁸⁶ Énfasis mío. Cita extraída por Schwartz de “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña” (1980), in Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos* (sel., trad. y prol. de Rodolfo Mata), México, Siglo XXI, 2000, 4.

Dentro de su concepto de “*transculturación*” (debida a la presencia de una cultura externa), Ángel Rama distingue las “*pérdidas*” culturales que ocurren inevitablemente con la aparición de lo exterior, es decir: la “*parcial desculturación*” en palabras de Fernando Ortiz. Lo nuevo que transmite Rama –en coincidencia con lo que escribe Haroldo de Campo– es la noción de “*selecciones*”, es decir, apropiaciones críticas –y *expropiaciones*– de lo que aporta la otra cultura (siempre que no sea impuesta). También, y Rama lo destaca, existe otra selección –dentro de la tradición local– sobre lo que se manifiesta capaz de resistir la destrucción; señala que en la tradición está latente la posibilidad de redescubrir valores primitivos olvidados. Los “*redescubrimientos*” y las “*incorporaciones*” demuestran la inventiva del “*proceso transculturante*” (Rama, s/d: 38-39).

⁸⁷ Cf. epígrafe de este trabajo (de Campos, 1987: 150).

impulso de usurpación en el sentido de producción dialéctica de la diferencia a partir de lo mismo (de Campos, 2010: 238).⁸⁸

La “*transcreación*” es “*plagiotrópica*”, practica la “*mimesis*” y aunque este plagio traductor equivale a “*lo mismo*”, produce y canta “*la diferencia a partir de lo mismo*”. El acto de “*agresión*” que realiza la traducción hacia la cultura extranjera, las “*sang et nourriture*” que arrebatada, la “*usurpación*”, se incorporan antropofágicamente al traductor. Sin embargo al seleccionar ese texto arrebatado a otra cultura porque su poética lo subyugó como lector, esa elección dignifica la obra extranjera. Simultáneamente nutre su experiencia de escritor-traductor. La traducción derivará en un “*canto paralelo*” transcreador, mimético y diferente a la par, rebelde y pedagógico.

Juan José Saer traductor

El concepto de Saer sobre la traducción es el de “*apropiación*”, nos dice Premat.

La constante problemática de la traducción en Saer, también remite al consabido conflicto de asimilación, comprensión, deformación y recuperación de culturas europeas en América Latina: en la versión propuesta por este escritor la traducción es un gesto de reescritura insolente, o sea de apropiación reivindicativa (Premat, 2002: 342).

En Saer la palabra “*apropiación*” no parece implicar la virulencia de los antropófagos brasileños ni el canibalismo de los miembros de La Pléiade, pero sí una negociación con la teoría del polisistema. Escribe Saer refiriéndose especialmente a una traducción que admira, la de J. Salas Subirat del *Ulises* de James Joyce:

El objetivo de una traducción no es exhibir la erudición de su autor, ni su conocimiento del idioma de origen, que son por cierto condiciones necesarias pero no suficientes para emprender el trabajo, sino incorporar un texto viviente a la lengua de llegada (Saer, 2006b: 92).

Para tener una idea más completa de lo que le significaba realmente la traducción a Saer y sin olvidar las frases anteriores, hay que analizar el horizonte, o contexto del Saer

⁸⁸ Énfasis mío.

escritor-traductor, sus traducciones, su único prólogo sobre una traducción propia y la praxis resultante.

El traductor es primero un lector, un intérprete que no puede obviar la subjetividad, ni olvidar su personalidad, como tampoco puede obviar su tiempo histórico, su cultura. Es su posición como escritor o traductor la que revela su “*horizonte*”. Berman define así este horizonte: “*On peut définir en première approximation l’horizon comme l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui «déterminent» le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur*” (Berman, 1995: 79).⁸⁹ En las primeras secciones de este trabajo se estudiaron las lecturas y el ambiente experimental en que se estaba formando este joven escritor santafesino, “*horizonte*” este que forma el “*pasado de cultura*” requerido por Haroldo de Campos en el epígrafe.

Como parte de su tarea el traductor cumple una labor de equilibrio. Debe comprender el sentido de la obra, comprender el horizonte del autor del original e incluirlo en el horizonte propio. Mijail Bajtin da una definición enriquecedora de la noción de comprensión cercana a la de “*apropiación*”, pues para él comprender también es una acción que toma algo de otro. Comprender completa la recepción de un original.

Comprender el texto de la misma manera como lo comprendía su autor. Pero la comprensión puede ser y debe ser mejor que la del autor. La creación poderosa y profunda en muchos aspectos suele ser inconsciente y polisémica. En la comprensión se completa por la conciencia y se manifiesta la multiplicidad de sus sentidos. De este modo, la comprensión completa el texto: la comprensión es activa y tiene un carácter creativo. La comprensión creativa continúa la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad. La co-creación de los que comprenden (Bajtin, 1982: 364).

El que comprende es un “*co-creador*”, completa, enriquece y continúa “*la creación*” del autor. Es la “*derivación*” de que habla Haroldo de Campos. Saer, como traductor capaz de completar una creación, comprende más que un simple lector y, sin renunciar a su aquí y ahora, en su contexto u “*horizonte*”, le dará prioridad hermenéutica al texto del autor. De los sentidos múltiples del texto, los que interprete el traductor enriquecerán la traducción. En otras palabras, Saer actualiza la obra, la reconstruye en su “*horizonte*” por un acto de creación. Recreando la obra el traductor se la apropia de manera que la forma del original se filtra en su traducción y eventualmente en la forma de obras suyas

⁸⁹ “*El horizonte se puede definir, en una primera aproximación, como el conjunto de los parámetros de lenguaje, literarios, culturales e históricos que «determinan» el sentir, el accionar y el pensar de un traductor*”.

posteriores. En esta traslación creativa, la labor del traductor tampoco puede volverse invisible, siempre habrá algo de Saer en la traducción que permitirá analizar cuál es su lenguaje propio, su “horizonte”: “*el lenguaje define no solamente a un escritor sino también al contexto histórico que dio origen a su obra*” (Saer, 1972: 315).

Sabemos que existen traducciones de Saer no publicadas, son los “*ejercicios*” que realiza cuando, preparándose para escribir sus obras, traduce “[p]oemas, por ejemplo de Lawrence, o de William Carlos Williams, o de Michaux” como le confiesa a Premat en una entrevista (Saer, 2010: 925). Estas son traducciones desconocidos para el público.

El británico D. H. Lawrence (1885-1930) es más conocido por sus novelas –*Mujeres apasionadas, El amante de Lady Chatterley*– que por sus poemas, sin embargo su trayectoria novelística no ha opacado su poesía y se lo considera un reconocido poeta del modernismo inglés. Saer comparte con este escritor inglés el gusto por el empleo tanto de prosa como de poesía en sus obras,⁹⁰ de ahí que le resulte un buen ejercicio lingüístico traducir sus textos.

El otro escritor de lengua inglesa mencionado por Saer, William Carlos Williams (1883-1963), contemporáneo de Lawrence, de nacionalidad estadounidense, es un reconocido poeta innovador y experimentador del lenguaje. Sabe oír y reproducir en sus poemas el ritmo propio del inglés cotidiano para hablar de las cosas, como por ejemplo: uno de sus poemas –“This is Just to Say”– empieza así: “*I have eaten / the plums / that were in / the icebox*”. En este poema Williams versifica una simple notita dirigida a su anfitrión comunicándole que se comió las ciruelas de su desayuno que encontró en la heladera y que estaban buenas. Teniendo en cuenta el estilo literario de Saer, se comprende el fructífero entrenamiento que supone traducir un inglés cotidiano versificado que habla de objetos,⁹¹ sin que ese lenguaje común pierda su carácter poético en la otra lengua.

El tercero es un poeta de lengua francesa. Lo que indudablemente debe de haber atraído a Saer de Henri Michaux (1899-1984), es la originalidad de su escritura, su

⁹⁰ En la obra poética de Saer, publicada en *El arte de narrar*, figuran poemas narrativos que son una muestra de su interés por el intercambio poesía/narración.

⁹¹ La descripción de objetos acerca al poeta Williams a una escritura objetivista.

mezcla de humor y emoción donde: “*l’émotion se traduit par des images fulgurantes, des cris, des rythmes haletants, des répétitions*”.⁹² Autor de poesía y prosa poética, el personaje más conocido de Michaux es el protagonista de los relatos *Plume* (1938), nombre del hombrecillo a quien le pasan toda clase de desventuras angustiantes neutralizadas por el humor en cortos textos poéticos de estilo nervioso y vibrante (Bréchon, 2008: s/p). A Saer indudablemente le interesa traducir las palabras y el efecto de las repeticiones poéticas de este artista sensible que pintaba como escribía. Saer apreciaba las extrañas manchas trabajadas con tintas del pintor Michaux.

Entre los “ejercicios” de traducción de Saer figura, en uno de sus cuadernos borradores de 1966 (fecha aproximada), una traducción de un poema de Francis Ponge (1899-1988). Premat, detallando lo que encuentra en los borradores inéditos de Saer, menciona la traducción del poema “«*Del jabón*»,⁹³ que parece ser más un ejercicio de lengua que un intento de traducción literaria” pero no lo transcribe (Premat in Saer, 2012: 380). En su libro *Trabajos* Saer recoge una serie de artículos periodísticos, conferencias, y en uno de esos artículos examina la poesía de Ponge con una referencia al poema en prosa “El jabón” que conoce bien por haberlo traducido: “*Los poemas de este poeta francés siempre tratan de un objeto por vez [...] de una «cosa»*” (Saer, 2006b: 85). “*En el espacio estrictamente delimitado del poema, la «cosa» [...], gracias a un magistral ordenamiento verbal, se incorpora poniendo en evidencia un inesperado sistema de relaciones*” (*ibid*: 86). Saer divide los poemas de Ponge entre los que tienen “*textos cerrados*” y los que tienen “*textos abiertos, acumulativos, esbozos superpuestos a lo largo de los meses o de los años.*”. Este último es el caso de

El jabón, de 1967, que, junto con La fábrica del prado (1971), constituye para la crítica el más alto logro alcanzado con el método acumulativo, expone un volumen considerable de fragmentos que se ocupan de ese objeto hasta entonces tan banal (ibid: 85-86).

Saer tradujo el poema, el texto de su traducción figura en su cuaderno borrador pero no se publica.

⁹² “[L]a emoción se traduce por imágenes fulgurantes, gritos, ritmos jadeantes, repeticiones”.

⁹³ El título exacto del poema traducido del francés “Le savon” es “El jabón” (ver a continuación, cita Saer, página siguiente) y no “Del jabón”. La traducción de este poema se encontraría entre los papeles de trabajo de Saer “*depositados ahora en la Princeton University Library*”, (Premat in Saer, 2012: 9).

En cuanto a las traducciones publicadas de Saer, *Tropismos*, un pequeño libro alargado, es la más relevante de las conocidas porque cuenta con una “Advertencia del traductor” a modo de prólogo (Saer in Sarraute 1968: 7),⁹⁴ que nos permite analizar el concepto de traducción según este escritor-traductor y estudiar la vinculación entre la teoría implícita en esta “Advertencia” con la práctica resultante.

En la obra traducida figura además un prólogo de Nathalie Sarraute escrito especialmente para esta traducción, en el cual refiere qué son los “*tropismos*” en sus libros:

una serie de momentos en los que estos movimientos, que llamaré Tropismos, entran a jugar, como una acción dramática precisa, vista en cámara lenta. Les di este nombre a causa de su naturaleza instintiva, irresistible, espontánea, similar a la de los movimientos realizados por ciertos organismos vivos bajo la influencia de estímulos exteriores, como la luz o el calor (Sarraute 1968: 12).⁹⁵

La autora comenzó a escribir esta obra en 1932. Su primera publicación de 1939 pasó casi desapercibida. Saer tradujo una segunda versión de 1957. Por esa fecha, a mitad de los años cincuenta, aparecen en Francia las primeras novelas experimentales del “nouveau roman”. Sarraute forma parte de esos “nouveaux romanciers” que se aventuran con la experimentación literaria en una nueva narrativa de vanguardia. Con respecto a *Tropismes* dice Saer en su “Advertencia” que el estilo y el ritmo del texto fuente lo alejan “de las leyes de la sintaxis, tal como la entienden los amigos del «buen decir» y quienes han hecho de la «prosa elegante» una profesión altamente remunerada” (Saer in Sarraute 1968: 7) lo que permite conjeturar que su traducción no será un trabajo rutinario. Al menos el lidiar con un texto europeo arduo no representará una aspiración al éxito de ventas en momentos en que aparecen las obras del “boom” latinoamericano recibiendo creciente aprobación popular y perfilándose como una tendencia dominante en la literatura. Salvo el caso de algún escritor aislado, que los hubo,⁹⁶ la literatura latinoamericana no se ocupaba en la década del sesenta de las experimentaciones de la nueva novela francesa.

⁹⁴ Cf. facsímil de la “Advertencia del traductor” en Anexo a este trabajo.

⁹⁵ Nathalie Sarraute comenta aquí cuáles fueron sus intenciones sobre su obra como una atención dirigida a extranjeros-lectores de una primera traducción española. Este prólogo no figura en su texto original en francés.

⁹⁶ Los escritores latinoamericanos relacionados con el “nouveau roman” han sido mencionados en otra sección de este trabajo. Cf. “Lecturas del “Nouveau roman” desde el Río de la Plata”, pp. 25-36, especialmente pp. 35 y 36.

En su “Advertencia” Saer califica la prosa de Nathalie Sarraute de “*tartajeante*”. Espléndida y sonora palabra figurando el balbuceo de la sintaxis, balbuceo que se expresa gráficamente con una escritura “*plagada de comas que no señalan el descanso calculado del discurso sino las vacilaciones propias de la conciencia en su lucha por arrancarse de lo indeterminado*” (*ibid*). Prosa “*tartajeante*” que experimenta con lo latente en el habla cotidiana trivial. Las comas, al leer el texto, simulan una voz audible que titubea, un enunciado entrecortado saltando con ritmo rápido, que deconstruye significados introduciendo incertidumbre sobre lo que quiere comunicar. Saer querrá conservar ese efecto sonoro del texto fuente al negarse a “*nivelar la oscuridad y los ritmos del original en una versión de tersura monótona*”. Lo dice en la “Advertencia” definiendo su traducción como “*honestá*”, con el propósito de ser fiel al original (*ibid*).

La traducción “*honestá*” de Saer correspondería a lo que Berman, teórico y traductor, llama una traducción “*vraie*”. Berman, en su libro *Pour une critique des traductions: John Donne*, aclara lo que es, según él, la traducción “*vraie*”, una traducción orientada a la fuente, es decir, orientada hacia la cultura de donde proviene el texto:

cette translation est la «révélation» d'une œuvre étrangère dans son être propre à la culture réceptrice. La «révélation» pleine et entière de cette œuvre est elle-même l'œuvre de la traduction, et d'elle seule. Et elle n'est possible que si la traduction est «vraie» (Berman 1995: 57).⁹⁷

Indudablemente el concepto de traducción verdadera no va a ser igual en el marco de una u otra teoría, sino que resulta ser en cada traducción lo que confirma la práctica bajo la que se acoge, o según la cual es analizada. Hay teorías, como la Deconstrucción, que no aceptan ninguna traducción como definitiva; algo similar pensaba Jorge Luís Borges en 1932.⁹⁸ Se puede sí asegurar que toda traducción válida es fiel a un modo de traducir aceptado por una comunidad y transitoriamente verdadera en ese contexto dinámico.

La traducción verdadera según Berman sería una traslación del original que lo transforma, pero esa transformación debe seguir un modelo que reproduzca la estructura del original dejando percibir lo extranjero o lo extraño que hay en él, que no debe ocultarse. Según este teórico, se descubren cada tanto en las traducciones “*des «zones textuelles» que je qualifierai de miraculeuses [...] une écriture d'étranger*

⁹⁷ “[E]sta traslación es la «revelación» de una obra extranjera en su ser propio a la cultura receptora. La «revelación» plena y completa de esta obra es ella misma producto de la traducción y solo de ella. Y únicamente es posible si la traducción es «verdadera»”.

Cf. las páginas 51 y 52 de este trabajo con relación a la noción de “verdad” de la traducción en Berman y en el polisistema.

⁹⁸ En “Las versiones homéricas” escribe Borges: “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (En *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1998: 130)

harmonieusement passée en français [...] où le traducteur a écrit étranger en français” es decir, el milagro es que el traductor escriba extranjero en su propia lengua (*ibid*: 66).⁹⁹

La traducción “*honest*” de Saer coincide con esta noción de Berman de traducción verdadera, capaz de dar lo oscuro como oscuro. Saer quiere una prosa estructurada por multitud de comas como el texto original, que suene con voz tan “*tartajante*” como la que él leyó e interpretó en el texto de Sarraute. Es su noción de equivalencia que no desatiende el sonido de la prosa, la que Saer propone y muestra en su “*Advertencia*”, acorde con su noción de fidelidad honesta.

Refiriéndose a la unidad de sentido y sonido en traducción, Paul Ricoeur en su pequeño libro *Sobre la traducción*, habla de traductores innovadores que

[a]bandonaron el refugio confortable de la equivalencia de sentido, y se arriesgaron en regiones peligrosas donde importarían la sonoridad, el sabor, el ritmo, el espacio, el silencio entre las palabras [...] traducir únicamente el sentido es renegar de una adquisición de la semiótica contemporánea, la unidad del sentido y del sonido, del significado y el significante (Ricoeur 2005: 73-74).

