

Realidad vs ficción. La puesta en abismo en dos relatos de *Lugar* de Juan José Saer

Alfonso Macedo Rodríguez

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa
alfonsomacedo@hotmail.com

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado –fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etc.–, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.

JUAN JOSÉ SAER, *El concepto de ficción*

INTRODUCCIÓN

El proyecto narrativo de Juan José Saer fue diseñado, entre otras razones estéticas, para crear un universo independiente de la realidad y no para que fuera su representación mimética. Se trata de una saga narrativa que comienza con el primer libro de cuentos: *En la zona*, de 1960; cruza las novelas de la década de los sesenta, como *Cicatrices* (1969); atraviesa los setenta con los relatos de *La mayor* (1976) y la novela *Nadie nada nunca* (1980); llega a los ochenta con sus novelas más importantes: *El entenado* (1983) y *Glosa* (1985); aterriza definitivamente en los últimos cuentos y proyectos novelísticos que se concentran en *La pesquisa* (1994), *Lugar* (2000) y *La grande* (2005).

El centro de expansión del universo narrativo de Saer se produce en las oscilaciones de lo que llama la “realidad empírica” y la imaginación. Al tratarse de un universo autónomo que logra independizarse de las referencias geográficas, culturales y políticas concretas de la

Realidad vs ficción. La puesta en abismo...

realidad, comunes en el realismo decimonónico europeo e hispanoamericano y en la novela del realismo convencional de principios del siglo xx que, en el Río de la Plata, fue refutado y relegado paulatinamente por la aparición de una novedosa propuesta estética: la de la literatura fantástica, que tuvo en Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares a sus más célebres fundadores. Santa Fe (provincia argentina) se convierte en la zona saeriana por excelencia, pero no se trata de una copia fiel de la ciudad original, sino de un reflejo a veces indeterminado conocido por sus personajes y nombrado por sus narradores como la zona –su periódico principal se llama *La Región*–; es parte de un universo autónomo semejante a los universos narrativos que Saer identifica en *Pedro Páramo*, *El silenciero* de Antonio Di Benedetto y *Los adioses* de Juan Carlos Onetti; así lo sugiere en su ensayo “La narración-objeto”:

Negándose al comercio con –y de– lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de reglas y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones, adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada. (1999, pp. 28-29)

Las tres narraciones que Saer emplea como ejemplos de autonomía literaria son, implícitamente, algunos de sus modelos estéticos a seguir. Escribió varios textos memorables sobre Di Benedetto que incorporó a *El concepto de ficción* y *La narración-objeto*, cuyo título remite, justamente, a la raíz latina *res*, la cosa en relación con la realidad (Foffani, 2007, p. 288), pero también a “un objeto autónomo” (*La narración-objeto*, 1999, p. 24), “de estatuto de objeto único que es el de la obra de arte [...], que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro” (p. 26). Sobre Onetti, Saer escribió varios ensayos en los que, al estudiar la obra de un escritor apreciado, sugería implícitamente que compartía muchos aspectos de su poética, como queda de manifiesto en los cuatro ensayos finales de su libro póstumo *Trabajos*. La relación entre ambas sagas ya ha sido abordada; Enrique Foffani, por ejemplo, subraya las semejanzas entre la Santa Fe imaginaria y Santa María, zona que el autor de *El entenado* sitúa geográficamente, y de manera general, en el Río de la Plata, entre Montevideo y Buenos Aires (2006b, p. 224). En todo caso, no deja de referirse a Santa María

como un espacio físico que sustituye la realidad de Juan María Brausen desde que la concibe en *La vida breve*, por lo que, tanto este como el último demiurgo (Onetti), pueden ser llamados los “soñadores discretos” (Saer, 2006b, pp. 207-228).

Para el escritor uruguayo, *La vida breve* es el origen de la nueva y definitiva etapa narrativa que Onetti funda hacia 1950. Brausen ha creado un espacio imaginario con personajes que son mucho más tangibles que él: el Doctor Díaz Grey o Larsen, por ejemplo, poseen más sustancia vital que el anodino y pasivo publicista. Como recuerda Saer, Brausen termina huyendo y diluyéndose en su creación literaria:

La introducción de ese espacio imaginario a la segunda potencia que es Santa María, fue ganando poco a poco la totalidad de la narrativa onettiana, y en ese sentido puede decirse que esa totalidad reproduce el esquema de *La vida breve*, el espacio imaginario a la segunda potencia termina devorando al plano realista, que podríamos llamar plano representativo simple, que le dio origen. (Saer, 2006b, p. 209)

Hay que señalar que Saer considera a Onetti un escritor realista, etiqueta que emplea “únicamente en términos de preceptiva pobre, para distinguirla de la literatura fantástica” (2006b, p. 222). Esa categoría también es válida para aquel; sin embargo, en ambos casos, los procedimientos artísticos que emplean, como la narración metadieética, sugieren el cuestionamiento y la negación de la realidad empírica de formas mucho más profundas que su antecesor y maestro Borges. Precisamente, Piglia, en una de sus clases sobre Borges transmitidas por televisión, recuerda que Brausen crea el pueblo de Santa María y después se va a vivir ahí (Piglia, 2013). Por su parte, Saer toma en cuenta los procedimientos y la estructura metadieética de las novelas de Onetti en sus narraciones. “La conferencia” y “En línea” poseen una puesta en abismo que anula las leyes de la realidad empírica para sugerir la intromisión de lo fantástico, si bien aparece de un modo lateral, relativo y fugaz. Cabe señalar que la narrativa de Saer no se adscribe al realismo en el sentido convencional o dentro de la tradición que proviene del siglo XIX; más bien, cuestiona ese realismo y su percepción de la realidad. Los cuentos mencionados sugieren esa ruta que la cuestiona mediante la creación de universos autónomos o mundos imaginarios.