La sonoridad es algo particularmente importante en la ilación de los “*tropismos*” en lengua francesa. Saer no ignora la unidad que forman la sonoridad y el ritmo con el sentido, aunque deba enfrentarse con “*la descortesía*” de alguna “*disonancia*” al traducir. Esta “*disonancia*” ocurre porque, como lo expresa al comenzar su “*Advertencia*”: “*El estilo peculiar de Nathalie Sarraute, por seguir a veces el ritmo de la realidad, se aleja de las leyes de la sintaxis*”. La índole de los “*tropismos*” tomados por Sarraute de la cotidianeidad que la circunda impide su expresión con la limpidez de una “*prosa elegante*”. Sin embargo, el traductor da cuenta en su “*Advertencia*” que, con “*vacilaciones*” y “*con su imprecisión aparente*”, la prosa de Sarraute logra “*una precisión más honda, más dialéctica*” para seguir el difícil “*ritmo de la realidad*” (Saer in Sarraute, 1968: 7). La traducción se arriesga y toma ese mismo camino, escribe extranjero en su propia lengua.

En otro de sus textos teóricos, su “*Análisis de la traducción y sistemática de la deformación*”, Berman estudia y cuestiona ciertas “*tendencias deformantes que forman*

⁹⁹ “«[Z]onas textuales» que yo calificaría de milagrosas [...] una escritura de extranjero armoniosamente pasada al francés [...] en la que el traductor escribe extranjero en francés”.

un todo sistemático cuyo fin es la destrucción, no menos sistemática, de la letra de los originales sólo en beneficio del «sentido» y de la «bella forma»” (Berman 1985: 3). Tendencias evidentemente peligrosas que debe afrontar el traductor de *Tropismes*. La “bella forma” contra la cual previene esta “Analítica” resulta ser la “prosa elegante” mencionada en la “Advertencia”. La equivalencia entre lenguas adoptada por Saer hace que desdeñe la “prosa elegante” al otorgar prioritariamente a la equivalencia el rol de evidenciar la extrañeza y riqueza que aporta lo extranjero, incluidas las “vacilaciones” o la “imprecisión aparente” del texto original que pueden sonar disonantes.

Una de las principales “tendencias deformantes” analizadas por Berman es “[l]a racionalización [que] se refiere antes que nada a las estructuras sintácticas” y dentro de la sintaxis, a “ese elemento delicado del texto en prosa que es su puntuación” (*ibid.*: 4). Menciona Berman la “estructura en arborescencia” de la sintaxis de la “gran prosa” retardando la fluidez de la lectura por las

repeticiones inútiles, proliferación en cascada de las relativas y participios, incisos, frases largas, frases sin verbo, [...] [arborescencia] que es diametralmente opuesta a la lógica lineal del discurso en tanto discurso. La racionalización lleva violentamente el original de su arborescencia a la linealidad (ibid.).

La arborescencia poética queda sintetizada y menguada por la racionalización.

Sobre esta misma tendencia hacia la racionalización, Berman observa un proceso creativo que conlleva imperfección: “La infirmitad significativa indica que la prosa se sumerge en las profundidades polilógicas de la lengua. La racionalización destruye todo esto en nombre de una supuesta «imposibilidad»” (*ibid.*). Según algunos traductores la imperfección en la sintaxis y el sentido de la prosa original, ignorando el “orden de un discurso” (*ibid.*), imposibilita –sin introducir deformaciones– su traslado y expresión en otra lengua. Entonces se recurre a las perífrasis clarificadoras. Fundamental es este llamado de atención sobre la “racionalización” cuando se maneja una prosa experimental presentando “oscuridad”, según Saer, como la de Sarraute.

Otra tendencia deformante acorde con la anterior, “La destrucción de los ritmos”, nos advierte que se puede “afectar considerablemente el ritmo, por ejemplo, alterando la puntuación” (*ibid.*: 9). La alteración del juego de las comas en una prosa destruye el núcleo formal y significativo del texto fuente. Saer destaca este hecho mencionando las comas que marcan las “vacilaciones” del discurso comandando el ritmo del original, un ritmo que expresa y comunica un sentimiento, conjuntamente con el sentido. Por ende

tanto la puntuación como las leyes de la sintaxis que introduzcan una racionalización contraria a la obra original serán relegadas o desconocidas en la traducción, como se desprende de la “Advertencia” saeriana.

Según Berman, las tendencias deformantes (las aquí enumeradas y otras no citadas)

forman un todo que dibuja en negativo lo que entendemos por la letra: la letra son todas las dimensiones que altera el sistema de deformación. Este sistema, a su vez, define cierta figura tradicional del traducir. No es el producto de principios teóricos. Antes bien, las teorías de la traducción surgen de este terreno para aprobar ideológicamente esta figura, planteada como evidente. Y sólo pueden hacer eso. Toda teoría de la traducción es la teorización de la destrucción de la letra en beneficio del sentido. Este es un punto que no podemos desarrollar aquí.

La traducción regida por estas fuerzas y tendencias [...] [d]eshace la relación sui generis que la obra instituyó entre la letra y el sentido, relación donde es la letra la que «absorbe» el sentido. Lo deshace para instituir una relación inversa, donde de las ruinas de la letra dislocada brota un sentido «más puro».

No hay en esto ningún «error» en el sentido trivial del término, sino una especie de necesidad. Pues podría ser que la destrucción sea una de nuestras relaciones con una obra (con lo escrito). Podría ser que la obra llame también a esta destrucción (ibid: 13).

Se citan *in extenso* estos severos párrafos porque ellos contienen la parte medular del texto de Berman, donde él reconoce que estas tendencias deformantes pueden ser necesarias. La traducción tradicional las exige naturalmente, *a priori*, mientras que las distintas teorías de la traducción asumen *a posteriori* la justificación de la “deformación”, punto este (justificación o “teorización de la destrucción de la letra”) que Berman no desarrolla aquí como lo dice explícitamente en la cita. Una explicación de la “necesidad” de “destrucción” de la letra de la obra original consistiría en examinar cómo un lector-traductor deconstruye la obra por una necesidad interpretativa. Realiza un acto de “agresión” para com/prender (apropiarse de) la significación.¹⁰⁰ Traduciendo la obra, volverá a armarla con “un sentido «más puro»”¹⁰¹ que él cree haber arrebatado al texto fuente pero descuida “la sonoridad, el sabor, el ritmo, el espacio, el silencio entre las palabras”.¹⁰²

Saer no teoriza sobre traducción pero deja entender que no avala la “necesidad” de destruir la letra. Claramente su “Advertencia” propone que la letra absorba el sentido al adoptar en su trabajo de traductor la opción que le parece “más rigurosa”, consciente de estar asumiendo los riesgos de la “fidelidad total” al original (Saer in Sarraute, 1968: 7).

¹⁰⁰ Cf. en párrafos anteriores de este trabajo, la traducción según Steiner, pp. 53-54 (Steiner, 1978: 278).

¹⁰¹ Cf. cita anterior, Berman pág. 64 (Berman 1985: 13).

¹⁰² Cf. cita anterior, Ricoeur, pág. 62-63 (Ricoeur 2005: 73-74).

Desde la *praxis*, una lectura atenta a la traducción de Saer nos hace comprobar (y oírnos leyendo) que en ella subsiste el ritmo de los “*tropismos*” originales al conservar la prosa “*tartajeante*”; “*plagada de comas*”. El traductor mantiene, asimismo una sintaxis que poco respeta leyes; oraciones a medio expresar; repeticiones; todos elementos que no deforman el original ni intentan clarificar una prosa que suena informe pero comprensible como “*tropismos*”:

Ellas, ellas, ellas, ellas, siempre ellas, voraces, piantes y delicadas [...] Y hablaban, hablaban siempre, repitiendo las mismas cosas, dándolas vuelta, dándolas vuelta otra vez, para un lado y después para el otro, amasándolas, amasándolas, haciendo correr sin cesar entre sus dedos esa materia ingrata y pobre (Sarraute, 1968: 70-71).

Distintas voces saltan de un tema a otro sin que el lector pueda seguir fácilmente el itinerario de lo que se habla y sin que el traductor intente racionalizar el relato por medio de un esbozo de anécdota porque, como afirma Sarraute en su prólogo: “*nada debía distraer la [atención] del lector: ni el carácter de los personajes, ni la anécdota*” (*ibid*: 11), solamente la voz de la “*sous-conversation*”.

Jean-Pierre Martin en su análisis de lo que él llama “*roman de voix*” o novela de voz, escribe sobre esa manera que tiene Sarraute de evidenciar la voz en sus textos. La voz material obviamente no está en el texto pero “*elle [la voix] ressuscite quand le lecteur entend de son oreille intérieure ce qu’il lit à voix basse*” (Martin, 1998: 35).¹⁰³ La voz tiembla y vibra, se vuelve audible al lector porque “*une rhétorique de la ponctuation et de la typographie dans le texte romanesque est la simulation la plus repérable de ce simulacre qu’est la voix*” (*ibid*: 132).¹⁰⁴ Las comas que lee Saer le hacen oír, son el simulacro de la voz en el texto. Sinestésicamente, “*l’oeil écoute la voix du texte*” (*ibid*: 136).¹⁰⁵ ¹⁰⁶ El lector implícito propuesto por Sarraute, impone una lectura vocal del texto. Saer leyó un “*instrumento musical*” en los textos “*de voz*”, el instrumento voz, una voz musical. El texto de Saer conserva esa voz musical, cotidiana y trivial del original. “*Y la hija no está mal, aunque no esté casada, tiene lindo cabello, la nariz chiquita, lindos pies también [...] pero nadie la quiere, no gusta, sabe*” (Sarraute, 1968: 22).

¹⁰³ “*Ella [la voz] resucita cuando el lector oye con su oído interior lo que lee en voz baja*”

¹⁰⁴ “*Una retórica de la puntuación y de la tipografía en el texto novelístico es la simulación más reconocible de ese simulacro que es la voz*”

¹⁰⁵ “*El ojo escucha la voz del texto*”

¹⁰⁶ Más adelante, y siguiendo con las figuras sinestésicas, Martin reproduce una cita del escritor A. Tomatis que dice: “*L’oreille est une bouche sonique*”, de su libro *L’oreille et le langage*, de 1978 (Tomatis in Martin, 1998: 223). Saer vivía en París cuando apareció este libro del escritor Tomatis, y Tomatis es el nombre de uno de sus personajes, escritor y periodista, una suerte de alter ego de Saer que aparece en varios de sus libros y tiene un papel preponderante en el conjunto de su obra. Este dato permite pensar que Saer leyó el libro del autor Tomatis.

En cuanto al léxico, la traducción, bien cuidada en general, presenta sin embargo algunas debilidades idiomáticas causadas probablemente porque, en 1968, al traductor le faltaba todavía algo más de experiencia en la lengua fuente. Lo notamos cuando altera el significado de algunas palabras sin que ese sentido inexacto sea necesario ni para el ritmo del texto ni para lograr una mejor significación de la frase. Siguen algunos ejemplos:

“*Maintenant elle le savait. Elle s’y tiendrait. On ne l’en délogerait plus*” (Sarraute 1957: 69), traducida por: “*Ahora lo sabía. Se tendía allí. No se la desalojaría*” (Sarraute 1968: 75), debería decir: “*Ahora lo sabía. A eso se atendería. Y de ahí ya nadie la sacaría*”

Y otro: “«*Ah! Vous retournez encore en Angleterre? Ah! oui?*» *Elle y retournerait*” (Sarraute 1957: 94), traducido por: “*¡Ah! ¿Acaba de llegar de Inglaterra? ¿Ah, sí? Acababa de llegar*” (Sarraute 1968: 99), cuando lo correcto sería “«*¡Ah! ¿Vuelve otra vez a Inglaterra? ¡Ah!, ¿sí?*» *Allí volvía*”

“*il ne fallait pas heurter, pas effleurer [...] des clochettes*” (Sarraute, 1957: 88), Saer lo traduce por “*no era necesario golpear, ni desflorar [...] campanitas*” (Sarraute 1968: 93), lo correcto sería “*no era necesario golpear, ni rozar [...] campanitas*”

A pesar de las desprolijidades anteriores, Saer traduce bien la frase siguiente: “*C’est une femme d’intérieur qu’il lui faut*” (Sarraute 1957: 64) por “*Es una ama de casa lo que necesita*” (Sarraute 1968: 70), sin caer en la trampa de traducirlo erróneamente por: “*Es una mujer de vida interior lo que necesita*”¹⁰⁷

Sin embargo para un escritor traducir, aun arriesgándose a incurrir en alguna tergiversación léxica, es la mejor manera de familiarizarse con lo que lo conmovió del ritmo y los rasgos de la prosa de otro autor.

Los “*nouveaux romanciers*” franceses experimentan con el lenguaje, indagan precisamente en el cómo decir. Los unen parecidas inquietudes formales, aunque las obras de cada escritor demuestran ser personales y diferentes: Sarraute experimenta con el habla cotidiana y con la sintaxis como lo hemos visto en *Tropismes*. Por su lado, Robbe-Grillet emplea la descripción sin distorsionar la sintaxis. Uno de sus cuentos breves –buena demostración de descripción poética– es traducido por Saer.

En octubre de 1967, Saer publica su traducción del cuento “*La plage*”, de Robbe-Grillet. Trata brevemente de tres niños que caminan por una playa desierta. “*Son rubios, casi del mismo color que la arena: la piel un poco más oscura, el cabello un poco más claro*” (Robbe-Grillet 1969: 48). Tres versiones de niños casi iguales, tres líneas de

¹⁰⁷ “*C’est une femme d’intérieur qu’il lui faut*” se traduce erróneamente por “*una mujer de vida interior*” en una cita de *Tropismes* en la traducción del Prólogo de Jean-Paul Sartre de la nueva publicación de *Retrato de un desconocido* de Nathalie Sarraute. (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001. p. 8).

pisadas iguales que el mar no llega a borrar. Caminan precedidos por una bandada de pájaros marinos que avanzan dejando rastros “*estrellados*” que el mar sí borra. Dos versiones de caminantes, dos series de huellas. En la orilla, “*a intervalos regulares, una ola súbita, siempre la misma*” (*ibid.*), igual y otra, tranquila, se infla, retrocede y rompe en el lugar casi sin avanzar. Las imágenes y los movimientos son precisos. Un colorido cuadro estival igual y otro, tranquilo como “*la olita*” (*ibid.*: 53), escenas que tornan y retornan análogas y diferentes, sabiamente articuladas como metáforas en una prosa poética.

Gérard Genette en “Vertige fixé” se refiere a estas analogías y repeticiones en la nouvelle de Robbe-Grillet y las relaciona con la teoría de Roman Jakobson sobre la poesía según la cual: “*La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación*” donde el eje de selección (que es metafórico puesto que se elige entre equivalencias analógicas o repeticiones) sería el propio de la poesía y el eje de combinación o contigüidad (que es metonímico) sería el propio de la sintaxis de la prosa (Jakobson, 1975: 360). Genette observa que la propiedad poética de “[I]’*art de Robbe-Grillet consiste à disposer dans l’ordre métonymique de la narration et de la description romanesque un matériel de nature métaphorique, puisque résultant d’analogies entre éléments différents ou de transformations d’éléments identiques*” (Genette, 1966: 85).¹⁰⁸ La de “La plage” es una prosa poética por sus repeticiones y analogías propias de la poesía.

Se anotan a continuación algunas incorrecciones léxicas en la traducción de Saer. En el tercer párrafo la palabra “*violente*” (Robbe-Grillet, 1962a: 63) no indica el color “*violeta*” de la luz solar como traduce Saer (Robbe-Grillet, 1969: 47) sino que adjetiva de “*violenta*” a la luz del medio día que cae vertical. Más adelante la “*capa superficial*” del terreno, “*meuble*” en francés (1962a: 67), no es “*móvil*” como la califica Saer (1969: 50) sino “*blanda*”. Y por último, las palabras que pronuncia la niña “*«Tout à l’heure, on n’était pas si près»*” (1962a: 72),¹⁰⁹ el verbo indica tiempo pasado, Saer traslada la frase al futuro: “*–Dentro de un rato no estaremos tan cerca–*” (1969: 55) cuando debería decir

¹⁰⁸ “*El arte de Robbe-Grillet consiste en disponer en el orden metonímico de la narración y de la descripción novelísticas un material de naturaleza metafórica, resultante de analogías entre elementos diferentes o transformaciones de elementos idénticos*”.

¹⁰⁹ Énfasis mío. “*Tout à l’heure*” se traduce en esta frase por “*Hace un rato*”, el verbo être está en pasado imperfecto.

—porque la frase es posterior al sonido de la campana— “Hace un rato *no estábamos tan cerca*”. Ahora están más cerca y se preguntan si fue la primera campanada o si, cuando estaban más lejos, hubo otra anterior dudosa.

Volviendo a las analogías de la nouvelle, ya en los *Tropismos* de Sarraute Saer había traducido una imagen aproximada a las escenas semejantes y diferentes de “La playa”. Se trataba de movimientos intermitentes de luz y sombra, iguales y otros, entrando y saliendo, como “*tropismos*” que oscilan de la clara certeza a la duda sombría, con

satisfacción desesperada [mirando] *una muñeca cuyos dientes y ojos, a intervalos regulares, se encendían, se apagaban, se encendían, se apagaban, se encendían, se apagaban, siempre a intervalos idénticos, se encendían de nuevo y de nuevo se apagaban* (Sarraute 1968: 17-18).