En este acercamiento a dos textos de *Lugar*, el último volumen de cuentos de Saer, me detendré en las puestas en abismo presentes en “La conferencia” y “En línea”. El primero no forma parte de la temática habitual, es un relato hasta cierto punto externo a la saga; el segundo sí se encuentra inscrito o enmarcado en el proyecto narrativo central, el “plano

Realidad vs ficción. La puesta en abismo...

representativo simple” como lo llama Saer –a propósito de la referencia a la estructura metadieética en la obra de Onetti–, pero puede ser leído como un texto autónomo cuyo relato “a la segunda potencia” se dirige a otra saga, la de un escritor desconocido, probablemente de la región, que a su vez propone una relación intertextual con otra: la homérica.

La estructura metadieética, presente en ambos cuentos, sugiere el concepto de «mundos imaginarios», que Saer retoma de una frase de Henry James (Saer, 2006b, p. 27) pero que carece de rigor teórico; se trata, ante todo, de un modo de justificar la creación literaria que se libera de su creador y del universo textual que la contiene. Esos «mundos imaginarios» a los que Saer se refiere son los textos literarios autónomos, narraciones-objeto de corte realista (como las narraciones de Onetti) o pertenecientes a la literatura fantástica, en diálogo con *La vida breve* y los cuentos de Borges.

Para Lucien Dällenbach, un metarrelato es un “segmento textual apoyado por un narrador interno a quien autor o narrador ceden un sitio, liberándose pues de su responsabilidad de conductores del relato” (1991, p. 66). Tomando como base la teoría narrativa de Gérard Genette, quien identifica que en la estructura metadieética se encuentra una puesta en abismo en la que el narratario toma la palabra y comienza a relatar una historia. La definición está pensada desde la poética de los escritores de la *Nouveau Roman* cuyas obras Dällenbach analiza con profundidad en la tercera parte de su estudio. En ese sentido, la definición anterior también puede relacionarse con el análisis de los dos cuentos de Saer, ya que en sus novelas y cuentos – como *Nadie nada nunca* (1980) y “La mayor” (1976)– queda de manifiesto la influencia¹ de los nuevos novelistas franceses. En “La conferencia”, el narrador omnisciente le cede la voz a su personaje, el conferencista que narra su sueño y presenta una prueba física del lugar onírico que visitó; “En línea” narra la conversación de Pichón Garay con Tomatis, quien refiere un relato inédito del archivo del poeta Jorge Washington Noriega; semanas después, Pichón conoce el final de la historia en soledad, en su lectura silenciosa del texto que le han hecho llegar desde la Argentina. En ambos casos, la puesta en abismo no reproduce la propuesta estética de la *Nouveau Roman*, con su enfoque objetivista como extensión de un hiperrealismo que se

¹ En uno de sus estudios fundamentales sobre la poética de Saer, María Teresa Gramuglio establece esta asociación, pero al mismo tiempo separa y distingue al escritor argentino de la propuesta estética de los escritores franceses, quienes llevaron la representación del realismo a una escala milimétrica a partir del empleo de la descripción (2004, pp. 360-364).

detiene en la representación de los objetos; se trata, sobre todo, de pensar en ambos metarrelatos como agentes invasivos que terminan por cuestionar y negar la realidad de los relatos que los contienen. Así, más allá de los recursos estilísticos y artísticos de ese movimiento, “núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente, y quizá más complicado” (Gramuglio, 2004, p. 363), “En línea” y “La conferencia” pueden ser leídos como cuentos fantásticos cercanos a la órbita de Borges y su poética de la negación de la realidad.

En México, existen muy pocos acercamientos teóricos a los conceptos de *mise en abyme* y metaficción. Lauro Zavala señala que una característica fundamental es la “escritura autorreferencial” (2010, p. 11) que tiene en la *mise en abyme* una de sus formas más recurrentes; su perspectiva parte de Dällenbach y la “nueva novela”; así, la “escritura en abismo [...] se caracteriza porque en ella el narrador o los personajes reflexionan acerca de la misma narración que se está leyendo en ese momento” (2010, p. 12).

De acuerdo con lo anterior, y siguiendo de cerca a Gramuglio cuando sostiene que las dos fuentes principales de la poética saeriana son los objetivistas franceses y Borges (2004, p. 364), los conceptos de metaficción y metarrelato, pero sobre todo la noción de puesta en abismo, que “se manifiesta como modalidad de *reflejo*” (Dällenbach, 1991, p. 15), son pertinentes para el acercamiento a los dos cuentos de *Lugar*.

“LA CONFERENCIA”: UNA ENTRADA A LA GALAXIA SAER

El cuento que inaugura *Lugar* posee una serie de características que lo diferencian del resto de la colección; está escrito en cursivas, como si se tratara de un prólogo o un prólogo-cuento² que comienza el pacto de lectura: un hombre narra un suceso extraño que acaba de ocurrirle poco antes de llegar a impartir su conferencia: se ha quedado dormido y sueña. En ese espacio onírico, un poeta amigo suyo –que en la vigilia solo conoce de vista– le regala una fotografía de un rinoceronte tomada en un río. Al despertar, el narrador-personaje se encuentra sosteniendo

² Silvia Calosso utiliza el término “introito” para describir este texto, en el que también destaca el empleo de las letras cursivas (2009).

la fotografía recién impresa, “todavía húmeda, a causa sin duda de la proximidad del agua o del reciente revelado” (2006a, p. 10).

La noción de verosimilitud es la que sostiene este relato y toda la narrativa de Saer: los lectores nos encontramos ante la disyuntiva de aceptar o negar la narración verídica de un académico que pronunciará una conferencia a sus colegas de la *Real* Academia de Ciencias de Bruselas. Se trata de un científico cuya formación está basada, ante todo, en la lógica, el empirismo, el racionalismo, el método científico y todas las pruebas que confirman sus tesis cotidianas; esa tarde, “iba a tratar el problema de los métodos para verificar una suma” (2006b, p. 9). Sin embargo, al tomar una siesta previa a su intervención y despertar con la fotografía húmeda en la mano, regalo del poeta de fama universal, pareciera lanzar, jovial, un reto a sus receptores: “Tal vez ustedes crean que este sueño que acabo de contarles es pura invención” (2006b, p. 10), dice, antes de mostrar la prueba irrefutable de su viaje relámpago al África. De manera similar a lo que el personaje Alfonso narra al final de “La cena”: el hallazgo, proveniente de los árboles siniestros del jardín raquítico en que lo instalaron doña Magdalena y su hija Amalia, es una prueba del peligro en que se encontraba, ya que fue elegido por ellas como sustituto de un posible antepasado y para permanecer ahí para siempre, fuera del tiempo: “Sobre mi cabeza había hojas; en mi ojal, una florecilla modesta que yo no corté” (Reyes, 1997, p. 105).

En “La conferencia”, la aceptación del suceso, que desde luego no corresponde a las leyes físicas de nuestra realidad, es una alusión al texto “La flor de Coleridge”, ensayo de Borges de 1945, en el que elige y estudia brevemente tres cuentos de filiación fantástica para anular la noción de autor y ejemplificar la hipótesis *–ficcionalizada* en su cuento “El inmortal”– de que el espíritu humano es el verdadero creador de la literatura y no sus humildes amanuenses. De este modo, da seguimiento al motivo del viaje (onírico o en el tiempo) del que se regresa con una prueba irrefutable; se trata de tres textos escritos en lengua inglesa: una nota de Coleridge, *The Time Machine* de Herbert George Wells y la novela inconclusa *La humillación de los Northmore* de Henry James (Corbatta, 1997, pp. 19-28³). El primero, debido a su brevedad, es reproducido íntegramente por el escritor argentino: “si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le

³ Corbatta analiza el tema de la flor de Coleridge que se encuentra presente en otros textos de la literatura argentina, principalmente en “Una flor amarilla” de Julio Cortázar, “El otro” de Borges y un fragmento de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.

dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?” (Borges, 1998a, p. 163).

La condensación de esta nota cuya historia apenas es sugerida o supuesta, y que el escritor argentino clasifica con el nombre de “imaginación”, es el germen para la creación de otros relatos fantásticos, sin que necesariamente Wells y James hayan conocido la nota de Coleridge pero, en las novelas mencionadas, los protagonistas vuelven del futuro o del pasado con una prueba contundente del acontecimiento fantástico. En “La conferencia”, la fotografía, evidencia empleada por historiadores y científicos para sostener su investigación en tiempos de la reproductibilidad técnica y digital, es equivalente a la flor de Coleridge; desde esta perspectiva, podría afirmarse que a los receptores de la conferencia y a los lectores del cuento que abre *Lugar* no nos queda más que aceptar el origen de esa foto.

“La conferencia” contiene una estructura metaficcional cuyo marco narrativo son los referentes del protagonista; el material onírico, narración-objeto autónoma del sujeto soñador, escapa de las convenciones del realismo y señala implícitamente “el poder que adquiere la ficción” no solo en el sentido que le concede Enrique Foffani a propósito de los modos de fabular sagas completas (2007, p. 288), sino en el contexto del debate entre el género fantástico y la literatura realista: la imaginación se desdobra de su modelo y se transforma en una creación que cuestiona y niega la existencia del mundo en que ha sido construida.

El viaje onírico, que aparentemente se encuentra en un plano lejano de la realidad pero que al final se confirma dentro de esta, es un motivo tradicional de la literatura fantástica, tal como queda de manifiesto en la *Antología...* de 1940 preparada por Bioy, Ocampo y Borges y en la que destaca el cuento de Chuang Tzu: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”⁴ (Borges, Bioy Casares y Ocampo, 1996, p. 159). Por otra parte, un gran

⁴ Trece años después de la emblemática *Antología...* de los grandes renovadores del género fantástico en el Río de la Plata, Bioy y Borges publicaron una pequeña pero muy significativa recopilación de *Cuentos breves y extraordinarios* en los que el criterio del género fantástico fue rebasado voluntariamente por textos pertenecientes a otros géneros literarios y géneros discursivos. Por su brevedad, que condensa como pocos la poética borgeana de la expresión de la irrealidad (concepto desarrollado por Ana María Barrenechea [1957]), el relato de Chuang Tzu también es incluido, aunque con variantes sintácticas: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (Borges y Bioy, 1997, p. 25); hay dos cambios más: en el texto de 1940 el título es “Sueño de la mariposa”, puesto deliberadamente, como muchos otros, por los tres compiladores, mientras que el texto de 1953 lleva como título