El oxímoron “*satisfacción desesperada*” revela la incertidumbre del narrador que repite en palabras las oscilaciones de la luz. La obra de Sarraute, con sus irónicos diálogos cotidianos parece una obra ligera, pero es intensa y hasta inquietante en su expresión de movimientos internos instintivos, es decir, de “*tropismos*”: “*verdaderas acciones dramáticas, latentes en las conversaciones más trilladas, los gestos más cotidianos*” (*ibid*: 11), manifestaciones de seres en “*lucha por arrancarse de lo indeterminado*” (Saer in Sarraute 1968: 7), como esa mujer que “[e]staba acurrucada en una esquina del sillón, se retorció, el cuello tendido, los ojos protuberantes: «Sí, sí, sí, sí», decía [...] Él sentía que a todo precio era necesario enderezarla, apaciguarla” Así lo interpreta y así lo traduce Saer (Sarraute 1968: 63).

ESCRIBIENDO

qué puede esperarse de él sino es más que un poeta [...] ningún conjunto armonioso, y una lengua: tartajeante.

Saer, *El arte de narrar. Poemas*

Saer no escribe prólogos para sus obras de ficción. Sin embargo sí escribió uno que llamó “Dos palabras” para que figurara en su primera obra de juventud, un libro de cuentos publicado en 1960.¹¹⁰ En estas “palabras” se muestra un tanto dubitativo sobre el libro que presenta, sin embargo comunica cuál fue su preocupación, una advertencia de novel escritor: “*He procurado lograr en todos ellos [los cuentos] un mínimo nivel*

¹¹⁰ Se trata del libro *En la zona*. Saer sí ha escrito prólogos para sus otras publicaciones que no son de ficción en las que recoge una serie de ensayos cortos y artículos publicados en diarios. En esos prólogos proporciona una breve explicación sobre el material de cada libro.

rítmico y verbal admisible como literatura [...]” (Saer, 2003a: 7). A continuación escribe “*dos palabras*” sobre su noción de poética.

Para todo escritor en actividad la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación [...] La esencia del arte responde en cierta manera a esa idea de consumación y de ahí la precariedad, el riesgo sin medida de la aventura creadora (ibid.).

Son frases esperanzadas sobre el futuro, precario sin embargo. Confía en la “*receptividad dinámica*” de sus lectores. En cuanto a la “*consumación*” futura de su obra –subordinada a la recepción– su modo de ver la narrativa en esta temprana etapa, probaría que el joven Saer ya proyectaba el desarrollo y terminación de su obra futura. En sus posteriores ficciones seguirán apareciendo los mismos personajes así como su lugar en el mundo, “*la zona*” (la ciudad de Santa Fe y sus alrededores). La continuidad le da al escritor una “*idea de consumación*” que respondería a la “*esencia del arte*”, si bien tanto la consumación como el arte todavía los percibe inestables. No obstante esta planificación, la incertidumbre no desaparece. “*Nuestra ambigüedad y nuestro desorden adolescente existen [...] De ahí que este libro no sea perfecto*” (ibid: 8).

El arte joven e inestable de la narrativa saeriana se va a ir asentando, va a crecer con el tiempo como la isla del río Paraná que emergió lentamente, cerca de la casa del poeta Juan L. Ortiz. Confirmando una vez más su vínculo con “*la zona*”, Saer relata la formación de esta isla aluvional, su proceso “*de salir del magma barroso probablemente tan arcaico como el barro mítico del primer hombre, y de diferenciarse de él, ser, no todavía isla, pero tampoco sustancia informe*” (Saer, 2003d: 231). Así nace la escritura saeriana, dándole forma a esa sustancia informe que son las palabras previo a la composición del relato.

Tiempo después de su primer libro –*En la zona*– Saer publica una novela que muestra claramente una destreza más afianzada: *Cicatrices* (1969) fue apreciada por críticos literarios como Ángel Rama, quien tempranamente, en 1981, escribió:

la aparición de su novela Cicatrices (1969) [dio] la plena medida del narrador adulto y más que nada, la medida de uno de los proyectos narrativos más coherentes, estructurados y sistemáticos que hayan surgido en la novísima narrativa latinoamericana. La recortada precisión de una mirada escrutadora, aparentemente neutral, la fijación obsesiva sobre el instante y sus múltiples, polisémicas, significaciones, el diestro y constante montaje de tiempos y circunstancias, si por un lado parecían testimoniar la presencia de los objetualistas franceses y más aun de esa segunda

pasión de Saer, el cine, por el otro disponían esos recursos al servicio de una investigación sutil y persistente acerca del significado de lo real (Rama, 1981: 77).

Años más tarde, contestando la pregunta de una periodista en una nota llamada “Hagamos evidente la incertidumbre”, publicada en *El País Cultural*, Saer se refiere a sus propios recursos narrativos: “*Trato de poner en evidencia la incertidumbre porque esa es mi ideología de la percepción del mundo*” (Speranza, 6/08/1993: 2).

Y anota en uno de sus cuadernos borrador en 1975:

[d]eseo de escribir, no de decir algo. Pero deseo también, de escribir en tanto que escritor [...], victorioso por el hecho de haber comprendido por fin que el deseo de escribir es un estado independiente de toda razón y de todo saber, liberado de toda exigencia de estructura, de estilo o de calidad, y lleno del silencioso clamor de las palabras que no son de nadie [...] Cada vez que este deseo me viene, trae consigo la validez del universo entero y la de esa partícula sin nombre del universo que soy yo mismo (Saer, 2012: 7).

El deseo de escribir es capaz de legitimarlo a él y al universo entero. Estas frases son toda una descripción del estado de ánimo del escritor en cuanto a su oficio y en cuanto a la comprensión de la subjetividad ineludible en su mirada a lo real y concreto.

Incertidumbre y experimentación

En la primera página del cuento largo “La mayor” (Saer 1998: 11-52) escrito en 1972, poco después de las traducciones publicadas por Saer, vemos que 57 comas deconstruyen una sola frase laberíntica de 18 líneas de texto. Desde el punto de vista formal, se piensa inmediatamente en la traducción de *Tropismos* (cuatro años anterior): parecida fragmentación del discurso a lo largo de cuarenta páginas; prosa igualmente “*tartajeante*” cuajada de comas separando segmentos de texto; agramaticalidad que oscurece la sintaxis compuesta generalmente por frases largas de hasta tres o cuatro líneas. Ejemplo de sintaxis “*oscura*” es el gran número de complementos circunstanciales dentro de una frase atípicamente articulada, como la segmentación que se opera en los sintagmas

siguientes cuyo nudo significativo estaría en los términos “*estoy [...] en el mismo [...] lugar*”:

Y estoy estando siempre, ahora, en la negrura, en el mismo, flotando, errabundeando, dentro de algo, o en algo, que transcurre, con el recuerdo móvil que sube, desaparece, y vuelve, empecinado, victorioso, a subir, desde el pantano, incierto, cambiante y en reposo, reducido, helado, inabordable, desde dentro o desde fuera, lugar (Saer 1998: 49).¹¹¹

En este texto los sintagmas que cortan la larga frase, que adjetivan sensaciones, que dicen y vuelven a decir algo parecido a lo ya dicho, recuerdan la acotación de Genette sobre la prosa poética de “La plage”. En la prosa de “La mayor” se trata igualmente de segmentos elegidos dentro del eje paradigmático que aquí interfieren en la continuidad del eje sintagmático. Son tácticas sintácticas innovadoras que reclaman relecturas para comprender el texto. Saer admite que muchas veces lo narrado puede acarrear oscuridad: “*El hermetismo involuntario no es un producto de la veleidad del narrador, sino de la dimensión y de las condiciones en que indaga. El lector ha de acomodarse a él*” (Saer 2004: 150). La narrativa de Saer es la narrativa de la experimentación intensa, de la búsqueda, de la incertidumbre. La anterior frase saeriana puede aplicarse tanto a la prosa dubitativa de “La mayor” como a las vacilaciones de la prosa de *Tropismos*, dos textos que indagan el cómo decir.

Dudas, luchas que claman por apaciguamiento son las que encontramos en “La mayor”. Saer relata, no historias de tropismos que generan “subconversaciones” a veces angustiantes como en Sarraute, sino la crisis interior de un personaje alterado. ¿Cuál es la razón de la impotencia del narrador, de sus dudas? “*Otros, ellos, antes, podían.*” Es la primera frase de “La mayor” (Saer 1998: 11). El yo narrador no puede, “*ellos*” sí “*podían*”. No hay nombres personales en el relato, como tampoco los había en Sarraute. El “*ellos*”, aunque en plural, se refiere especialmente a Marcel en la obra de Proust, quien, “*sopando*” una galletita en una taza de té, recupera sus recuerdos. Simultáneamente con los recuerdos epifánicos, se le aparece a Marcel la posibilidad de escribir que da sentido a su vida. El personaje de “La mayor” fracasa haciendo el mismo acto de “*sopar*” una galletita, acto que se describe y se repite con leves modificaciones lo que produce un efecto de negación reiterada. Una parodia más trágica que irónica de la escena proustiana. El mismo efecto negativo se filtra en las descripciones detallistas, insistentes, de percepciones subjetivas, variables, inciertas, del cuarto, de los objetos que hay en él, del cuadro *Campo de trigo de los cuervos* y hasta de los gestos del yo narrador.

¹¹¹ Énfasis mío.

La narración misma se interroga, se dramatiza. La peripecia languidece casi sin anécdota (como tampoco la había en *Tropismos*) y vuelve cada vez a empezar. Con el verbo decir el narrador señala reiteradamente en el texto, que él se está repitiendo: “*está redonda, fría, brillando sin destellar, decía, la luna. Y decía que otros, ellos, antes, podían*” (*ibid*: 13).¹¹² La prosa saeriana está indagando en el cómo decir; el problema tiene que ver con la praxis de la escritura. Al respecto, Saer anota en el párrafo “Percepción sensorial, memoria” de su ensayo “Razones”:

Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear, reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria [...] La relación que sugería más arriba entre las preferencias inconscientes y la praxis de la escritura, puede reencontrarse otra vez, en otro nivel, en esa relación entre las imágenes complejas del recuerdo y los esfuerzos por agotarlas a través de la escritura (Saer 1986: 17-18).

Saer busca esas imágenes del recuerdo a través de una escritura “*rugosa*”, “*como capas sucesivas de pintura*”, por la “*insistencia en los detalles*” (*ibid*: 18). Las descripciones minuciosas y las repeticiones nos traen a la memoria textos posteriores como es el caso de *El limonero real* (1974), y textos de otros “*nouveaux romans*”.

En “La mayor” se registra algo similar a la sarrautiana “*satisfacción desesperada*” frente a la “*muñeca cuyos dientes y ojos, a intervalos regulares, se encendían, se apagaban*”: la oscilación repetida de la revelación que se anuncia inminente, iluminadora, a la negación y el fracaso de la misma. Leemos escenas análogas a otras en el mismo texto saeriano, levemente modificadas, jugando con un mismo sentido y un sentido otro, dentro de insistencias y repeticiones. Así, un elemento material, una luz exterior entra y sale: “*El fluorescente, que titila, imperceptible, hunde y saca de lo negro, alternadamente, en el atardecer, la cocina*” (Saer 1998: 12); una figura semejante repite: “*la televisión [...] con la luz azulada que titila*” mirada desde un lugar exterior (*ibid*: 17). Estas dos imágenes de luces intermitentes funcionan como una “*mise en abîme*” de la galletita volviendo a sopar en el té, y de otra versión de lo mismo en la que el personaje, utilizando el sentido figurado, se interroga sobre el recuerdo, si el mismo movimiento “*entrando y saliendo, una y otra vez, [...] a la deriva, hacia ninguna, y de ninguna, parte*” es capaz de “*decir*” alguna cosa (*ibid*: 24), recurriendo siempre al verbo decir. Hacia el final, la narración concreta el sentido metafórico de esta serie de escenas: la fluctuación del fracaso a la inminencia de una revelación que no se produce:

¹¹² Énfasis mío.

*el recuerdo que ha venido subiendo por decir así, desde lo negro, y que titila, patente, en el centro del abismo, como si estuviese diciendo, o como si estuviese, más bien, tratando de decir, que hay algo, algo de donde sacar, como quien dice, la prueba contraria, la negación de la negación (ibid: 50-51).*¹¹³

Se nota la profusión del verbo decir, como si el texto lo asociase al verbo narrar, como si la inminencia del “cómo decir” “*titilase*”. Pero no hay epifanía, no aparece “*la negación de la negación*”, no aparecen ni recuerdos ni certeza, “*a menos que pegue, por decir así, en ese vacío, recuerdos que no son en el fondo, recuerdos de nada*” (ibid: 52). Y la fluctuación continúa.

En “Recuerdos”, otro texto saeriano que parece un corolario de las anteriores interrogaciones de “La mayor”, el narrador expresa:

*[n]uestros recuerdos no son, como pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestros esfuerzos por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior (ibid: 191-192).*¹¹⁴

El recuerdo que trata de atrapar el escritor se le presenta como lo más lejano dentro del mundo. Lo conmueve el “*escándalo ontológico*” de esa vana indagación buscando reminiscencias que iluminarían su vida, su narración. Pese a todo, el recuerdo tampoco se deja recuperar en este relato, ni se comprende su tenaz ausencia.

Incetidumbre y percepción

La picturización de la escritura

La picturización de la escritura en *El limonero real* la traza el narrador –la novela está narrada en tercera voz– con colores y sus matices, presentes en las descripciones. La luz es violenta realizando tonalidades y sombras, al igual que en “La plage” de Robbe-Grillet. Saer habitualmente otorga un lugar privilegiado a la pared de color blanco,¹¹⁵ en esta obra menciona una y otra vez la pared blanca que sirve de telón al lugar donde se ha sentado a comer la familia. La escritura nos hace visualizar las sombras en los ángulos geométricos

¹¹³ Énfasis mío.

¹¹⁴ Énfasis mío.

¹¹⁵ Cf. “El intérprete”, *La pesquisa*, etc.

de la casa; mirar en detalle los colores de los vestidos, las luces iridisadas esparcidas bajo el follaje, los destellos en el agua, los movimientos de varias canoas de colores por el río, el color del vino que deja sus rastros en los vasos, en la mesa, en alguna camisa. Se perciben otras sensaciones, voces, olores, sabores del pescado del almuerzo, del cordero asado de la noche de fin de año, aunque predominan las percepciones visuales.

El narrador de *El limonero* duda de la eficacia de sus repeticiones hasta el punto de que el lector ve plasmado un rectángulo negro de negatividad en la tipografía hacia el final de la novela. Otra tonalidad sombría de la escena ocurre cuando Wenceslao niño, creyéndose solo en una pequeña isla semi-salvaje, experimenta con miedo la percepción del peligro,

penetrando en la masa espesa de la niebla, y la niebla se ha cerrado por detrás, dejándolo adentro [...] Los cuerpos salen del agua relucientes: la serpiente larga de la isla reptante tranquila, el vientre blanco deslizándose con facilidad sobre el barro primigenio, y el dorso trabajado con infinita minucia en arabescos rojos y verdes, rojos y verdes, intrincados, lentos estrechos, entrecruzados, como una escritura en la que estuviera expresada la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho [...] el silencio se mezcla con la niebla [...] Durante dos o tres minutos el silencio es tan completo que al oír los primeros tintineos Wenceslao supone que se trata de una ilusión sonora propia del silencio [...] primero duda si los ha oído o no y después está seguro de haberse equivocado. Es cuando el tintineo suena por segunda vez, largo y apagado, cuando Wenceslao se sobresalta (Saer, 2002b: 30-31).

El niño intenta interpretar la percepción de un sonido extraño en un ambiente inquietante. Teniendo en cuenta el “*carácter hermético*”¹¹⁶ del objeto sonoro, ¿fue un error de percepción lo oído? El “*tintineo*” lo oye en un clima oscuro, distinto, pero el sonido resulta tan dudoso como el de la campana del relato de Robbe-Grillet.

La escritura trabaja los colores vivos “*con infinita minucia*” en el dorso de la serpiente, dibujando una bella imagen autorreferencial de la novela que indaga sobre “*la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho*”.

Otra figura pictórica comienza a moverse en el relato cuando se visualizan tres manchas. “*Wenceslao mira el camino amarillo y ve tres manchas movedizas –una colorada, una azul y una verde– que rebrillan al sol*” (*ibid*: 78). La visión se prolonga varios párrafos. Las manchas se ven “*agrupadas hacia el centro del camino y fundiéndose con él por la ilusión de la distancia*” (*ibid*: 79). Después, “*las tres manchas movedizas se despegan del vértice final del camino con el horizonte de árboles.*”

¹¹⁶ Declara Saer en una entrevista “[...] *el mismo carácter hermético que tienen los objetos cuando los percibimos. No es el arte sino nuestra percepción que nunca es del todo satisfactoria, la que nos condena a esa incertidumbre*” (Saer in Abbate, 2007: s/p.).

Relumbran y parecen moverse en el mismo punto, sin progresar” (ibid.), “parecen flotar” (ibid: 82), vacilan en la refulgencia solar sin apoyo alguno. ¿Error de percepción, efecto óptico?, ¿alcanza con corregir la perspectiva de la visión para asegurarnos que la percepción nos transmite lo real? Ante lo incierto de la visión, la escritura – autorreferencialmente– describe el trabajo mental de la percepción interpretando y traduciendo la sensación: “Wenceslao ve en la expresión de Rogelio el esfuerzo, primero por ver, y después de haber visto para precisar lo que ve –para precisar que y qué ve– y por último para identificar las manchas y las figuras (ibid.). Rogelio y Wenceslao distinguen tres sombrillas. Lentamente, van percibiendo tres mujeres caminando bajo el sol, vistas en perspectiva desde la casa.