acervo de los cuentos fantásticos de Occidente contiene, al final, la comprobación del acontecimiento sobrenatural, como sucede en “Chac Mool” de Carlos Fuentes: el amigo de Filiberto llega a casa de este para dejar su cuerpo y organizar el funeral, pero lo recibe “un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda” (Fuentes, 1997, p. 27) y aspecto repulsivo que sugiere el regreso del dios maya de la lluvia. Mucho antes, Filiberto había citado íntegramente “La flor de Coleridge” como un anuncio simbólico de esa prueba (Fuentes, 1997, p. 19); en “La rosa de Paracelso”, cuento tardío de Borges escrito y publicado en los primeros años de la década de los ochenta, el alquimista se niega a ofrecer una prueba de su poder a un aprendiz de brujo que, por su incredulidad, devendrá en brujo postergado, ya que Paracelso creará la rosa solicitada de la nada, una vez que el candidato a discípulo, decepcionado, se retira: “Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió” (Borges, 1998b, p. 60).

Siguiendo esta línea de lo fantástico, el breve relato de Saer, del que Beatriz Sarlo señala que “no se trata de un cuento fantástico sino de una fábula filosófica sobre la sustancia común de la ficción y los sueños” (Sarlo, 2007, p. 304), y que debido a su edición en letras cursivas parece confirmar su materia periférica, como un umbral textual. Paratexto que anuncia las narraciones por venir y anticipa sus múltiples niveles de interpretación, también escapa de los textos reflexivos convencionales, como los prólogos, las presentaciones o las introducciones, para crear un universo narrativo independiente en el que una irrupción violenta contra la realidad anula las leyes espaciales y temporales y reorganiza el sistema en el que la experiencia descansa.

“La conferencia” se compone de cuatro párrafos en los que se intercalan las voces narrativas: la del narrador omnisciente en el primer y tercer párrafos, y la del narrador personaje en el segundo y el cuarto. El primer narrador cede deliberadamente la voz al conferencista; no hay comillas, solo punto y aparte después de dos puntos antes de que este narre su experiencia onírica y muestre la prueba. Solo el protagonista acepta plena y conscientemente el suceso extraordinario, mientras que el narrador omnisciente calla, por lo

“El sueño de Chuang Tzu”; en el primer texto, el autor es el mismo personaje, pero en *Cuentos breves...* es atribuido a Herbert Allen Giles, cuyo libro *Chuang Tzu* se publicó en 1889. El cambio deliberado también sugiere la invención de textos apócrifos que se hacen pasar por verdaderos: “En *Cuentos breves y extraordinarios*, por ejemplo, las piezas falsas y constatadas son «Nosce te ipsum», «Un mito de Alejandro», «Polemistas», «Dos coeternos», «Del rigor en la ciencia», «Un retrospectivo»” (López Parada, 1999, p. 73).

que el texto finaliza con las palabras del protagonista y sin que los lectores conozcamos la reacción de los colegas científicos.⁵

El proyecto artístico de Saer se encuentra más allá del género fantástico y su problematización con la literatura realista; se trata de pensar en un universo autónomo con sus propias leyes en el que todo es posible siempre y cuando se sostenga a través del empleo de sus procedimientos narrativos, incluyendo el punto de vista de quien narra, y que no es más que uno de entre muchos: “«La conferencia» nos pone frente a ese punto exacto donde Saer pide que lo leamos: en el contacto equívoco entre lo real y lo imaginado, entre vida e invención. Tema explícitamente borgeano con el que Saer hace otra cosa” (Sarlo, 2007, p. 304).

“EN LÍNEA” Y LA PERSPECTIVA DE LO REAL

*El texto fantástico cuestiona la categoría de lo real, y desafía
el poder de aquellos que deciden por nosotros
lo que la realidad se supone que sea.*

CYNTHIA K. DUNCAN, “Hacia una interpretación de lo fantástico
en el contexto de la literatura hispanoamericana”.

El cuestionamiento de la realidad tal como es concebida por los seres humanos tiene en el segundo cuento otra variante que resulta mucho más profunda en cuanto a su extensión, su propuesta estética y su planteamiento filosófico; como en “La conferencia”, la estructura posee dos relatos en abismo: en el primero, Carlos Tomatis conversa por teléfono con su amigo Pichón Garay; el contexto histórico remite a las cicatrices de la dictadura militar argentina que terminó en 1983; en el marco de la saga narrativa, el relato ubica a los amigos en distintos continentes: Pichón vive en París y Tomatis se ha mantenido en la zona, por lo que, frecuentemente, pone a su amigo al tanto de lo que ocurre. Marcelo Soldi ha realizado un hallazgo bibliográfico en la revisión de los papeles y la biblioteca del poeta fallecido Jorge Washington Noriega: se trata de un “texto de ficción” (2006a, p. 33) que no puede atribuirse al maestro de los escritores de la

⁵ Esta situación permite una nueva asociación de lectura, esta vez con la novela *La ocasión*, a propósito del ridículo y la derrota del Doctor Bianco cuando los académicos le tienden una trampa que le impide demostrar que sus facultades espirituales también merecen ser estudiadas desde la ciencia: “¡Yo soy prestidigitador, pero también soy positivista!” (Saer, 1997, p. 28), grita un periodista disfrazado de payaso que ha realizado las mismas hazañas de deformación de la materia que Bianco, con dignidad científica, había ejecutado unos minutos antes.