Una vez llegadas y reconocidas las mujeres, el relato vuelve a repetir la visión primera de las manchas de colores, como si no se hubiera identificado a las mujeres ni se hubiera interpretado aun la percepción de los colores, de las sombrillas. ¿Será que la experiencia sensible de la percepción no permite acceder de manera “*satisfactoria*” a lo real por “*el carácter hermético de los objetos*”?¹¹⁷ ¿O es el narrador el que duda de su relato? Algo informe, vacilante, se ve en el camino amarillo, no parece avanzar, como tampoco parece progresar la narración. Antes que la inteligencia traduzca –ya sea la visión del camino, ya sea la visión de la grafía en la lectura– la primera impresión de las manchas es caótica. Las percepciones sensoriales no llegan a “la cosa en sí”, por lo tanto todo conocimiento es relativo, toda narración no puede ser sino imprecisa. Las múltiples descripciones que paralizan el relato, narran la desazón saeriana ante el carácter insuficiente de la percepción.

El limonero real emplea repeticiones descriptivas aparentemente objetivas. Aunque formalmente parecen ser impersonales, son el resultado de ojos que miran, provienen de las percepciones de distintos personajes de la novela, se expresan mediante la polifonía que nuclea las diversas subjetividades. Esta pluralidad se lee como imprecisión, como incertidumbre. La narración repite los puntos de vista, multiplicando los sentidos, los modos de relatar, oscureciendo el texto y advirtiendo al lector que no confíe, la ficción no refleja una sola realidad.

Adicionalmente, el volver sobre lo ya dicho, parece indicar que el narrador duda de cómo expresarse. Las insistentes repeticiones que le dan un ritmo especial a la narración,

¹¹⁷ Cf. nota anterior n° 116.

le quitan continuidad a los acontecimientos de la historia que languidece y vuelve a empezar con la misma secuencia siempre igual dándole un ritmo poético a toda la obra: “*Amanece /y ya está con los ojos abiertos*” (*ibid*: 11).

Miguel Dalmaroni, estudia y se propone distinguir “*del plano al empaste, al grumo, a la picturización en relieve*” en las imágenes pictóricas del estilo saeriano (Dalmaroni, 2010: 399):

*Narrar es para Saer explorar lo real para abrirlo y suspenderlo en la incertidumbre, descomponer incesantemente lo compuesto a través de la multiplicación de miradas similares, repetidas pero nunca idénticas, que exploran el tenor material de lo sensible hasta perturbar los sentidos mediante los que la cultura impone totalidades y articula relaciones. La misma acción o el mismo objeto material (texturas, luces, colores, temperaturas, contornos) son narrados o descritos una y otra vez, pormenorizados al extremo, en intentos sucesivos por agotarlos [...] la escritura puebla y carga una nada que, ya por completo ajena a las alucinaciones de «la realidad» que creíamos conocer, se querrá no vacía sino espesa. Es por eso que solo parcialmente, el método narrativo saeriano impone la idea de repetición, eficaz por supuesto para describir uno de los efectos del empaste, el negativista (la historia de la poesía conoce bien lo que luego se asociaría al descubrimiento freudiano: el riesgo denegatorio de la iteración, que dramatiza el devenir y la no identidad). Pero en Saer la repetición es al mismo tiempo una de las técnicas de un proceso de aglomeración y producción de relieves (*ibid*: 403).*

Saer produce relieves “*rugosos*” como pinceladas superpuestas que saturan su escritura con frases levemente modificadas. En esta obra la ficción experimental asume la indagación propia del ensayo: “*Podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa*” (Saer, 2004: 16). *El limonero real*, una ficción especulativa, insiste con sus pinceladas en el estudio de la experiencia sensible sin encontrar lo verificable real. Se recurre a lo imaginario por la poca fiabilidad de lo percibido: “*el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento*” (*ibid*: 11). El narrador experimenta con esa clase de tratamiento, no renuncia a interpretar y traducir en frases superpuestas una supuesta realidad, inverificable porque ha sido inventada por la escritura de la ficción.

Recuerdo aquí una cita anterior de este trabajo en la que Noé Jitrik, reseñando *El limonero real*, destaca “*la escritura pura*” “*donde todo lo que sea «referencia» o «reflejo» se diluye hasta la desaparición*” (Jitrik, 1998: 169). Por otra parte, en una entrevista, Saer declara: *escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mí la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin*

ninguna duda, El limonero real que, hacia el final, busca desprenderse de los acontecimientos para resolverse poco a poco en forma pura” (Saer, 2004: 286). Y Bourdieu (ya citado) –refiriéndose a la nueva novela francesa– analiza el actual impulso adquirido por la “*novela pura*”, y su “*búsqueda de una composición casi pictórica (o musical)*” (Bourdieu, 1998: 395-96). Términos estos –“*novela pura*”, “*forma pura*”, “*escritura pura*”, “*composición casi pictórica*”– que definen el estilo de una novela como *El limonero real*, “purificada” de la intriga (mínima), así como de los personaje (la principal acción del “héroe” consiste en carnear y asar un cordero) y cuya escritura resulta absorbida por la literalidad del texto.

Incetidumbre y percepción

Los celos

Juan José Saer no pertenece a la “escuela de la mirada” como se llama también al “nouveau roman”. Sin embargo, la mirada (no la “escuela”) está presente en su novela *La ocasión* agudizando la percepción sensible con el fin de “*dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision*”¹¹⁸ –como escribe Proust (1988: 407)– conglomerado de razones que no le permiten al protagonista divisar la verdad de lo que le acontece. Dalmaroni, citado en párrafos anteriores, decía algo parecido con otras palabras: “*los sentidos mediante los que la cultura impone totalidades y articula relaciones*” (Dalmaroni, 2010: 403). Ya sea que se trate de razonamientos o de tópicos culturales, se impone disolver el lastre de opiniones convencionales que impiden reconocer el sentido de lo percibido. La mente de cada sujeto incorpora la sensación y las cosas percibidas significan, pero los distintos modos de incorporar significados son relativos, ¿podemos llegar a la esencia de las cosas? La nueva escritura experimenta en sus relatos con lo inverificable, disuelve frases hechas, estereotipos discursivos, para

¹¹⁸ “[D]isolver ese conglomerado de razonamientos al que llamamos visión”

contar la sensación percibida. El papel del escritor es “*escrutar el aspecto material de las cosas para hacer de modo que todo lo que no aparece a primera vista se manifieste a través de la escritura*”, intensificando la percepción para lograr la experiencia de las cosas materiales (Saer, 2004: 286).

Escribir se transforma en una manera de mirar el mundo. Saer traslada al pasado la trama de su novela –un tiempo cierto– con el fin de interrogar un presente incierto. Explicita el uso de esta técnica narrativa en una reseña suya (1973) de la obra *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto que transcurre en un pasado lejano.

El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente (Saer, 2004: 46).

El rodeo hacia un pasado como evidencia permite al autor, a través de la fragilidad de la experiencia narrativa, interrogar ontológicamente el presente. La distinción entre la interrogación filosófica y la literaria se exterioriza porque la narración pregunta dentro del “*proceso de creación o de expresión*”. Empleando un método diferente, “[1]a *filosofía parte de un objeto de reflexión*” previo, anterior. Tan solo “*la narración da con él [el objeto de reflexión] o lo siembra en algún momento de su recorrido*” (*ibid*: 47), no antes. Lo descubre pasando por la “*incertidumbre*” de su experiencia narrativa, lo devela en su escritura. Esta reflexión ontológica del escritor solo surgirá “*dentro, en alguna parte*” de la narración (*ibid*: 47).

En el siglo XIX, en un desierto casi irreal, la llanura alucinante de la Pampa en la región de Santa Fe, el protagonista de *La ocasión* (1987), un europeo vidente, está preparando una refutación a los positivistas europeos porque siente que lo han humillado en un acto público en París. Paradójicamente este personaje, Bianco, se muestra tan racionalista, tan pragmático y eficiente en los negocios, como espiritualista en sus convicciones. Cree que con su intuición extra sensorial puede dominar la materia, puede acceder a la cosa en sí obviando la apariencia fugitiva que le transmiten sus sentidos. Por sobre todas las cosas, cree que puede leer los pensamientos ajenos y dominar a las personas.

Una noche llega tarde a su casa “*observa los postigos cerrados*”, pero ve luz en la sala, se acerca silenciosamente, abre la puerta y,

[s]entada en un sillón, el cuello apoyado en el respaldo, la cabeza echada un poco hacia atrás, las piernas estiradas y los talones apoyados en otro sillón, los zapatos de raso verde caídos en desorden en el suelo, Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a Bianco, un poco equívoco, *le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévola* (Saer, 1988: 38-39).¹¹⁹

La imagen de su mujer con otro hombre, esa imagen de infidelidad incierta por inverificable, lo perseguirá, volverá a atormentarlo reiteradamente. Algunas palabras –“*placer intenso... un poco equívoco*”, “*sonrisa malévola*”– manifiestan lo que razona, lo que “*le parece a Bianco*” sin que él sepa mucho más allá de su rápida visión de la escena. Razona de acuerdo con un “*conglomerado*” de ideas recibidas: ese hombre de “*sonrisa malévola*” es el arquetipo del amante, del amigo infiel.

Otro marido que narra subjetivamente en tercera persona es esa sombra que nunca se nombra y que hasta puede pasar por inexistente en *La Celosía* de Robbe-Grillet. Toda la novela está escrita desde el ojo narrador de este personaje-sombra mirando detrás de las celosías, o registrando desde la terraza a través de las ventanas, todos los movimientos de su mujer en su cuarto, buscando su reflejo en el espejo, espejo autorreferencial de la obra. El esfuerzo por visualizar a través del espejo o a través de las ranuras de las celosías indica la lectura que realiza el narrador, la cual será escrita posteriormente. Otro motivo autorreferencial es la minucia en la construcción del moño de la mujer, el repetido cepillado previo con cepillo en la mano derecha, el enmarañado peinado obstaculizando alcanzar con la mirada el trazado de las mechas. Moño sensual, visto desde atrás, desde las ranuras de la celosía por donde mira el marido, o lector. El protagonista en la sombra espía,¹²⁰ sin embargo en *La celosía* no hay escena parecida de infidelidad similar a la de *La ocasión*, ocurren solo banalidades, diálogos vacíos en la terraza o, por el contrario, las fantasmagorías delirantes del marido sobre lo que puede estar ocurriendo en el hotel de la ciudad donde está su mujer con el vecino. Desde su casa, el obsesivo marido imagina al amigo en el hotel matando otra vez al ciempiés que ahora tiene un improbable tamaño descomunal e, indudablemente, una significación sexual. El marido-protagonista de *La ocasión* muestra ser igualmente delirante, diferente del anterior seguramente.

¹¹⁹ Énfasis mío.

¹²⁰ Estas celosías permiten ver lo que ocurre en otro ambiente, los postigos cerrados de la casa de Bianco no lo permitían.

La novela saeriana –narrada en tercera persona– adopta el punto de vista del marido en toda la obra. Bianco está presente en el relato con nombre y antecedentes, nunca se esconde. Tuvo un pasado de “*cuarenta años de maquinaciones extrañas y complejas destinadas a manipular, con desdén y autonomía, la materia adversa del mundo*”, pues para él, “[I]a materia es el corolario del espíritu; lo que creemos percibir”, no es más que mera apariencia (*ibid*: 85). En vista de sus supuestos triunfos anteriores sobre la materia, Bianco considera

la unión con Gina como un desafío, una lucha con esa fuerza que Bianco se representa como una trampa que le tiende la materia [...] Plegando a Gina a su dominación, es toda la materia la que debe ponerse a sus pies, obedecerle, y lo que otros llamarían orgullo o soberbia, Bianco lo considera lucidez, vigilancia, vigilia del espíritu frente a los desórdenes perecederos y arcaicos de la carne (ibid: 131-132).

Bianco está seguro que ella no confesará, aunque se preste gustosa a sus experimentos telepáticos que, como un desafío que él asume, pretenden equivaler a una aguda percepción suprasensorial. Un domingo,

aprovechando que las sirvientas han salido, han decidido intentar comunicarse mentalmente desde la mañana, y las tres experiencias que han realizado, dos después del desayuno y ésta que acaban de terminar, han fracasado, como todas las que vienen efectuando desde que se casaron (ibid: 115)

Este marido “*no lee*” nada en su mujer. Ella, impenetrable para él, lo mira: “*Gina, en camión, está arreglándose frente al espejo y cuando advierte que él está con los ojos abiertos, clava los suyos en ellos a través del espejo*” pero la visión es un sueño. Ella lo vuelve a mirar “*ahora, bien real, [...] advierte su mirada y, soñolienta, y a través del espejo, de la misma manera que el sueño, le sonrío*” (*ibid*: 56-57). La sonrisa ya no es un espejismo, sin embargo no le dice nada. “*De tanto vacilar él, también el universo entero parece vacilar [...], los sonidos familiares a los que, aun sin prestarles atención, les atribuye distraídamente una fragilidad suplementaria en razón de una inminencia sin nombre que parece amenazarlos*” (*ibid*: 228). Otra “*inminencia*” era anuncio de la anhelada aparición de la luz del recuerdo en el relato “La mayor”, aquí la “*inminencia*” presagia oscuridad, el fin de la novela anuncia “*HIC INCIPIT PESTIS*”.

“*Gina, esa aglomeración insensata de materia*” (Saer, 1988: 56), ella que “*estaba en el mundo sin ningún tipo de escrúpulo, miedo o soberbia, contemporánea a su ser en todos los instantes, y ajena tanto a la duda como a la vanidad*” (*ibid*: 134), presente, concreta, segura, “*como una fuerza en expansión [...] una especie de simplicidad igual a*

la de una hoja verde” (*ibid*: 117). Así la percibe Bianco y esa materialidad indiferente, esa fuerza incomprensible de la mujer lo atemoriza y acrecienta su incertidumbre.

Se advierte una crítica saeriana a la actitud antimaterialista, espiritualista y simultáneamente racional del personaje, bien contrastada con la naturalidad de su mujer. Bianco no ha sido capaz de comprender lo material que quiere dominar. Se le escapa “*el detalle, lo concreto capaz de reenviarnos a nosotros mismos y ayudarnos a redescubrir las raíces aferradas a lo real*” (Saer, 1972: 315). Ante la incertidumbre, Bianco siente que pierde sus poderes de vidente y cae en un desorden destructor de su personalidad. No deja de ser un delirante que no logra “ver”.

Las descripciones objetivistas y las repeticiones textuales son resultado de esa alucinación de la mirada del personaje que se obsesiona persiguiendo la materia. Tanto en *La jalousie*, como en *La ocasión*, la subjetividad de la mirada sobre las cosas materiales servirá para tratar de definir una situación del sujeto en el mundo, aunque ella no sea más que una especulación que se les escapa a los protagonistas alucinados.

En *La ocasión* el avance de la narración y el estilo son más clásicos que en otros textos de Saer, quien ya había incursionado en experimentaciones como la fragmentación y la dislocación del tiempo en obras suyas anteriores, por ejemplo en “La mayor”, *Cicatrices* o *El limonero real*. Sin embargo aquí Saer elige un tiempo más lineal para contar su historia, lo que no impide la repetición de imágenes que nunca se borran de la mente del personaje celoso. Los críticos Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa en un estudio para la *Historia crítica de la literatura argentina*, proponen la existencia de distintos momentos en la obra de este escritor. *El limonero real* (1974) se situaría en “*una etapa marcada por una indagación formal (más ligada a un tipo de literatura de intención experimental)*” (Dalmaroni y Merbilháa, 2000: 322), indagación que, en esta etapa, produce un efecto de negación sobre la posibilidad de transcribir por medio de la escritura lo inverificable de la percepción. Pero las repeticiones y distintas versiones de lo mismo en la narración, no probarían la ineficacia de ésta sino su insuficiencia, como si se refutara la imposibilidad de narrar y se continuara reelaborando la narración. Ya antes, Noé Jitrik creía “*ver detrás de ellas* [de las técnicas de la fragmentación del punto de

vista en *El limonero real*], esta fuerza de la insistencia capaz de trazar un hilo interno por dentro de la fragmentación hasta redondear una historia” (Jitrik, 1998: 179). La “insistencia” en narrar desde distintos enfoques y voces se convierte en una vía que posibilita contar “una historia”, porque el sentimiento de insuficiencia narrativa mencionado hace nacer

una productividad narrativa virtualmente incesante, cuya persistencia tiene un inevitable carácter afirmativo [...] hay así una «afirmación narrativa» acerca de una forma recuperable de la experiencia elemental que, aunque de modo involuntario e imprevisible, la percepción es capaz de producir y el lenguaje capaz de narrar (ibid: 327).

El modo involuntario en el que se ve satisfecha la “afirmación narrativa” hace que los autores de este estudio relacionen a Saer con Proust, haciendo notar la diferencia entre los dos, la que

no consiste tanto en negar como en invertir el recorrido proustiano: no es el azar el que depara un retorno del recuerdo a partir del cual se hace posible la narración; se trata, en cambio, de que la insistencia en narrar, aun si entre sus efectos está la negación de la posibilidad de narrar, produce de modo involuntario [...] un encuentro de la percepción con el mundo -con la exterioridad y con los otros- [...] que origina] como un orden elemental de la experiencia, que la literatura puede aprehender (ibid: 332-333).

La novelística de Saer, más firme en su poética a partir de *Cicatrices* (1969),¹²¹ de “La mayor” (1972), de *El limonero real* (1974) y de *La ocasión* (1986), cuatro obras posteriores a sus traducciones de 1967 y 1968, se orienta resueltamente hacia una afirmación de la posibilidad de narrar. Saer, “aunque de modo involuntario e imprevisible” según los críticos citados, ha encontrado un cómo decir, sin abandonar la incertidumbre.