región, pero se relaciona con una obra monumental, también anónima y encontrada en el mismo sitio, *En las tiendas griegas*, novela cuyo título proviene de un poema de César Vallejo – que alude implícitamente a la guerra de Troya pero sobre todo al estado de ánimo extremadamente nervioso del poeta– y cuyas acciones transcurren fuera de Ilión.⁶ El cuento interior de “En línea” parece “tributario del cuerpo principal” (2006a, p. 32), pero al mismo tiempo es independiente, sostiene Tomatis. Narra la conversación entre un soldado viejo y otro joven cuando se encuentran de guardia, vigilando la tienda de Menelao. A pesar de haberse incorporado recientemente al ejército, el soldado joven sabe más de la guerra que su compañero, aunque este no se haya movido durante muchos años de ahí: “El Soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el Soldado Joven la verdad de la ficción” (Saer, 2008, p. 146). Esta oposición que Pichón Garay establece en *La pesquisa* cuando le refieren el argumento de *En las tiendas griegas* se disuelve al final de “En línea” a partir de la desaparición de todos los relatos: el que contiene la historia de los guardias de Menelao y el de Tomatis y Pichón, lo que sugiere una puesta en abismo que Dällenbach define como “*todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene*” (1991, p. 16). A pesar de que “En línea” no reproduce el

⁶ En su estudio sobre lo “real” en *La pesquisa* –novela policial en la que los personajes de la saga de Saer consultan por primera vez los manuscritos propios y ajenos de Washington, y en donde analizan superficialmente la novela *En las tiendas griegas*, de la que los lectores empíricos solo conocemos parcialmente la trama–, Gabriel Riera establece una relación entre el poema de Vallejo y la novela atribuida al poeta maestro de la zona: por un lado, en el nivel superficial de ambos textos, asocia los sentimientos del poeta peruano, sugeridos en su poema, con el estado máximo de tensión de los soldados griegos ante la muralla troyana; por otro, en un nivel más profundo, establece que, en la novela imaginaria, “se introduce un debate sobre la verdad de la ficción y la verdad de la experiencia” (Riera, 2006, p. 418) que, por extensión, también puede interpretarse a la luz de “En línea”. Otra conexión secundaria entre el poema y la novela del mismo título es la distancia geográfica y sentimental: en el caso de Vallejo, *Los heraldos negros* (el poemario que incluye el texto mencionado) forma parte de un despliegue de alusiones nostálgicas por la lejanía de la patria chica (Santiago de Chuco), cuando el poeta ya se encuentra establecido en Lima. Por otro lado, en el caso de Saer, Tomatis y Pichón Garay simbolizan los opuestos de un sentimiento de lejanía: el primero se mantiene en la región y el segundo vive en París: la escisión también es política y los aleja hasta cierto punto, pero cuando conversan por teléfono se encuentran en línea, “se alinean” y “comparten de modo especial” (Calosso, 2009) la cercanía del otro, por lo que pueden reflexionar, a través de la conversación y la lectura, sobre la realidad y los mundos imaginarios que la pueblan. Finalmente, es necesario señalar que, para Saer, César Vallejo es uno de los poetas fundamentales del siglo XX, ya que contribuyó a la renovación de la poesía en lengua española. Sus constantes referencias a su obra en sus libros de ensayos *El concepto de ficción* y *La narración objeto* son casi un manifiesto artístico, así como el ensayo “Lengua privada y literatura”, que cierra con el cruce afortunado entre la lengua como elemento social y como experiencia privada que solo en Yeats, Neruda o Vallejo puede existir y que renueva la creación literaria (Saer, 2006b, pp. 35-41). Por su parte, Riera analiza la presencia del poeta peruano en la obra de Saer desde una “grafía de los afectos”, como una relación intertextual que combina pensamiento y sentimiento, en el contexto de *La pesquisa* y *El río sin orillas*, obras del mismo periodo narrativo, en la década de los noventa (Riera, 2006, pp. 415-431).

mismo texto en su interior, sí mantiene una relación temática y estructural entre texto y metatexto.

Como apuntaba Sarlo, el proyecto literario de Saer retoma los procedimientos y temas borgeanos pero hace con ellos algo distinto: frecuentemente, en sus novelas y cuentos, evita los relatos oficiales y canónicos (pertenezcan o no a la tradición europea o a los relatos bíblicos) para colocar en el centro ciertas narraciones apócrifas, clandestinas y desautorizadas que se oponen a los primeros, relativizándolos y negando su autoridad.

Así, “En línea” retoma una versión secundaria del rapto de Helena; no se trata de la versión homérica sino de otra menos aceptada debido a su inverosimilitud: esa versión, a su vez, podría ser dividida en dos variantes, una protohistórica, que se apoya en testimonios y en la interpretación del pasado, tal como lo hace Heródoto, y otra más cercana a la fantasía en que se introduce un elemento sobrenatural que tiene en una tragedia de Eurípides una forma mucho más artística: ya en 1974, Saer había publicado “Atridas y Labdacidas”, obra a caballo entre el ensayo y la ficción en la que ejecuta una serie de interpretaciones sobre las dos dinastías dominantes del mundo griego arcaico: los descendientes de Atreo (padre de reyes violentos) y los de Lábdaco (progenitor de tristes hombres que no pueden evitar su destino). Una de sus reflexiones está dedicada al ciclo de Helena, Menelao y Paris:

Es sabido que Paris no llevó consigo a Troya una mujer de carne y hueso, sino un fantasma. Que Menelao recuperó, mediante la destrucción de Troya, ese fantasma, y erró en su compañía por las costas mediterráneas durante siete años. Mientras tanto, la verdadera Helena se marchitaba en Egipto. Esta historia es la cifra del amor conyugal. El matrimonio es la construcción de un fantasma común, un fantasma del que los cónyuges ignoran que es un fantasma, y que, por su anchura, deposita, a cada uno en la orilla opuesta de un desierto, para deterioro solitario y ulterior desintegración. (Saer, 1981, pp. 89-90)

La lectura que Saer hace de la cultura y la mitología griegas son la base de un pensamiento desestabilizador que funciona como un dispositivo contra las ideas impuestas por la tradición cultural occidental: guiándose en sus lecturas del psicoanálisis, propone otras miradas a los viejos mitos para reinterpretarlos a la luz de la época actual. En este caso, se refiere al matrimonio con ironía y precaución, ya que se trata de un “fantasma común” que termina por anular la compañía e instalar la soledad. Pareciera que no importan los diecisiete años que pasaron entre la guerra y la búsqueda de Helena, Menelao llegará a la orilla de enfrente. Además, la frase con la que inicia el fragmento (“Es sabido que”) sugiere una legitimación imprecisa pero efectiva del acontecimiento alternativo, de lugar común al alcance de todos.

La interpretación de Saer sobre el fantasma de Helena se detiene en la soledad humana y en sus imposibilidades de empatía y vida común, pero en el cuento estudiado de *Lugar*, veintiséis años después, la anécdota expande su propuesta hermenéutica a la reflexión sobre la realidad: Tomatis contextualiza a Pichón, alude al manuscrito que ambos tuvieron en sus manos, cuando este se encontraba de visita en su país natal, y se detiene en el nuevo hallazgo de Marcelo Soldi: circula una versión en la que los dioses griegos han desencadenado la guerra: la verdadera Helena no está en Troya con Paris, sino escondida en Egipto, como lo narra Heródoto en su intento de mostrar la presencia de los griegos en ese país africano para establecer una línea narrativa histórica de los relatos que se perdían en un mar de versiones (2015, pp. 399-407) y retoma Eurípides en su versión trágica (2015, pp. 7-76).

El primero basa su afirmación no solo en las alusiones tangenciales de Homero, sino también en otras fuentes sobre la guerra de Troya que sí tuvo lugar, pero sin la presencia de Helena, suceso que los aqueos descubren hasta su triunfo y entrada a la ciudad. Según Heródoto, Proteo protegió y resguardó a Helena; a Paris lo expulsó, en espera de que Menelao reclamara a su esposa. En esta relación que recoge e interpreta una versión que intenta apegarse a testimonios verídicos y desplazar los relatos mitológicos, Heródoto intenta confirmar la presencia de Helena en ese país a través de la existencia de un templo dedicado a Afrodita extranjera pero que él atribuye, precisamente, a la esposa de Menelao (Heródoto, 2015, p. 399). La ausencia de elementos sobrenaturales o maravillosos permite comprender su intento de darle veracidad a su *Historia*.

Con Eurípides ocurre lo contrario: en su tragedia, que tiene un final feliz para el matrimonio espartano, se representa el conflicto de la hija de Zeus al permanecer casta para su esposo, quien a su vez ha naufragado y perdido a la mayoría de sus hombres y llega, por accidente, a Egipto; Proteo ha muerto y gobierna su hijo Teoclímeno, pretendiente de Helena. En esta obra, debe subrayarse que sí existe un elemento sobrenatural: Helena vive oculta porque Proteo, a quien se atribuyen poderes mágicos, creó una figura fantasmal o simulacro que Paris llevó a Troya. Este es el relato que Saer recupera, adapta y actualiza –a través de la narración oral de Tomatis y el manuscrito hallado por Soldi– en su cuento “En línea”: la figura que todas las mañanas sale al balcón del palacio principal de Troya, antes del amanecer, y

suspira por Esparta, es una ilusión creada por un mago egipcio para cuidar la honra de la esposa secuestrada y el honor del rey que clama venganza.

El soldado viejo no solo representa la experiencia y la cordura, también se dedica a refutar los argumentos aparentemente inverosímiles de su compañero. Por su parte, este asegura que una prueba sencilla bastará para salir de dudas: deben esperar que los rayos del sol la iluminen del todo para que su figura se disuelva. Así, en una noche cercana, se aventuran hasta el balcón de Helena. En ese momento de suspenso, la voz lejana de Tomatis cede su lugar al manuscrito que Soldi le envía a Pichón unas semanas después y en el que los lectores empíricos, durante varias páginas, asistimos al final del relato original, que aparece con letras cursivas para diferenciarse del texto de la narración introductoria; pero también porque se trata de un juego metaficcional en el que se reconocería el artificio del escritor verdadero. Así finaliza el cuento, con el empleo de las letras cursivas y la incertidumbre de lo real –y sin que el texto se remita de nuevo a la escena de lectura de Pichón–, ya que los personajes del metarrelato contemplan finalmente la aparición de Helena poco antes del amanecer. Mientras los minutos transcurren, se produce el acontecimiento maravilloso (producido por los magos egipcios) y los rayos solares tocan a Helena: “En la muralla un rayo ilumina la silueta encapuchada que refulge de un modo cada vez más intenso, se tornasola, se vuelve transparente y desaparece” (2006a, p. 41). El prodigio se extiende a las murallas de la ciudad y aun a la ciudad misma: con “alivio y enseguida remordimiento, pena y al mismo tiempo exaltación” (2006a, p. 41) –sentimientos contradictorios que también padece el protagonista de “Las ruinas circulares” de Borges al caminar entre las llamas del incendio (“Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” [2000, p. 65])–, el soldado viejo cree que se ha quedado dormido: “Después de todo, valía la pena haberse amanecido, si el resultado de tantas fatigas ha sido ese sueño feliz. Consciente de su sueño, que debe haber durado apenas unos segundos, sabe también que ya es tiempo para él de volver a la realidad. Hace varios intentos, cada vez más enérgicos, de despertarse, pero a pesar de todos sus esfuerzos no lo consigue” (2006a, p. 42).