Incetidumbre y personajes traductores

Una de las señales más claras de la importancia que tiene la traducción para Juan José Saer la constituye la cantidad de personajes de sus obras que en su mundo ficcional

¹²¹ Sobre las novelas de Saer, Robbe-Grillet declara: “Si se buscara un parangón del Nouveau roman, *Cicatrices* sería un Nouveau roman ejemplar. En todo caso del Nouveau roman en la versión de Robbe-Grillet, porque el Nouveau roman no es un concepto, sino un grupo histórico de escritores” Charla con Julio Premat, año 2005 (in Saer 2010: 822).

producen, publican, viven de la traducción de textos literarios. En alguno de sus relatos ocurre que se especifica incluso si lo que lee el personaje es un texto traducido. Así en “La tardecita” el protagonista está leyendo y

después de atravesar en un estado más bien neutro las informaciones del prólogo escrito por el traductor que había vertido el texto del latín al castellano, a los pocos minutos de empezar el relato propiamente dicho [...] Barco alzó la vista del libro [...] y se quedó completamente inmóvil, lleno hasta rebalsar del recuerdo que la lectura había suscitado (Saer, 2006a: 83).

Saer ubica al personaje Barco dentro de una tradición de lectores conscientes de los diversos niveles narrativos que aparecen cuando se trata de una traducción. Barco sabe que lee un texto de traductor que actualiza una obra de Petrarca en latín y esa lectura resucita a su vez un suceso de su niñez: un narrador en tercera persona reproduce la voz de Barco en indirecto libre y relata no solo que Barco lee un texto en traducción de un autor renacentista, sino que también el narrador le presta voz a sus recuerdos infantiles. Toda esa polifonía de voces entrelazadas origina la forma de estos párrafos saerianos.

La lectura de la traducción entonces se convierte en la bisagra que introduce el desarrollo posterior del cuento. Sin embargo, el hecho de que sea un texto traducido no influye en la historia propiamente dicha, en todo caso no significa más que un detalle que contribuye a trazar la personalidad de Barco que tiene la sutileza de reparar en la intervención de un traductor. Esa singularidad de señalar en sus escritos la presencia de traducciones y traductores es una constante en la narrativa saeriana. Por sus textos desfilan muchos traductores, unos seguros de su lenguaje, otros indecisos al momento de transcribir, aunque todos ellos se encuentran inmersos en narraciones en las que aparecen precisamente oscilaciones de certeza/incertidumbre, como si la traducción oficiara de metáfora de los vaivenes de una poética de la incertidumbre.

En la última novela de Saer, *La grande*, publicada inconclusa el mismo año de su muerte, aparecen dos personajes que traducen. Mario Brando es el jefe de un movimiento vanguardista, el precisionismo, que busca entre otras cosas, “*la renovación del lenguaje poético por medio del vocabulario científico*” e investiga sobre la traducción del soneto (Saer, 2005: 176). El movimiento precisionista habría actuado en la ficticia “zona” saeriana entre los años cincuenta y setenta del siglo veinte.

Brando estaba trabajando desde hacía un año en los problemas que planteaba la traducción de un soneto clásico a la terminología precisionista, lo cual es exacto, porque han quedado algunos ejemplos en el último número de la revista que apareció en marzo de 1960 (ibid: 171).

En la novela, la joven Gabriela Barco, junto con otro compañero, recopila datos sobre el precisionismo con el fin de reconstruir, en los años noventa, una historia literaria de la región de Santa Fe. Escriben lo que no vivieron ninguno de los dos basándose en la memoria de otros. Descubren que Mario Brando es un jefe de reputación incierta. “*Para unos, era un verdadero artista, para otros, un impostor*” (ibid: 168). Tomatis, uno de los personajes más irónicos de las novelas saerianas, lo llama “ese miserable fantasma o, más simplemente, el canalla de Brando” (ibid.). Nada convincente resulta de la investigación emprendida con respecto al valor poético de ese movimiento vanguardista ficticio. Amén de las dudas de los dos jóvenes, lo que capta el lector es la ironía con relación a los postulados precisionistas.

El otro traductor de *La Grande* es el ex-director del diario local *La Región*, ya jubilado. Fue jefe de Tomatis que lo apreciaba. Cuando fallece, el narrador se refiere al director según lo veía Tomatis, como un hombre de “*una inteligencia mediana; sus valores eran de lo más relativos [...] A Tomatis lo fascinaba esa medianía sincera*” (ibid: 215). Por su misma sencillez genuina sorprende ese ex-periodista que “[1]lenaba sus ocios traduciendo laboriosamente a Shakespeare para mejorar su inglés y escribiendo más laboriosamente todavía cuentos que transcurrían entre los pobres del río y de las islas” (ibid: 215-216). Traducir a Shakespeare es una tarea reservada a eruditos por sus dificultades: el traductor deberá medirse con un inglés versificado del siglo XVI, lejos de la lengua cotidiana. Pero el lenguaje no intimida al director. Traduce “*laboriosamente*” ejercitándose no para escribir, sino “*para mejorar su inglés*” y elige a Shakespeare. En su “elección” de lectura a traducir se muestra “*esa medianía sincera*” que “*fascinaba*” a Tomatis. El director revela sin decirlo que para traducir selecciona a un escritor que forme parte del canon de Tomatis: necesita saber, ingenuamente, qué lee su subordinado al punto que, cada vez que lo ve con un libro toma el libro y registra el autor. Está seguro que Shakespeare integra el canon culto de su ex-empleado y siente que ese es el buen camino.

Muchas veces las traducciones que ocupan a los personajes saerianos tienen alguna afinidad con las realizadas por el mismo Saer: Marta, la segunda mujer de Tomatis en la novela *Lo imborrable*, traduce un libro de Nathalie Sarraute (Saer tradujo sus *Tropismos*). Terminado su trabajo, Marta se entera que ya se había publicado una traducción de ese libro en España, lo que arruina la difusión de su traducción (Saer, 2003c: 62). Marta parecía una persona segura de sí misma. “*Distante, afable y un poco irónica [...] tenía la característica de no mostrar nunca sus emociones, de restarles importancia*” (*ibid*: 60). Tomó el fracaso de su traducción “*riéndose resignada [...] con esa expresión tan suya*” que significaba “*no soy digna de otra cosa*” (*ibid*: 62). Tres o cuatro años después de su separación de Tomatis, Marta se suicida. Uno de sus amigos dijo después de su muerte que “*el reverso de la ironía wildeana de Marta era de orden dostoyevskiano*” es decir, dolorosamente inestable aunque ni su marido lo adivinara (*ibid*: 60).

Saer no sufrió una frustración parecida a la de Marta, la suya fue la primera traducción al español de *Tropismos*. Sin embargo, el traductor Saer debe de haber experimentado cierto temor ante un posible solapamiento de dos traducciones simultáneas de la misma obra, a ambos lados del Atlántico. Ese peligro concreto el autor Saer lo traslada a su relato. En la ficción, después del traspíe de la traducción sarrautiana, el narrador se burla: Marta podía simular que vivía de traducciones porque tenía una herencia familiar atrás (*ibid*: 62). Es decir: la traducción no da para vivir, es un ejercicio, o un hobby.

Higinio Gómez, otro personaje suicida, intentó traducir, pero aparentemente no pudo nunca completar la translación de un texto fuente dejando fluir las palabras extranjeras en su propio idioma. Ajustando el ordenamiento de las frases, no llega a completar “*ningún conjunto armonioso*”.¹²² En un largo poema, “El fin de Higinio Gómez”, Saer, empleando la voz de Tomatis, relata los dramas de Higinio:

¹²² Cf. epígrafe de “Escribiendo” en este trabajo, pág. 70.

[...] *Y, como traductor, dejó
montones de esbozos, de ejercicios, de fragmentos, todo
[escrito a lápiz,
de libros que otros más eficaces que él traducían en quince
[días
y mandaban rápidamente a la imprenta [...]]* (Saer, 2000: 66).

El desasosiego, el tormento que por momentos significa el proceso de traducción para el traductor está insinuado en estas frases. Cuando Higinio no logra domesticar el lenguaje abandona el trabajo y solo quedan fragmentos, restos de ese intento, y la sensación de fracaso.

No pasaba lo mismo cuando Higinio se valía únicamente de su lengua materna para crear sus poemas pues “*Había escrito poemas largos, / narrativos, [...]*” (*ibid.*), posiblemente similares a este largo poema en el que Saer narra el último día, el suicidio y entierro del desgraciado Higinio. El título de la obra saeriana donde figura este relato en versos –*El arte de narrar. Poemas (1860-1987)*– no parece paradójico puesto que la mayoría de los textos del libro son poemas narrativos. “El fin de Higinio Gómez” es, en cierto sentido, un poema autorreferencial que se refiere a la propia obra poético-narrativa de Saer. Las bien conocidas dificultades de la traducción son atribuidas a un protagonista de “la zona” santafesina, zona saeriana por excelencia.

Se sabe por un corto cuento¹²³ que este personaje Higinio pertenecía a una familia tradicional de Santa Fe. Vivió en París, asistió a cursos de Paul Valéry en el Collège de France, se hizo amigo de André Breton, se peleó con los surrealistas y volvió a la Argentina (Saer, 1998: 126-128). Poeta y periodista, formó parte del grupo de personajes-amigos de varias de las ficciones saerianas.

Continuando con el poema, antes de tomar el veneno que lo matará Higinio escribe una carta a Washington Noriega:

Mis pobres tardes, *decía*, Washington mis pobres tardes llegan a
[su fin.
Abandónese si puede alguna vez, usted que es un viejo, a la
[piedad. Abandónese.
Sepa que yo no pido nada para mí
porque cuando usted reciba esta carta ya estaré muerto (Saer, 2000: 64).

Washington e Higinio estaban enemistados. Eran distintos: Washington había sido un duro sindicalista de izquierda, de posturas radicales en su juventud; Higinio era un poeta

¹²³ “Biografía de Higinio Gómez”, in *La Mayor*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. 126-128.

de extracción burguesa, emotivo y apasionado. Washington traducía casi sin corregir.¹²⁴ Higinio sufre por no lograr traducir como “*otros más eficaces*”. Pide piedad a Washington, no explica el porqué. ¿Corresponderá una parte de ese pedido de “*piedad*” para los que, traduciendo, no logran manejar el lenguaje indócil?, particularidad esta que podría asimilarse a no haber sabido dominar la propia vida. La vida de Higinio fue difícil, sin padres desde joven, sin afincarse en ningún lado, su último viaje fue para morir en su tierra.

El caso de traducción más notable de Saer engloba un juego cruzado de nombres y escrituras. Por un lado, tenemos la ficcionalización de una traducción narrada en “A medio borrar” cuyo protagonista-traductor es el personaje Washington Noriega. Por otro lado interviene aquí la traducción del francés hecha por Saer de la misma obra traducida en el cuento. El juego consistió en que, imprevistamente, resquebrajando la credibilidad habitual que da por cierto que los nombres de los traductores en los paratextos son verdaderos, esa traducción saeriana la firma el personaje de papel que traduce en la ficción. Así, en este juego realidad-ficción, la firma imaginaria fractura la realidad de la traducción de Saer. El trabajo del autor empírico es cuestionado y puesto en duda como se verá más adelante. La obra traducida, tanto en el cuento como en la realidad es *Le droit à la paresse* (1883)/*El derecho a la pereza* (1974) de Paul Lafargue.¹²⁵ Washington Noriega, personaje que “firma” la traducción publicada por Saer, es una figura recurrente en novelas y cuentos saerianos.

Saer escribe “A medio borrar” en 1971. Poco después, en 1974, publica su traducción al español de *El derecho a la pereza*. ¿Cuál fue el interés de Saer en el libro de Lafargue? Viviendo en Francia durante los acontecimientos de mayo de 1968, era lógico que vinculara el clima de revuelta y renovación resultante con la obra de Lafargue orientada por la misma ideología de su suegro Karl Marx. *El derecho a la pereza* ataca y ridiculiza

¹²⁴ Cf. más adelante en este trabajo, pág. 90, la traducción, por Washington de la obra de Lafargue en el cuento “A medio borrar”.

¹²⁵ Lafargue, Paul (1842-1911). *El derecho a la pereza*. Traductor: Washington Noriega. París, Belibaste, 1974.

la moral capitalista que propicia la locura de un amor al trabajo sin tregua ni misericordia.

El título de la obra es una refutación del derecho al trabajo al que Lafargue califica de absurdo “*vicio*”. Derecho al trabajo que, según el autor, reclamaban los obreros franceses con las armas en la mano en las revueltas de junio de 1848. Lafargue sintetiza la propuesta de *Le droit à la paresse* en un prólogo escrito desde la cárcel:

[...] *de nos jours, gorgée de biens et de jouissances, [la bourgeoisie] renie les enseignements de ses penseurs, les Rabelais, les Diderot, et prêche l'abstinence aux salariés. La morale capitaliste [...] prend pour idéal de réduire le producteur au plus petit minimum de besoins, de supprimer ses joies et ses passions, de le condamner au rôle de machine délivrant du travail sans trêve, ni merci* (Lafargue, 1977: s/p).¹²⁶

Cuando, por la “*locura*” de ese “*vicio*”, una sociedad llega a la superproducción desemboca inevitablemente en “*les marchandises détruites*” (*ibid.*),¹²⁷ la destrucción del producto del trabajo para mantener los precios. Igual que las mercaderías, los capitales devengados resultan por demás abundantes, hay que colocarlos para que den frutos:

Les financiers ne savent plus où les placer; ils vont alors chez les nations heureuses qui lézardent au soleil en fumant des cigarettes, poser des chemins de fer, ériger des fabriques et importer la malédiction du travail (*ibid.*).¹²⁸

Más adelante en su texto Lafargue procura “*mater la passion extravagante des ouvriers pour le travail*” con propuestas tan utópicas como la de que el trabajador plantee “*ne travailler que trois heures par jour*” y sin embargo pretenda que se le aumente el sueldo (*ibid.*).¹²⁹

La casi centenaria obra de Lafargue se articula acertadamente con la efervescencia general del mayo francés del '68, adquiriendo en ese contexto nueva relevancia. *Le droit à la paresse* se reedita con un objetivo revolucionario bien manifiesto: Keuk-Djian, editor,¹³⁰ agotó en un año una edición francesa de quince mil ejemplares vendidos “*à la criée*”¹³¹ en las universidades, las estaciones de ferrocarril, las manifestaciones populares francesas (Keuk-Djian, 1974: 1). Era entonces el año 1971, año en el que Saer, ya

¹²⁶ “[...] *en nuestros días, repleta de bienes y de placeres, [la burguesía] reniega de las enseñanzas de sus pensadores, los Rabelais, los Diderots, y predica la abstinencia a los asalariados. La moral capitalista [...] toma como ideal reducir al que produce al mínimo de necesidades, a suprimir sus alegrías y sus pasiones, a condenarlo al rol de máquina entregando trabajo sin tregua ni misericordia*”.

¹²⁷ “[L]a destrucción de las mercaderías”

¹²⁸ “[L]os financistas ya no saben dónde colocarlos; entonces se dirigen hacia las naciones felices que lagartean al sol fumando cigarrillos, a instalar ferrocarriles, levantar fábricas e importar la maldición del trabajo”

¹²⁹ “[R]eprimir la pasión extravagante de los obreros por el trabajo”

“[T]rabajar solo tres horas por día”

¹³⁰ Este editor proclama en el prólogo: “[...] *ma tâche d'éditeur, de diffuseur et de propagandiste-agitateur, yeux fixés toujours sur mon objectif révolutionnaire!*” (Keuk-Djian, 1974: 5). “[...] *¡mi tarea de editor, de difusor y de propagandista-agitador, los ojos siempre fijos en mi objetivo revolucionario!*”

¹³¹ Venta voceada, pregonada.

docente en la Universidad de Rennes, escribe su cuento en el que incluye la traducción ficcionalizada de la obra. La misma edición de Keuk-Djian se reimprime en 1974, año en el que Saer traduce y publica *El derecho a la pereza*.

En “A medio borrar” Noriega traduce domesticando con facilidad el lenguaje en un rancho aislado por la inundación, esa fuerza natural que nadie logra domeñar. La voz de Pichón Garay en primera persona relata su último día antes de abandonar “la zona” santafesina en viaje a París. El narrador Garay, que está a punto de “borrarse”, llega en lancha al rancho después de varias peripecias que casi le impiden lograr su propósito por causa del río salido de cauce. Busca a su hermano mellizo, el Gato, para despedirse. El Gato no está, pero sí encuentra a Washington trabajando y lo ayuda en la traducción de *El derecho a la pereza*. Washington dicta, Pichón Garay escribe a máquina. En el párrafo que están traduciendo, Lafargue demuestra con cifras concretas cómo las máquinas modernas (de 1883) pueden acortar el tiempo de la labor humana y así ganar descanso para el trabajador:

Una buena obrera ... no hace con el huso más de cinco puntos por minuto ... mientras que ciertas máquinas circulares de tejer ... hacen treinta mil en el mismo tiempo ... [...] cada minuto de trabajo de la máquina le permite a la obrera ... diez días de reposo (Saer, 1998: 99-100).

Las palabras dictadas lentamente pasan a través de un dactilógrafo neutro:

Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no 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 (ibid: 98).¹³²

En el proceso de la traducción Pichón Garay se “borra”, como se borrará de la “zona” santafesina al terminar el día. Tecleando es un vidrio traslúcido que deja pasar sin obstáculo las palabras dictadas de una traducción transparente, traducción que interpreta y vierte el exacto contenido de la obra extranjera sin preocuparse mayormente de la forma poética. El texto que traducen tiene un tono científicista, expone su contenido con un lenguaje simple y preciso, porque, como dice Roland Barthes:

Pour la science, le langage n'est qu'un instrument, que l'on a intérêt à rendre aussi transparent, aussi neutre que possible [...] il y a d'un côté et d'abord les contenus du message scientifique, qui sont tout, d'un autre côté et ensuite la forme verbale chargée d'exprimer ces contenus, qui n'est rien” (Barthes, 1984:14)¹³³

¹³² Énfasis mío.

¹³³ “Para la ciencia, el lenguaje solo es un instrumento, al que interesa convertirlo en tan transparente, tan neutro como sea posible [...] hay por un lado y primero los contenidos del mensaje científico, que son todo, y por otro lado y después la forma verbal encargada de expresar esos contenidos,

Por el contrario, el lenguaje opaco propio de la prosa poética “*prend sa propre forme pour objet, et non ses contenus*” (*ibid*: 15),¹³⁴ se ocupa predominantemente del “*mensaje por el mensaje*” según las conocidas palabras de Roman Jakobson. El lenguaje de la ciencia es una “*nada*” que no interfiere en la transmisión del exacto significado del contenido. Y porque la ciencia se enseña, se expone, Washington habla y Pichón escribe las fieles palabras que pasan a través de él, de “*nadie*”.

Ninguna opacidad distrae a un Washington Noriega “*absorto en el texto de la traducción que me dicta, no piensa ni en mí ni en el Gato, sino únicamente en las frases que va puliendo*” (*ibid.*). Colmado de palabras, dicta lento, repite, no corrige, al menos así lo muestra el narrador. La traducción no le resulta difícil. Sin embargo no descuida el contenido de sus frases.

No se sabe cuál es el destino de esa traducción ficticia, si es un encargo de alguna editorial o si Washington traduce para difundir ese texto por un interés ideológico o social, semejante al interés que posiblemente tuvo Saer al traducir y publicar en la editorial parisina Béliaste,¹³⁵ en 1974, el texto de Lafargue. Leyendo la novela *Glosa*, sabemos un poco más del traductor en la ficción: “*en los años veinte Washington sacaba un diario anarquista*” (Saer, 2010: 47). De igual manera leemos que “*Washington venía de esos medios anarquistas, socialistas y comunistas*” (*ibid*: 126). Estos son datos que pueden explicar una traducción que tenga la función de, por ejemplo, difundir el texto dentro de un sindicato, ya sea Noriega el “*iniciador*” o lo sea el mismo sindicato. Sin embargo, también leemos en *Glosa* que “*Washington vive de una pensión por invalidez [...] y de traducciones*” (*ibid*: 73), o sea que traduce con el fin de ganar algún dinero extra.

Saer relata cómo Noriega traduce, Noriega firma la traducción de Saer. Giros de una danza de intercambios, juego donde la ficción se asoma a lo real y confunde las nociones de autor y personaje de papel. Años más tarde Saer declarará en una entrevista que la traducción de *El derecho a la pereza* y el seudónimo adoptado para publicarla “[e]s un poco el prolongamiento de los textos narrativos míos en un libro autónomo, es darle una especie de estatuto en la realidad” (Saer, 2010: 925).

que no es nada”.

¹³⁴ “[T]oma su propia forma como objeto, y no sus contenidos”.

¹³⁵ Sugestivamente, en este clima francés de mayo del ‘68, el nombre de la Editorial –Belibaste– es el de un hereje cátaro muerto en la hoguera a principios del siglo XIII, un revolucionario.

Aunque ese traductor que firma el libro material no es real, su nombre ha sido ligado a la realidad del libro y junto a ese nombre se vincula todo un mundo santafesino imaginario. El personaje-traductor es coherente como representante de la narrativa saeriana. Tiene experiencia en su función, traduce bien, ya ha traducido el mismo libro en la ficción. Noriega tiene una personalidad fuerte de sindicalista-anarquista, lo que también torna pertinente su selección de la obra a traducir. Por todo lo anterior acierta Saer en la elección del personaje que firma la traducción de *El derecho a la pereza*.

Pero a pesar de esa verosimilitud del personaje ficticio, la voz de la realidad le reserva una vuelta de tuerca de desconfianza al Saer-traductor al descubrir que los lectores, “*como no sabían quien era [el traductor] lo acusaron de ignorar el francés, creyeron que era un viejo anarquista de por ahí, de Avellaneda (risas). Yo nunca lo aclaré*” (*ibid.*). El autor empírico prefiere seguir jugando con la inestabilidad que significa la firma de un personaje imaginado en un libro real. La incertidumbre que representa ese fantasma literario introduciéndose en el esquivo mundo material seduce a Saer.

En palabras de Julio Premat, Saer “[no] *trata de negar la realidad, al contrario, sino de abrir en ella una fisura en donde lo imaginado tenga la misma consistencia, la misma trascendencia, el mismo valor que lo vivido*” (Premat, 2002: 352). Sirva como ejemplo la “*fisura*” en la realidad por la que Saer introduce la firma imaginaria de Washington Noriega en su traducción de *El derecho a la pereza*. La firma de Washington sobre el libro material es indudablemente la “*realidad de lo imaginado*” (*ibid.*).

Los personajes del grupo de amigos que transitan de una novela a otra traducen preferentemente textos franceses. Héctor el pintor, uno de los tantos amigos de “la zona” santafesina, monologa frente a un Pichón Garay que no le presta mucha atención y como al pasar menciona que estando en París “*había traducido textos surrealistas que Edgar Bayley trató de hacer publicar en una revista que justo dejó de aparecer*” (Saer, 1998: 65). Retomamos lo señalado en la primera parte de este trabajo con respecto a las lecturas del joven Saer –ahora desde otra perspectiva– porque esa revista que dejó de publicarse posiblemente fuera *Poesía Buenos Aires* que dejó de existir a fines de la década del

sesenta y con la cual colaboraba Edgar Bayley, poeta y periodista. El cuento donde Saer lo nombra data de 1971. La poética saeriana abre otra “*fisura*” equiparando lo real a lo imaginado, otorgándole el valor de “*lo vivido*” a las traducciones de Héctor el pintor.¹³⁶

En la novela *Glosa* descubrimos otro personaje traductor que participa, junto al grupo de amigos de “la zona”, en el festejo del cumpleaños de Washington. Se trata de Beatriz que “*trabaja con él [Washington] en una traducción de poemas en prosa franceses del siglo diecinueve*”. La edición crítica de *Glosa* indica que entre los borradores de Saer correspondientes a esta novela figura una frase mencionando la publicación “[e]n una revista [de] dos o tres traducciones de Beatriz, fragmentos de «una temporada en el infierno»,¹³⁷ y un par de «Iluminaciones»” (Saer, 2010: 47 y 48, nota d.). Saer no integra esta frase a la novela, sin embargo las traducciones de Beatriz encierran un recuerdo juvenil: Saer tradujo “un par de *Iluminaciones*”: “Antiguo” y “La salida” (Arthur Rimbaud), transcriptas en el libro sobre los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos* de Saer (Saer, 2012: 100). Premat prologó y seleccionó los textos de este libro y comenta

la traducción de dos fragmentos de las Iluminaciones de Rimbaud [fechadas septiembre de 1961], que muestran una relación precoz con la traducción en los cuadernos de borradores, pero también ciertas dificultades con el francés (traducciones incorrectas: «baies» –bayas– traducido por «bahías» o «assez vu» –visto suficientemente– por «Has visto», etcétera) (Premat in Saer, 2012: 376-377).

Al traducir “Assez vu” por el sintagma “*visto suficientemente*”, como propone Premat, el adverbio resulta demasiado largo para unos versos sintéticos lo que modifica su ritmo, su estilo poético. La traducción de Saer no es exactamente la correcta en cuanto al léxico, sin embargo resulta más acorde con el ritmo del verso original. Otra incorrección que Premat no señala en este poema es la de traducir “*eu*” por “*oído*”, “*eu*” es el participio del verbo *avoir* y significa “*tenido*”, “*has tenido*”.¹³⁸

¹³⁶ Cf. cita anterior de Premat en esta página (Premat, 2002: 352).

¹³⁷ Título de la obra en minúscula en el original.

¹³⁸ El texto del corto poema de Rimbaud es el siguiente: “Départ” “*Assez vu. La vision s’est rencontrée à tous les airs. // Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. // Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions! // Départ dans l’affection et le bruit neufs!*” (Rimbaud, 1963: 141). La traducción de Saer es la siguiente: “La Salida” “*Has visto. La visión es reencontrada en todos los aires. // Has oído. Rumores de ciudades, el crepúsculo, y el sol, y siempre. // Has conocido. Las parálisis de la vida. ¡Oh Rumores y Visiones! // ¡La salida está en el afecto nuevo y en el sonido nuevo!*” (Saer, 2012:100).

En el poema en prosa “Antiguo” también encontramos algunas inexperiencias saerianas en lengua francesa adicionales a la ya señalada por Premat. Saer traduce incorrectamente “*joues*” por “*alegrías*” cuando lo correcto es “*mejillas*”; traduce “*crocs*” por “*cuernos*” cuando lo correcto es “*colmillos*” y traduce “*blonds*” por “*sobrios*” cuando lo correcto es “*rubios*”. No sabemos cómo tradujo Beatriz estos poemas, la novela *Glosa* (1985) es bastante posterior a las traducciones del Saer joven de 1961.

Otra traductora es la hija de Washington Noriega. No trabaja con su padre. Sin embargo parece haber heredado como modo de vida algunas traducciones complementando una modesta jubilación. Después de la muerte de su padre, Julia volvió a la casa paterna y “*organizó su vida, sin desde luego darse demasiada cuenta de la situación, exactamente igual que la de su padre, imitándolo en todo [...] arreglándose con una jubilación estatal y algunas traducciones esporádicas de libros de medicina*” (Saer, 2003b: 63). Julia no tiene tanto prestigio como Noriega. No parece ocuparse de traducciones literarias, no tiene un pasado anarquista, no tiene amigos intelectuales que la admiren, más bien vive una vida bastante solitaria, pero es otra traductora en la ficción saeriana.

Un intérprete de lenguas figura entre los personajes de las obras de Saer. La interpretación oral se relaciona indudablemente con la traducción aunque su proceso difiere desde el punto de vista de su ejecución. Aquí la escritura pierde su lugar y la transferencia lingüística se materializa vocalmente. Los tiempos que tienen a su disposición tanto el traductor como el intérprete condicionan los resultados del trabajo: el traductor, en solitario, puede tomarse el tiempo que crea necesario en la realización de su tarea; por el contrario, cuando el intérprete oye la frase o discurso a traducir, no puede dilatar la enunciación del equivalente oral en la otra lengua. Asimismo, debe combinar en su transferencia lingüística no solo palabras aisladas sino la significación de toda la frase

sin que esta parezca extraña. Y esto porque la significación de una frase, de un párrafo o de todo el discurso, es más precisa que la de la palabra aislada. Durante el proceso de transferencia lingüística la rapidez mental del intérprete permanecerá extremadamente exigida. Por todo lo dicho la interpretación oral tolera un criterio estilístico más flexible que el de la traducción escrita.

Felipillo, protagonista de “El intérprete”,¹³⁹ no pertenece a “la zona” santafesina, tampoco es contemporáneo de esos amigos traductores que pasan de una novela a otra, a los que nos hemos referido en párrafos anteriores. El indio Felipillo (c.1510-1536) existió históricamente. Actuaba de “Lengua” (en su época los españoles lo llamaban “*el Lengua*”) oficiando de intérprete para Pizarro y otros jefes en las costas del Pacífico durante la primera mitad del siglo XVI. Aprendió el español de niño; ya mayor codició la mujer del Inca Atahualpa, tal como narra el cuento. Saer le cambia el nombre al jefe inca llamándolo Ataliba, no intenta hacer Historia por eso modifica ese nombre. Sin embargo conserva el nombre del intérprete Felipillo para implantar en la realidad del verdadero “Lengua” una historia imaginada.

En el relato de Saer Felipillo ha llegado a la vejez, leemos el discurso de un anciano hablando en primera persona, rememorando los años transcurridos entre la gente de su pueblo y los españoles. Ahora vive en solitario entre la costa y la selva peruanas.

Dice el intérprete en su discurso que desde niño “*hacia mí, Felipillo, las palabras avanzaron desde un horizonte en el que estaban todas empastadas*” (Saer, 1998: 130). Palabras dobles sobre un palimpsesto, borrosas, enigmáticas y terribles como la voz del Dios extranjero.

Las palabras pasaban por mí como pasa la voz de Dios por el sacerdote antes de llegar al pueblo [...] se tejió el destino de una muchedumbre con la aguja doble de mi lengua. Las palabras salían como flechas y se clavaban en mí resonando (ibid: 131).

Palabras que a veces sonaban contra el pueblo, otras veces a su favor, oscilantes como “*aguja doble*” perversa/benéfica. “*Felipillo tradujo pobrementemente*” escribe Enrique Cortez en su tesis.¹⁴⁰ Posiblemente fuera así, sin embargo, después de estudiar los *Comentarios Reales de los Incas*, del Inca Gracilaso de la Vega, este investigador contemporáneo

¹³⁹ “El intérprete” (Saer, 1998: 129-133) pertenece a la sección “Argumentos” que reúne cuentos escritos entre 1969 y 1975, in *La Mayor*.

¹⁴⁰ Enrique Cortez es peruano, master en Literatura Hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú.

admite la posibilidad de que si Felipillo traduce “*pobremente*” no es exclusivamente por no dominar el español sino por “*la complejidad que suponía una traducción entre lenguajes tan dispares*” (Cortez, 2005: s/p), pues a esa conclusión llega el propio Inca Garcilaso basándose en las evidentes barreras que encontraron los traductores de un catecismo, similares a las que encuentra Felipillo en su interpretación. Reseña Cortez:

A ese punto llega cuando en el primer libro de la Segunda Parte de los Comentarios reales analiza un «confionario» editado en 1585 por el Padre Diego de Alcobaza. Este texto, que tenía como fin difundir la religión católica, estaba traducido al quechua y al aymara, según informa Garcilaso, y evidencia la imposibilidad de una traducción literal por la ausencia de palabras equivalentes en esos idiomas vernáculos a «cristiano», «baptizado», «doctrina», «imagen», «cruz», «ayunar», «iglesia», etcétera. En conclusión, Garcilaso entiende que los errores de Felipillo, no son tanto su responsabilidad sino parte de un abismo entre civilizaciones completamente diferenciadas. El conflicto lingüístico queda abierto porque, según afirma el Inca con resignación: «el interprete no entendía lo que decía ni el lenguaje tenía más» (ibid).

Volviendo a la ficción, el intérprete desde el primer momento percibe la diferencia de culturas: “*Me avergoncé de nuestras ciudades toscas y humildes [...]. Vi fluir desde el mar un chorro desplegado de gloria y abundancia*” (Saer, 1998: 130). La distancia entre civilizaciones era indudable, lo mismo puede decirse de los idiomas. Felipillo confiesa que duda, muchas veces no entendía lo que le decían: “*¿Entendí lo mismo que me dijeron? ¿Devolví lo mismo que recibí?*” (ibid: 131).

Históricamente el asunto es más complejo. Felipillo estuvo muchos años al servicio de los españoles. Probablemente haya aprendido a servirse eficazmente de la interpretación. Es posible también que haya jugado políticamente con su oficio de intérprete sacando provecho para sí mismo. El propio Inca Garcilaso, en otra sección de sus *Comentarios*, escribió lo siguiente sobre Felipillo:

[...] Y como las averiguaciones que sobre esto se hicieron, era por lengua el mismo Felipillo, interpretaba lo que quería conforme a su intención [...] (1609 (A PARTIR DE) Inca Garcilaso *Comentarios reales* (p. 110) in Martinelli Gifre, 2000: 103).

Felipillo “*interpretaba lo que quería*”. Hay que tener en cuenta que la función del intérprete es necesaria para el Conquistador. El conquistado-intérprete se encuentra en equilibrio sobre una divisoria: “*mi lengua fue como la bandeja doble sobre cuyos platos elásticos se asentaban cómodamente la mentira y la conspiración*” (Saer, 1998: 132). En medio de ese resbaloso panorama, sorteando o armando intrigas, la interpretación le otorga a Felipillo el poder político de inclinar los “*platos elásticos*”, poder que genera inestabilidad en la función de traslación lingüística del intérprete, por lo tanto incertidumbre: esa actuación “*elástica*” ¿traduce verdad?

El monólogo actual de Felipillo en la vejez es oscuro, ¿se favoreció a sí mismo en su actuación?, o ¿se siente responsable por no haber sabido trasladar de una lengua a otra palabras de entendimiento? También él sufre el desasosiego fruto del desequilibrio entre lenguas, ¿o de la poca efectividad de su actuación como “*Lengua*”? El indio viejo y solitario que es ahora, se sienta en el suelo a mirar una pared a medio construir, abandonada. “*Quedó esa pared blanca [...]*”. Él ha quedado en blanco, sin comprender. Piensa el indio “*que la lengua carnicera es para mí como esa pared, compacta, inútil y sin significado*” (*ibid*: 132). Interpretó una lengua hostil, “*blanca*”, que tornó incierta su traslación interlingual. En su vejez su oficio de “*Lengua*” no tiene significado ni realidad.