El final del relato deudor y al mismo tiempo independiente de *En las tiendas griegas* también es el final del cuento que lo contiene, por lo que la duplicidad de las parejas de compañeros que se narran historias entre sí (Tomatis y Pichón en el primer nivel, el soldado

joven y el soldado viejo en el segundo) queda desdoblada en el silencio final: Pichón Garay lee, a solas, el final del relato que Soldi le ha hecho llegar, por lo que se sugiere una especie de disolución textual y existencial. Aunque la narración de la primera historia, que funciona como un marco narrativo, advierte que el metatexto es un relato de ficción en un soporte convencional, un dactilograma o manuscrito proveniente de la misma máquina del texto más extenso, persiste la sensación de irrealidad que excede y rebasa el universo narrativo que Pichón Garay, Tomatis y Soldi consideran un artificio, ajeno a su realidad, para que, como le ocurre al soldado viejo que se dejó convencer por su compañero más joven para demostrarle la falsedad de su teoría, se produzca una sensación de vértigo ante la posibilidad de ser todos ellos una ilusión o reflejo de alguien que los sueña.

Como le ocurre al demiurgo de “Las ruinas circulares”, pero también al escritor fracasado Andrés Quintana en “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco (Pacheco, 2004), al personaje lector de “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (Cortázar, 2001) y al personaje Ricardo Piglia en la *nouvelle* “Encuentro en Saint-Nazaire”, que muy tarde comprende que todo lo que ha leído sobre sí mismo en la computadora de su colega Steven Stevensen es su futuro inevitable (Piglia, 2007, pp. 81-109), los soldados griegos, los personajes de la saga de Saer y los lectores empíricos que poblamos el mundo podemos preguntarnos sobre nuestra existencia real o imaginaria, tal como Cynthia K. Duncan, en un lúcido estudio, sugirió hace treinta años, a propósito del cuento fantástico hispanoamericano del siglo xx, lo que también puede aplicarse, por lo menos parcialmente, a “En línea”:

Aunque el lector codificado y el lector real de un texto no son necesariamente idénticos, en lo fantástico existe, por lo general, una fuerte tendencia a la identificación entre ellos. Los que no comparten los valores, las creencias o los miedos del lector codificado pocas veces sienten una atracción a los relatos que se dirigen a éste. Lo fantástico, como es de esperar, utiliza la identificación entre el lector real, el lector codificado, y/o uno de los personajes del texto para borrar las fronteras que normalmente separan la ficción de la realidad y así plantear la idea de que son reflejos uno del otro. (Duncan, 1990, p. 56)

Aunque los cuentos analizados no corresponden precisamente al género fantástico, su estructura metadieгética –sobre todo en el caso de “En línea”– produce un nivel de recepción en el que el metatexto funciona como un dispositivo que niega la realidad del texto que lo contiene y produce efectos de lectura en los que surge, tanto en los personajes como en los lectores empíricos, una sensación de irrealidad. Para Julio Premat es un indicio de los modos en que el escritor santafesino concibe la creación literaria: al analizar los cuentos que a su vez

contienen otros relatos en diálogo con el título del libro, *Lugar* del espacio autónomo, indiscutible y pleno de la ficción, “El Lugar no es sólo el universo pulsional interior sino que es el lugar de la creación, el lugar en donde emerge la ficción; el Lugar sería una especie de correlato imaginario y perceptivo de una concepción de la ficción, y más allá [...] el lugar del que se trata es la literatura, aquí espacializada” (Premat, 2003, p. 49). La cita anterior puede completarse con un señalamiento teórico: “la metaficción nos recuerda de manera contundente que *toda* visión de la realidad es siempre una ficción” (Zavala, 2010, pp. 15-16).

“En línea” sugiere que el acontecimiento sobrenatural es de tipo maravilloso, ya que la historia de los soldados y de Helena, además de pertenecer a la saga de los mitos y poemas épicos griegos, tiene una justificación narrativa que, sin poner en duda la existencia y la presencia de dioses, semidioses, monstruos ávidos de carne humana y magos, funciona fuera del tiempo histórico. Sin embargo, la desaparición diurna de Troya, la imposibilidad de despertar y la interrupción del relato en el momento exacto del reconocimiento de la inexistencia corporal, así como las referencias a los cuentos fantásticos de Borges, contribuyen a leerlo en diálogo con ese género: si el fragmento de los dos soldados es deudor de *En las tiendas griegas*, entonces “En línea” es un relato expulsado de *La pesquisa*, la novela que narra la historia hallada en un baúl rotulado con la frase “INÉDITOS AJENOS”: la novela imaginaria comienza con puntos suspensivos y la frase incompleta “*prueba de que es sólo el fantasma lo que engendra la violencia*” (Saer, 2008, p. 71), como si ese fantasma fuera la representación ilusoria de Helena en Troya, lo que de paso sugiere que en esta novela se encuentra la prueba, la flor de Coleridge borgeana.