A Saer le preguntan cuáles fueron sus lecturas preparatorias para escribir “El intérprete” y contesta como no dándole importancia a la documentación histórica: “*No sé dónde leí lo de Felipillo*” (Saer, 2010: 926). Lo que le interesa es colocar el cuento como una cuña en la realidad a través del indio Felipillo para darle el valor de lo vivido. Sin embargo, y de manera voluntaria, el autor no disuelve la indeterminación de la historia. Subsisten más preguntas: ¿Felipillo se alzó contra los españoles?, ¿interpretó las palabras como un revolucionario hablando a favor de su pueblo?¹⁴¹ Vinculada a las anteriores, otra pregunta versaría sobre la incertidumbre con relación a la realidad del cuento: ¿será esta una historia con minúscula, imaginada, o con mayúscula, documentada?, ¿vivió Felipillo hasta su vejez o fue ejecutado por los españoles? Pregunta incierta, lo cierto es la realidad de la ficción.

El Dr. Ernesto López Garay, cronológicamente hablando uno de los primeros personajes traductores de la ficción seariana, tiene un rol de juez en la novela *Cicatrices* (1969). Un caso de homicidio queda a su cargo. Sin embargo, contrariamente a lo que uno podría esperar tomando en cuenta su responsabilidad jurídica, en cuanto el Juez llega a su escritorio en el edificio de Tribunales saca de su portafolio “*el libro, el cuaderno,*

¹⁴¹ Históricamente, sin contar con datos absolutamente ciertos, se cree que Felipillo fue condenado a muerte en Chile por haberse alzado contra los españoles sublevando a los indios, lo que revelaría una posible faceta revolucionaria del intérprete real, negando su supervivencia hasta la ancianidad como en el cuento de Saer.

los lápices, y el grueso diccionario” y retoma un trabajo en curso de traductor aficionado (Saer, 2007: 194). La escena se repite al arribar a su casa donde continúa con su traducción literaria. El Dr. López Garay está claramente más preocupado en traducir *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde que en cumplir con su cometido de juez. Lo más indispensable de su trabajo de juez –la firma de expedientes– queda para “[p]asado mañana, en todo caso” como le comunica a su secretario (*ibid*: 199).

El juez traduce del inglés, lengua que, como se vio, no es la lengua fuente de la cual traducen otros personajes saerianos de ficción. Saer sí traduce del inglés cuando se ejercita con el lenguaje antes de empezar a escribir. Traduce, nos dice, “*algún poema, algún texto breve [...] por ejemplo de Lawrence, o de William Carlos Williams*” (Saer, 2010: 925). Otro rasgo que acerca el personaje del Juez a su creador es el hecho de que ambos escriben a mano y trabajan con lapiceras de varios colores. Dice Saer de sí mismo: “[...] *en general todo el tiempo he escrito a mano, con tinta pero también con biromes de colores diferentes*” (*ibid*: 924). La página en la que López Garay realiza su traducción

aparece llena de marcas de lápiz y birome de todos colores. Algunas palabras están encerradas en un círculo, con una llamada [...] que acaba en alguna palabra en castellano o algún otro signo. Otras palabras aparecen subrayadas con tinta roja o verde. [...] En el cuaderno, la página de la izquierda está llena hasta la mitad con mi letra pequeñísima, escrita en tinta negra (Saer, 2007: 195).

Cuando el Juez duda ante alguna palabra recurre al diccionario y pone por escrito varias de las diferentes opciones. Elegirá su palabra en el momento de la corrección del trabajo. Como traductor, López Garay no tiene la facilidad de lenguaje que tenía, por ejemplo, Washington Noriega traduciendo *El derecho a la pereza*. Se transcriben a continuación ejemplos de las dificultades expresivas del juez:

[El texto inglés dice:] *He was trying to gather up the scarlet threads of life, and to weave them into a pattern; to find his way through the sanguine labyrinth of passion through which he was wandering.*

[En el cuaderno escribe:] *Estaba tratando de reunir (juntar) (amontonar) (hilvanar) (enhebrar) (atravesar) los hilos (pedazos) (fragmentos) escarlatas (rojos) (rojizos) de su vida, y darles una forma, para hallar su camino a través del sanguíneo (sangriento) laberinto de pasión por el cual (que) había estado vagando* (*ibid*: 196).¹⁴²

Por último corrige lo ya escrito:

Línea tras línea voy tachando y corrigiendo con lapiceras de distintos colores: verde, azul, rojo, sobre la escritura negra. Las marcas, cruces, círculos, líneas y flechas se superponen a las marcas ya hechas durante la redacción de la primera versión (*ibid*: 208).

Ante tanta indecisión no se puede examinar críticamente la traducción de López Garay. Sin embargo interesa examinar en los ejemplos textuales que el narrador

¹⁴² Énfasis mío.

transcribe una sutil referencia al proceso de escritura acercándolo al de la traducción: en el texto se busca juntar los hilos, se busca “*a pattern*” a fin de no perderse en el laberinto: dar “*forma*” a la narración o al texto meta de la traducción, tejer los hilos del texto. López Garay no traduce ejercitándose para escribir. El autor empírico –Saer– por el contrario, traduce para encontrar y dar forma a sus escritos a fin de no perderse en la “*selva*” laberíntica del idioma.

La pregunta a hacerse sería: ¿Por qué traduce López Garay descuidando su responsabilidad de Juez? Los colores de las lapiceras que usa son los colores de los paños de juego rojo, verde, negro..., lo mismo acontece con las marcas trazadas en las páginas con esos colores: cruces, líneas, círculos; algunos superpuestos como fichas sobre las marcas de los paños de juego donde figuran los números –números de las páginas, citados en detalle–; todos rasgos propios de juegos de azar (*ibid*: 195). Varios años antes Jorge Luís Borges había reparado en la peculiaridad azarosa de la traducción:

Un parcial y preciso documento de las vicisitudes que sufre [un texto] queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la Iliada de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (Borges, 1998: 130).¹⁴³

Un “*sorteo experimental de omisiones y de énfasis*” –barajando palabras, experimentando al azar, manipulando la lengua– es lo que caracteriza a las traducciones de López Garay. El traducir es para él una operación tan obsesiva como el juego, una clase distinta de ludopatía donde no hay ganancias y sí un sorteo de la palabra a emplear dentro de la lista de opciones que anotó, palabras desplegadas a las que se apuesta.

El Juez reconoce que la obra de Wilde ya ha sido traducida muchas veces. “*No hago más que recorrer un camino que ya han recorrido otros. No descubro nada. Fragmentos enteros salen exactamente igual que las versiones de los traductores profesionales*” (Saer, 2007: 198). No innova, no se ejercita en el lenguaje, lo que hace es un traducir sin uso. Su accionar revela el carácter específico de la extraña figura del personaje. Como dice el propio Saer en otro texto “*por el juego que elegimos y por nuestro modo de jugar, mostramos bien quiénes somos*” (Saer, 2004:148), frase que se aplica a su personaje. Aunque la traducción no sea un juego, el modo de jugar con ella devela quién es López Garay. Para el crítico argentino Jorge Panesi se trata de

la locura, encarnada en un juez, emblema de la oligarquía santafesina, que aparece empeñado en un juego sin salida (preciosa imagen de nuestra oligarquía, incesantemente preocupada, desde el comienzo de los tiempos, por el juego de traducir modelos y códigos ajenos: improductiva y

¹⁴³ Énfasis mío.

alienante forma de repetición). La justicia y la ley que el texto representa como la instancia jerárquica superior de su espacio es la imagen misma de un orden absurdo: por eso la visión que de la ciudad obtenemos a través del relato de Ernesto López Garay (el juez) será fragmentaria, percibida a través del vidrio de su auto, en forma de manchas o líneas borrosas barridas por la lluvia (Panesi, 2011:3).

El “*juego de traducir modelos*”, refiriéndonos al comportamiento del Juez según opina Panesi, tiene su demostración en la labor de traductor de López Garay que elige una obra de la literatura inglesa que trata el tema del doble.

Una clave interpretativa sería que la desidia de este y de otros personajes del libro, el ambiente negativo del capítulo y de toda la novela, emanan de una causa política –la dictadura– que ni se menciona, solo se revelan indicios: el Dr. López Garay califica mentalmente de “*gorila*” a toda persona con quien se cruza, sea quien sea y sea dónde sea que la vea: calle, plaza o Tribunales. El texto no justifica porqué él usa esa palabra, pero se sabe la implicancia que ella tiene con relación a las dictaduras latinoamericanas. Lo extraordinario es que las pronuncie el mismo Juez que deberá juzgar al ex-sindicalista Fiore, preso en otra época por la dictadura, ¿quién es “*gorila*”? Todos, parece decirnos el texto, aunque del pasado de López Garay no se sabe nada.

Más claves, vinculadas a la anterior aunque no tan difusas, las brindan otros capítulos de la novela. Los protagonistas de los capítulos segundo y cuarto son ex-sindicalistas y ex-presos políticos, encarcelados después del golpe de estado que derrocó al General Perón (1955). Uno de ellos, el abogado Sergio Escalante, se convierte en jugador –dados, ruleta, punto y banca–: “*Yo había empezado a jugar alrededor del cincuenta y seis cuando salí de la cárcel*”. Desde que lo liberan jugar es lo único que hace. El abogado abandona completamente su profesión, la política y se juega hasta la casa donde vive (Saer, 2007: 108). Las descripciones de los juegos de dados y punto y banca llegan a ser exasperantes. El otro ex-sindicalista, Fiore, fue compañero de prisión de Escalante durante nueve meses (*ibid*: 109). Años después, en tiempos del relato, Fiore mata a su mujer y se suicida. Se trata de un personaje tan desengañado como los dos anteriores: el Juez que juega a las palabras y el abogado que juega a los números.

Pero la escritura saeriana no dice todo, varios hilos difusos quedan sin aclarar. Saer no narra la Historia del peronismo. Tampoco escribe literatura comprometida política o socialmente, la que generalmente sí conlleva una explicación justificativa de su ideología. Saer no defiende ni ataca al populismo fracasado. Solo colateralmente se

refiere a una atmósfera donde la significación histórica de los hechos generales queda escondida dentro de lo vivido por cada uno de los personajes trastocando sus existencias. Esa realidad de indicios materializados en la escritura que exponen el resquebrajamiento del momento histórico, nadie la supo ver en el momento de la aparición de la novela. Para los lectores argentinos de fines de los sesenta y la década de los setenta, este testimonio del peronismo latente en la obra, quedó escondido detrás de su novedosa experimentación formal. El elemento político del texto funcionó como el marido celoso espiando detrás de las celosías de la novela *La jalousie* que, según cuenta su autor Robbe-Grillet, ningún lector francés llegó a percibir en los primeros años de la publicación de la novela. Panesi se pregunta:

¿Por qué un tema así, escrito en uno de los estilos literarios más tersos y ricos de la literatura argentina contemporánea, no provocó, en su momento, más que una discreta atención? Sencillamente porque Cicatrices no refracta lo histórico con la facilidad especular de un realismo populista (Panesi, 2011:1).

El testimonio político de *Cicatrices* no fue percibido por sus primeros lectores. Quizá por el mero desconocimiento de las nuevas técnicas formales, englobando tanto el abandono del relato lineal, como las frecuentes explicaciones causa-efecto.

Además de la inútil traducción, subsiste la gris alucinación de los paseos al azar del Juez, en auto, por una ciudad oscura y lluviosa, borrosamente percibida. Al final del capítulo, en uno de estos paseos sin meta, el auto se detiene sin nafta.

Está amaneciendo, pero la niebla acuosa envuelve de tal modo, apretadamente, el automóvil, que no puedo distinguir nada, salvo la carrocería inerte del automóvil y las densas masas blanquecinas en lento movimiento que han borrado la costanera, si es que hay una costanera, y que entorpecen completamente mi visión, si es que hay algo –aparte de la niebla– en que yo pueda desplegar mi visión (Saer, 2007:266).

La energía falta, como falta la visión en todos sus sentidos. El Juez queda en blanco, sin comprender, ciego, no confía. ¿Existe la realidad? Así, como a través de la ciudad, son los recorridos del Juez por los caminos de la traducción, al azar.

Saer tematiza hábilmente personajes traductores en sus ficciones, así –al tiempo que problematiza la traducción, sus dificultades y su importancia– proyecta caracteres

variados que realzan sus obras. Los traductores saerianos son heterogéneos desde el punto de vista de su idiosincrasia así como también de su función o profesión. Descubrimos un vanguardista no muy confiable investigando el soneto clásico (Mario Brando); un periodista algo ingenuo (el director de *La Región*); un pintor traductor (Héctor); dos intelectuales que traducen textos franceses (Beatriz y Marta). Todos personajes creíbles con sus logros y fracasos, sus muchas vacilaciones y pocas certezas. El topos saeriano de la traducción actúa como una herramienta narrativa más, pues junto con las dificultades y dudas para traducir que encuentran muchos de ellos, el relato de la traducción testimonia sobre el desasosiego de Higinio Gómez; la obsesión ludopática del Dr. López Garay; el poder político del intérprete indígena del siglo XVI. Y, contrastando con las vacilaciones lingüísticas de otros personajes, el relato testimonia sobre la seguridad de Washington Noriega, ¿no podía ser otro el que firmara la traducción de Saer de *El derecho a la pereza*? De esta fisura en la realidad llamada Noriega, resulta que, por esta vez, en lugar de ser el traductor el que padece las dudas, estas sorprenden a los lectores que se interrogan sobre ese nombre. En verdad, la táctica saeriana entronizando al traductor de papel como traductor autorizado resquebraja toda certeza. Es posible suponer –conociendo la incertidumbre que forma parte de su poética– que el procedimiento fue bien estudiado y aplicado por Saer como manera de introducir esa incertidumbre narrativa en el paratexto de la obra sin negar el valor de la realidad ni el valor de la ficción.

CONCLUSIÓN

En uno de sus escritos ensayísticos Saer asocia de esta manera el escritor-narrador al jugador:

Sacando de sí todo lo que tiene y apostándolo con esa turbia e inquietante emoción del jugador empedernido, del vicioso asocial, el narrador debe jugar la carta del sentido inminente y confiar ciego en que ella vendrá, aun sabiendo que su existencia entera ha sido puesta sobre el paño y que las probabilidades de su perdición son muy grandes (Saer, 2004: 232).

El “*jugar*” del narrador será azaroso, se juega “*su existencia*”, sin embargo “*confía ciego*” en la epifanía del “*sentido inminente*”. Elegida y “*orientada por un proyecto de lectura*”,¹⁴⁴ la traducción poética le proporciona al narrador técnicas y estilos con los que experimenta desafiando al lenguaje, un juego feliz porque: “[a] *pesar de lo agonístico que dramatiza la tarea del traductor, éste puede encontrar su felicidad en lo que me gustaría llamar la «hospitalidad lingüística»*” (Ricoeur, 2005: 28). La “*hospitalidad lingüística*” ofrece al narrador, en el proceso de traducción de la prosa de otros escritores, la posibilidad de agudizar su percepción sobre los rasgos y formas de la poética elegida y actualizar una experimentación innovadora de problemas formales que otros antes ya se habían planteado. A la “*hospitalidad lingüística*” sucede la hospitalidad narrativa aportando felicidad al narrador y a sus lectores.

¹⁴⁴ Cf. epígrafe de este trabajo (de Campos, 1987: 150).

Saer plantea un desafío a sus lectores-traductores como una invitación a compartir la felicidad de la “*hospitalidad lingüística*”: el de descifrar las últimas palabras que cierran su novela *Cicatrices*, una cita en latín de San Pablo, “*Nam oportet haereses esse*”. Analizando unas pocas traducciones bíblicas de esta frase y tomando palabras que concuerdan con el contexto en que fue escrita, la traducimos por: “*Porque es necesario que haya escisiones*”. El versículo completo es el siguiente: “*Nam oportet et haereses esse, ut et qui probati sunt, manifesti fiant in vobis*” y enuncia —en otra traducción— lo que declara San Pablo: “*Pues es preciso que entre vosotros haya facciones, a fin de que se destaquen los de probada virtud entre vosotros*”.¹⁴⁵

De la 1ª Epístola a los Corintios de San Pablo, capítulo 11, versículo 19, Saer toma únicamente la conocida primera parte del versículo. Extraña frase que contradice aparentemente la armonía que debería reinar entre los miembros de una comunidad religiosa. La palabra clave en este enunciado es “*haereses*” que a menudo es traducida por hereje.¹⁴⁶ Otras traducciones para esta palabra serían: “*escisiones*”,¹⁴⁷ “*facciones*”, “*divisiones*”, “*disensiones*”.¹⁴⁸ Según el diccionario latín-español: “*Haeresis, -is*” [cuyo nominativo plural es “*haereses*”] significa “*opinión, dogma secta, partido // Ecles. Herejía [sic]*”.¹⁴⁹

Para interpretar y trasladar “*Nam oportet haereses esse*” teniendo en cuenta el contexto de *Cicatrices* uno se pregunta ¿por qué la frase bíblica?, ¿por qué en latín? El giro lingüístico de Saer al no traducir la frase es un ardid, erudito si se quiere, para velar un sentido que no se desea evidente. La significación que le dio el autor es enigmática, la interpretación no puede ser simple. Digamos que, si en la obra de Saer está latente el tema político, la frase de San Pablo que cierra la novela parece reclamar la necesidad de una escisión, un quiebre, en ese ambiente político enrarecido de la novela, una rebeldía necesaria para que todo empiece a cambiar.

¹⁴⁵ Corintios 1-11:19, traducción según Nacar / Colunga: *Sagrada Biblia*, Madrid: BAC, 1970.

¹⁴⁶ *HEREJE*, según el diccionario de Corominas, es palabra tomada del occitano antiguo: *eretge*, y este del latín tardío *haereticus*, tomado a su vez del griego: *airetikos*: partidista, sectario. La gran extensión de la palabra en tierras occitanas y catalanas se debe a las herejías de los cátaros en el siglo XII. (Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*. Madrid, Gredos, 1984).

¹⁴⁷ En la Biblia de Jerusalén (París, Éditions du Cerf, 1955).

¹⁴⁸ <http://www.hispanoteca.eu/Foro-preguntas/ARCHIVO-Foro/oportet%20haereses%20esse.htm>
(5.1.2013)

¹⁴⁹ *Nuevo Valbuena. Diccionario latino-español*: (París, Garnier Hnos. 1850, p. 375).

En el contexto bíblico, según San Pablo conviene que haya escisiones, desavenencias, entre los integrantes de las primeras asambleas de cristianos para que puedan manifestarse los hombres virtuosos (justos, sabios). Es necesario el intercambio de puntos de vista entre disidentes y virtuosos, conviene que haya dudas, incertidumbre, para escapar al silencio y buscar certezas compartidas. Refiriéndonos ahora al narrador empírico, conviene que este experimente una cierta inquietud, que en sus textos la poética sea críticamente autorreflexiva,¹⁵⁰ de esta manera el narrador-Saer escapa al silencio, continúa *jugando-narrando* porque la inestabilidad no mata la ilusión, continuará confiando ciegamente en que vendrá el “*sentido inminente*” como una epifanía porque lo buscó desde la propia e inquietante incertidumbre. De todas manera, la “*inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético*” (Borges, 1996: 13), la mera ilusión ya es un “*hecho estético*”, la incertidumbre poética no se convierte en silencio.

ANEXO

“Advertencia del traductor”

TROPISMOS

¹⁵⁰ Cf. cita Bourdieu sobre el “nouveau roman” y el “*pensamiento reflexivo y crítico de la novela*” nueva, pág. 23 de este trabajo (Bourdieu, 1998: 396).

(facsimil)

ADVERTENCIA DEL TRADUCTOR

El estilo peculiar de Nathalie Sarraute, por seguir a veces el ritmo de la realidad, se aleja de las leyes de la sintaxis, tal como la entienden los amigos del "buen decir" y quienes han hecho de la "prosa elegante" una profesión altamente remunerada. La prosa tartajante de la señora Sarraute, plagada de comas que no señalan el descanso calculado del discurso sino las vacilaciones propias de la conciencia en su lucha por arrancarse de lo indeterminado, gana, con su imprecisión aparente, una precisión más honda, más dialéctica: nuestro corazón es más rico que nuestras gramáticas. Por lo tanto, el trabajo de traducción ofrecía dos posibilidades bien encontradas: o nivelar la oscuridad y los ritmos del original en una versión de tersura monótona, ininterrumpida, o librar el texto español de los riesgos de la fidelidad total, aunque el oído del lector demasiado bien educado pudiese sufrir la descortesía de alguna que otra disonancia. Le ha parecido al traductor que, de las dos posibilidades, la segunda era la más útil, la más honesta, la más rigurosa.

7



TAPA: ISABEL CARBALLO

IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723, © 1968,
EDITORIAL GALERNA, SOCIEDAD DE
RESPONSABILIDAD LIMITADA, calle
Boulogne Sur Mer 580, Bs. Aires

Corpus

- Piglia, Ricardo, Juan José Saer. *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Santa Fe, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Robbe-Grillet, Alain. "La Plage" (1956). in *Instantanés*. París, Minuit, 1962a. 61-73.
- Robbe-Grillet, Alain. "La Playa". Traducción de Juan José Saer. in *Cuatro narradores franceses de hoy: Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, J.M.G. Le Clézio, Jean-Pierre Faye*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969. 45-56.
- Robbe-Grillet, Alain. *Dans le labyrinthe*. París, Minuit, 1959.
- Robbe-Grillet, Alain. *En el laberinto*. Traducción de Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias. Buenos Aires, Losada, 1962b.
- Robbe-Grillet, Alain. *La Jalousie*. París, Minuit, 1957.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le voyageur, textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. París, Christian Bourgois, 2001.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. París, Minuit, 1961
- Saer, Juan José. "La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet". in *Babelia, El País*. Madrid, 05/01/2002a. 7-8.
- Saer, Juan José. "La literatura y los nuevos lenguajes" in *América latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México, Siglo XXI, y París, UNESCO. 1972. 301-316.
- Saer, Juan José. "Razones". (1984). in *Saer por Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986. 9-24.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. (1969). Buenos Aires, Seix Barral, 2007.
- Saer, Juan José. *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*. (1986). Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. (1997). Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- Saer, Juan José. *El limonero real* (1974). Buenos Aires, Seix Barral, 2002b.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. (1991). Buenos Aires, Seix Barral, 2003d.
- Saer, Juan José. *En la zona 1957-1960*. (1960). Buenos Aires, Seix Barral, 2003a.

Saer, Juan José. *Glosa* (1985) - *El entonado* (1983) / *Juan José Saer: edición crítica*, Julio Premat (coord.). Coedición Poitiers: CRLA-Archivos / Córdoba: Alción, 2010.

Saer, Juan José. *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

Saer, Juan José. *La Mayor*. (1976). Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

Saer, Juan José. *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

Saer, Juan José. *La Ocasión* (1987). Coedición Barcelona, Destino / Buenos Aires, Alianza Editorial, 1988.

Saer, Juan José. *La pesquisa* (1994). Buenos Aires, Planeta/Booket, 2003b.

Saer, Juan José. *Lo imborrable* (1992). Buenos Aires, Seix Barral, 2003c.

Saer, Juan José. *Lugar* (2000). Buenos Aires, Seix Barral, 2006a.

Saer, Juan José. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Prólogo, selección y notas de Julio Premat. Buenos Aires, Seix Barral, 2012.

Saer, Juan José. *Trabajos* (2005). Buenos Aires, Seix Barral, 2006b.

Sarraute, Nathalie. *El Planetarium*. (Sin mención de traductor). Buenos Aires, Losada, 1961.

Sarraute, Nathalie. *Tropismes* (1939). París, Minuit. 1957.

Sarraute, Nathalie. *Tropismos*. Traducción de Juan José Saer. Buenos Aires, Galerna. 1968.

Bibliografía general

Otras fuentes literarias

Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores” (1951), “La muralla y los libros” (1950) in *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1996. 170-174 y 9-13.

Borges, Jorge Luis. “Las dos maneras de traducir” (1926) in *Textos recobrados 1919 - 1929*. Buenos Aires, Emecé, 1997. 256-259.

Borges, Jorge Luis. “Las versiones homéricas” (1932). in *Discusión*. Madrid, Alianza, 1998. 129-139.

Borges, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) in *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956. 35-47.

- de Campos, Haroldo. "Haroldo de Campos -Transblanco: reflexiones sobre la transcreación de «Blanco» de Octavio Paz, con una digresión sobre la teoría de la traducción del poeta mexicano" in *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América. Jacques Derrida, Emir Rodríguez Monegal, Haroldo de Campos, J. Hills Millar, Geoffrey Hartman*. Coordinación y presentación de Lisa Block de Behar. Montevideo, XYZ Editores, 1987. 147-156.
- de Campos, Haroldo. "Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad" Traducción de Néstor Perlongher (1987). in *Haroldo de Campos. Galaxias-Galáxias*. Traducción y notas de Reynaldo Jiménez, Prólogo de Roberto Echavarren. Montevideo, La Flauta Mágica, 2010. 231-238.
- Du Bellay, Joachim. "Défense et illustration de la langue Française" (1549). in *Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia Bilingüe. Vol. II Francês-Português*. Orgs. Cláudia Borges de Faveri, Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis, Núcleo de Tradução, UFSC, 2004. 24-30.
- Lafargue, Paul. *Le droit à la paresse*. (1880) 1883.
<http://phare.univ-paris1.fr/textes/Lafargue/Paresse1.html> (3/8/2010). s/d.
- Onetti, Juan Carlos. "IV Entrevistas 1966-1975 «La literatura: ida y vuelta»" in *Réquiem por Faulkner*. Montevideo, Arca/Calicanto. 1975. 193-201.
- Onetti, Juan Carlos. "Para Destouches, para Céline" in *Marcha*, Montevideo, 1º de diciembre de 1961. 31.
- Onetti, Juan Carlos. "Reflexiones de un lector" (1978) in *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara-Santillana, 1995. 33-36.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, III. Le Côté de Guermantes*. París, Gallimard, 1988.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, VII. Le Temps retrouvé*. París, Gallimard, 1990.
- Rimbaud, Arthur. "Illuminations" (1886) in *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations et autres textes*. París, Gallimard/Le Livre de Poche, 1963. 131-165.
- Sartre, Jean-Paul. "Prólogo" in *Retrato de un desconocido*, Nathalie Sarraute. Traducción de Roberto Bixio. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001. 5-12.
- Sartre, Jean-Paul. "II Pourquoi écrire?" in *Qu'est-ce que la littérature?* París, Gallimard, 1948. 45-73.
- Vargas Llosa, Mario. "Alain Robbe-Grillet. El simulacro del realismo" (1962). in *Marcha*, Nº 1145, Año XXIX, Montevideo, Febrero 15, 1963. 23-18
- Vargas Llosa, Mario. "Nathalie Sarraute y las larvas" in *Marcha*, Nº 1235, Año XXVI, Montevideo, Diciembre 11, 1964. 28-29.

Teoría literaria y crítica cultural

“Nathalie Sarraute en Montevideo. Los frutos del Nouveau Roman” s/firma, in *Chasque*, Año I, N° 2, Montevideo, 4 de setiembre de 1968. 23.

Abbate, Florencia. “Juan José Saer « No existe el optimismo en la buena literatura »”, entrevista in http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2007_12_01_archive.html, (18.10.08). 2007.

Abbate, Florencia. “La posición estética de Saer” in Revista *Critica Cultural (Critic)*, Edição especial: dossiê Juan José Saer. v. 5. n. 2, jul./dez. 2010. 357-365
<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0502/050200.pdf>, (20.8.2012). 2010.

Aguzzi, Juan. Entrevista “Juan José Saer y el cine. Autores y adaptaciones” in *El País cultural*, n° 864, Montevideo, 27/5/2006. 9.

Bajtín, Mijail. “De los Apuntes de 1970-1971” in *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982. 354-380.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. París, Seuil, 1964.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Seuil, 1984.

Bein, Roberto. “La determinación normativa de las traducciones” in *Letterature d'America*, anno XXV, n° 105, 2005. 23-43.

Berman, Antoine. “Introduction”, “Le projet d’une critique «productive»” in *Pour une critique des traductions: John Donne*. París, Gallimard, 1995. 11-97.

Berman, Antoine. “Analítica de la traducción y sistemática de la deformación” in *Les tours de Babel* (Mauvezin, T.E.R., 1985, 65-82). Traducción de: Traductorado en Francés, IES en Lenguas Vivas “Juan R. Fernández”, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre. “Structure et changement: luttes internes et révolution permanente” in *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992). París, Seuil, 1998. 392-398.

Bréchon, Robert. “MICHAUX (Henri) 1899-1984” in *Encyclopædia Universalis*, París, Encyclopædia Universalis, Soporte electrónico. 2008. s/p.

Cortez, Enrique. «Cajamarca: conflicto lingüístico y traducción», in *Ciberayllu*, http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/EC_Cajamarca.html, (18.9.2011). 2005.

Chasque. Año I, N° 1. Montevideo, 28 de agosto de 1968.

Chasque. Año I N° 2. Montevideo, 4 de setiembre de 1968.

- Dalmaroni, Miguel y Merbilháa, Margarita. “«Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción”. in *La narración gana la partida*, Tomo 11, Elsa Drucaroff (dir. de volumen), *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir. de la obra). Buenos Aires, Emecé, 2000. 321-343.
- Dalmaroni, Miguel. “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer” in *Revista Crítica Cultural*, Edição especial: dossiê Juan José Saer. v.5 n.2, jul./dez. 2010. 399-409.
<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0502/050200.pdf>
(20.8.2012). 2010.
- Damiani, Marcelo. “Yo escribí *Taxi driver*”, entrevista a Juan José Saer. in *Página 12, Radar*, Buenos Aires, 13.12.1998.
<http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-12/98-12-13/index.htm>
(19/8/2012). 1998.
- Drucaroff, Elsa (directora). *La narración gana la partida*. Tomo 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir. de la obra) Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Genette, Gérard. “Introduction” in *Figures III*. París, Seuil, 1972. 71-76.
- Genette, Gérard. “Vertige fixé” y “L’utopie littéraire” in *Figures I*. París, Seuil, 1966. 69-90 y 123-132.
- Gentzler, Edwin. “La superación de límites lingüísticos y literarios tradicionales” Selección y traducción: Roberto Bein. Extraído de *Contemporary Translation Theories*, Londres y Nueva York, cap. 5, 105-125 (“Polysystem theory and Translation Studies”). 1993. 1-9.
- Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer” (1984), Epílogo in *Saer por Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986. 261-299.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura” in *Estética de la recepción* (1979). Ed. Rainer Warning, Traducción de Ricardo Sánchez. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989. 149-164.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general* (1974). Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- Jitrik, Noé. “Destrucción y formas en las narraciones” in *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, coordinación e introducción. México, Siglo XXI y París, UNESCO, 1972. 219-242.
- Jitrik, Noé. “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica” (1978) in *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México, F.C.E., 1998. 169-181.
- Keuk-Djian. “Préface” à la deuxième édition, in *Le droit à la paresse* (1880/1883). París, Keuk-Djian, 1974. 1-6.

- Larre Borges, Ana Inés. “Saer en Montevideo «El público siempre se equivoca»”, in *Brecha*, Montevideo, 19/11/1999. 21-23.
- Leménager, Grégoire. “Voyage au bout de Céline. Entretien avec Henri Godard” in *Le Nouvel Observateur*, 19/5/2011, retomado en la web 25/5/2011, http://www.lepetitcelinien.com/2011_05_01_archive.html (13.10.2011). 2011.
- Liban, Laurence. “Nathalie Sarraute” in *Lire*, París, nº 238, setiembre 1995. 32-39.
- Martí, Octavio. “Juan José Saer. Hay tantos realismos como épocas y tantas realidades como personas” Entrevista in *El País – Suplemento Babelia*, Madrid, 09.02.2002. 2.
- Martin, Jean-Pierre. “Écoutons-les écrire”, “Éros et rhétorique de la voix”, “De la voix à l’oreille” in *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. París, José Corti, 1998. 17-48, 121-159 y 185-227.
- Martinelli Gifre, Emma. “Intérpretes, Felipillo” in *Corpus de testimonios de convivencia lingüística ss. XII-XVIII*. Zaragoza, Kart und Roswitha Reichenberg, 2000. 102-103. <http://books.google.com.uy/books?id=CpRVCA8uQpwC&pg=PA103&lpg=PA103&dq=inca+garcilaso+%2B+felipillo&source=bl&ots=9Es7qSvPkt&sig=-5HG33FwZ15vmJvIH2u3tohSIiM&hl=es#v=onepage&q=inca%20garcilaso%20%2B%20felipillo&f=false> (4.11.2011). 2000.
- Panesi, Jorge. “Cicatrices de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura”. BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre de 2011), Universidad de Rosario. Publicado en primer lugar en *Pie de Página*, Buenos Aires, nº 2, invierno de 1983, pp. 28-29. www.celarg.org/int/arch_public/panesi_dossierrescates.pdf (20.8.2012). 2011.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Rama, Ángel. “I. Literatura y cultura” in *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, s/d. 11-56.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo, Fundación Ángel Rama. 1986.
- Rama, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1984-1980*. México, Marcha Editores, 1981.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. París, Seuil, 1978.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Traducción y prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Alain Robbe-Grillet en Montevideo. De cómo entender Marienbad” in *El País*, Espectáculos. Montevideo, 23/09/1962. 9.

Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Juan Carlos Onetti" in *Eco*. Bogotá v.20, nº 119, marzo 1970. 442-475.

http://www.archivodeprensa.edu.uy/prensa/artpren/iberoamer/latino_80.htm
(02/11/2008). 1970.

Rodríguez Monegal, Emir. "Severo Sarduy" in *El arte de narrar. Diálogos*. Caracas, Monte Ávila, 1977. 269-292.

Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación" in *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México, Siglo XXI y París, UNESCO, 1972. 139-166.

Santiago, Silvano. "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1971). in *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978. 11-28.

Schwartz, Jorge. "Brasil (Manifiestos)". in *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Traducción de los textos portugueses, Estela dos Santos. Madrid, Cátedra, 2002. 144-186.

Schwartz, Jorge. "Tupí or not tupí. El grito de guerra en la literatura del Brasil moderno". in *Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000, 141-157.

Speranza, Graciela. "Con Juan José Saer «Hagamos evidente la incertidumbre»" in *El País Cultural*. Montevideo, Nº 196, 06/08/1993. 1-3.

Steiner, George. "Le parcours herméneutique" in *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer. París, Albin Michel, 1978. 277-283.

Urondo, Francisco. "Revista «Poesía Buenos Aires»" in *Veinte años de poesía argentina*. <http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/urondo2.html> (24.5.2011). s/d.

Vodicka, Felix. "La estética de la recepción de las obras literarias" in *Estética de la recepción* (1979). Ed. Rainer Warning, Traducción de Ricardo Sánchez. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989. 55-62.

Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Zeiger, Claudio. "Rescates. La última generación" in Suplemento *RADAR*, diario *Página 12*, Domingo 27 de julio de 2008.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3131-2008-07-29.html>,
(24.5.2011). 2008.