CONCLUSIONES

De manera paralela a la saga central, que incluye los acontecimientos de los personajes de la región, como Tomatis, Pichón Garay, Horacio Barco, Elisa, el Gato Garay, Marcelo Soldi o Gabriela Barco, Saer también construye un microcosmos o metauniverso en el que los manuscritos se desprenden de su contexto y adquieren autonomía, convirtiéndose en narraciones-objeto. Incluso, esa autonomía arrastra a su autor, ya que no se conoce su

identidad, lo que también sugiere una nueva conexión con “La flor de Coleridge” en la medida de que “La conferencia” y el metarrelato de “En línea” pertenecen al mismo escritor: el Espíritu o la tradición literaria, lo que podría reforzarse, en “La conferencia”, con la aparición del poeta anónimo de fama universal que le entrega la foto del rinoceronte al narrador-personaje.⁷

Las letras cursivas que dominan en su totalidad “La conferencia” y la última parte de “En línea” sugieren la posibilidad de pensar que el género fantástico es parte de un dispositivo del que Juan José Saer se ha valido mínimamente para señalar, a través de la lectura que hace de las obras de los escritores que admira en el plano estético y de los textos reflexivos que publicó, que “la tradición de la narrativa moderna es el ejemplo mismo de una exigencia artística y filosófica obstinada en hacer surgir contra «las fuerzas que tienden a lo oscuro», según la expresión de Henry James, una galaxia luminosa de mundos imaginarios, que ya es imposible distinguir del otro, al que por un abuso de lenguaje llamamos real” (Saer, 2006b, p. 27).

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, JORGE LUIS. (1992). “Una vindicación de la Cábala”, en *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal. Tierra Firme. Ciudad de México: FCE, pp. 34-37.

_____. (1998a). “La flor de Coleridge”, en *Nueva antología personal*. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 163-164.

_____. (1998b). “La rosa de Paracelso”, en *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 51-60.

_____. (2000). “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 163-164.

BORGES, JORGE LUIS, ADOLFO BIOY CASARES Y SILVINA OCAMPO. (1996). *Antología de la literatura fantástica*. Ciudad de México: Sudamericana / Hermes.

⁷ En “Una vindicación de la Cábala”, Borges analiza la disolución de la identidad humana a través del estudio del misterio de la trinidad cristiana: si uno de los tres santos componentes desapareciera, absorbiera al otro o careciera de eternidad, el misterio quedaría anulado o desactivado (1992, pp. 34-37).

- CALOSSO, SILVIA. (2009). "Mitología/s en Juan José Saer: Leer «En línea»", *Analecta literaria. Revista de Letras, Artes, Ideas & Ciencias*. Recuperado el 13 de noviembre de 2019 de <https://actaliteraria.blogspot.com/2011/10/mitologias-en-juan-jose-saer.html>
- CORBATTA, JORGELINA. (1997). "Avatares posmodernistas de *La flor de Coleridge* en tres textos argentinos (Borges, Cortázar, Piglia)", *Tramas*, núm. 12, pp. 19-28.
- CORTÁZAR, JULIO. (2001). *Cuentos, 1*. México: Alfaguara.
- DUNCAN, CYNTHIA K. (1990). "Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana", *Texto crítico*, v. XVI, núms. 42-43, pp. 53-64.
- EURÍPIDES. (2000). *Tragedias III*. Traducción y notas de J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. de Cuenca. Madrid: Gredos.
- FOFFANI, ENRIQUE. (2007). "Saer y Onetti: algunas notas sobre las sagas narrativas", en *Entre ficción y reflexión. Juan José y Ricardo Piglia*. Ed. Rose Corral. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 285-312.
- FUENTES, CARLOS. (1997). "Chac Mool", en *Los días enmascarados*. México: Ediciones Era.
- HERÓDOTO. (2015). *Historia. Libros I-II*. Introducción de Francisco R. Adrados. Traducción y notas de Carlos Schrader. Madrid: Gredos.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. (2004). "El lugar de Juan José Saer", en Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA (comp.). *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, pp. 329-366.
- LÓPEZ PARADA, ESPERANZA. (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. (2004). *El principio del placer*. México: Ediciones Era.
- PIGLIA, RICARDO. (2013). *Borges por Piglia, Argentina, TVP*. Clase 1, tercera parte, recuperado el 23 de junio de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=m3htEzn1Blc>
- _____. (2007). *Prisión perpetua*. Narrativas hispánicas, 422. Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, JULIO. (2003). "Saer fin de siglo y el concepto de lugar", en *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 24, pp. 43-52.
- REYES, ALFONSO. (1997). "La cena", en Óscar Hahn (selección, prólogo y notas), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 99-105.

Realidad vs ficción. La puesta en abismo...

RIERA, GABRIEL. (2006). "«Regia victoria» o más acá del fantasma (encuentros con lo *real* en *La pesquisa*)", en *Revista Iberoamericana*, v. LXXII, núms. 215-216, pp. 415-431.

SAER, JUAN JOSÉ. (1981). "Atridas y Labdacidas", en Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en «Marcha» 1964-1980*. México: Marcha Editores, pp. 78-92.

_____. (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.

_____. (1997). *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral.

_____. (2008). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.

_____. (2006a). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.

_____. (2006b). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

SARLO, BEATRIZ. (2007). "Relatos de un grande", en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 304-305.

ZAVALA, LAURO. (2010). *Teorías sobre el cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM.