

Las losas desiguales de Saer

María Alma Moran*

FaHCE; IdIHCS-CONICET; CTCL; Universidad Nacional de La Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 23-09-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2025

RESUMEN

En el marco de un proyecto mayor sobre la existencia, en la obra de Juan José Saer, de motivos literarios tomados del modelo proustiano –así como de reescrituras de escenas del autor francés y referencias explícitas en sus manuscritos inéditos–, este artículo indaga las referencias a Proust que realiza Saer en *El río sin orillas* (1991), las cuales, llamativamente han pasado inadvertidas por la crítica especializada. En este “tratado imaginario”, el escritor argentino refiere a Proust en varias ocasiones: comenta su admiración por él, menciona los campanarios de Illiers, a Robert de Montesquieu, lo llama “le Petit Marcel”. Pero principalmente realiza una reescritura de la escena de las “losas desiguales” proustiana para dar cuenta de la manera en que el recuerdo de la tierra natal (la emblemática *zona*) y el mundo de la infancia reaparecen gracias al azaroso olor a bosta de un camión de ganado, el cual lo invade junto al universo de reminiscencias que, hasta la aparición de ese momento involuntario no le permitían escribir. Nuestro análisis retomará la idea de literatura como memoria literaria en movimiento, es decir, como una memoria del arte, así como la entiende Compagnon (2009).

PALABRAS CLAVE

Juan José Saer; Marcel Proust; reescritura; memoria involuntaria

Saer's unequal slabs

ABSTRACT

Within the framework of a broader project on the presence, in Juan José Saer's work, of literary motifs drawn from the Proustian model—as well as rewritings of scenes from the French author and explicit references in Saer's unpublished manuscripts—this article examines the references to Proust found in *El río sin orillas* (1991), which, strikingly, have gone unnoticed by specialized criticism. In this “imaginary treatise,” the Argentine writer alludes to Proust on several occasions: he expresses his admiration for him, mentions the bell towers of Illiers and Robert de Montesquieu, and refers to him as “le Petit Marcel.” Most notably, however, he rewrites Proust's scene of the “uneven paving stones” to account for the way in which the memory of his native land (the emblematic *zona*) and the world of childhood resurface through the fortuitous smell of manure from a cattle truck—an odor that invades him along with the universe of reminiscences that, until the emergence of that involuntary moment, had prevented him from writing. Our

analysis takes up the idea of literature as a form of literary memory in motion—that is, as a memory of art—as understood by Compagnon (2009).

KEYWORDS

Juan José Saer; Marcel Proust; rewriting; involuntary memory

Desde los años en que Saer comienza a concretar su programa de escritura narrativa hasta su última novela, *La grande* (2005), puede observarse la persistencia de sus primeras definiciones en cuanto al diálogo que establece con la literatura de Proust, más precisamente con los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* (2011a).¹ Es posible detectar, a lo largo de todo su proyecto creativo, cercanías temáticas con la narrativa proustiana en cuanto a: a) episodios narrativos que incluyen indagaciones especulativas acerca de la memoria y sus mecanismos; y b) concepciones del espacio, del tiempo, de la memoria voluntaria e involuntaria, las reminiscencias, el olvido y el recuerdo, a través de las cuales Saer escribe a partir de/contra/en respuesta a Proust.

Son conocidos los diversos desarrollos críticos en torno al término *zona* en la literatura de Saer. A modo de ejemplo, podemos aportar algunos de ellos que dan cuenta del contacto con Proust. La “zona” hace referencia a la fundación de un espacio significativo en términos programáticos y literarios, lo que Gramuglio vincula con Proust y Joyce:

“la zona”, la ciudad de Santa Fe –que los relatos nunca mencionan– y sus alrededores, tiene, como la Dublín de Joyce o el París de Proust (y la mención de estos nombres no es casual, pues se hallan visiblemente ligados a las elecciones de Saer) un referente real a partir del cual se despliega la construcción del espacio imaginario; un anclaje que tendrá fuertes proyecciones en la configuración del mundo narrativo, en el cual la “zona”, como reservorio de experiencias y recuerdos, se constituye en un núcleo productivo de los materiales literarios y en uno de los elementos formales que confieren unidad –“unidad de lugar”– al conjunto de los textos (2017: 43).

Del mismo modo, en otro escrito, Gramuglio aborda las transformaciones que se presentan en *Lugar* (Saer 2000) desde el punto de vista de la extensión y expansión de los espacios representados y de la variación y continuidad de tópicos característicos en la obra anterior saeriana, especialmente la recomposición afectiva de las tramas familiares y la posibilidad de recuperación del tiempo perdido (2017: 105-106).

También Abbate, en *El espesor del presente* (2014), advierte que, en Saer, hace falta como en Proust el abandono del mundo para escribir lo vivido, lo cual puede verse en *El entenado* (1983), donde el espacio de escritura surge cual conciencia narrativa que rememora (por momentos

¹Título original: *À la recherche du temps perdu*. De ahora en más nos referiremos a la novela de Proust como la *Recherche*.

somnolienta) las imágenes que se le aparecen. Por su parte, Sarlo asocia la idea del tiempo con el espacio en los textos de Saer y, en una cita acerca de *Glosa* (1985), sostiene que:

En esa línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha transcurrido un relato. [...] Se puede imaginar la expansión de un punto y la inclusión de otros tiempos pasados y futuros dentro de los círculos que, como una piedra que cae en el agua, se forman alrededor de ese punto que la ficción activa dándole el espesor de una temporalidad densa por la que el relato se desplaza como si fuera un espacio (1993: 30).

En el caso de Proust, advertimos lo que el escritor francés expresa en *El tiempo recobrado* en cuanto a la existencia de “una especie de psicología del espacio” (Proust 2011d: 440), que según Tasdighishahrezaei (2024), no desarrolla, pero que comienza a desplegar:

Y todos esos diferentes planos con arreglo a los cuales el Tiempo, desde que yo acababa de recobrarlo en aquella fiesta, disponía mi vida, haciéndome pensar que, en un libro que se propusiera contar una, habría que emplear, en lugar de la psicología plana que se aplica generalmente, una especie de psicología del espacio, daban sin duda una belleza nueva a esas resurrecciones que mi memoria operaba mientras estaba solo en la biblioteca, porque la memoria, al introducir el pasado en el presente sin modificarlo, tal como era cuando era presente, suprime precisamente esa gran dimensión del Tiempo con arreglo a la cual se realiza la vida (Proust 2011d: 440).

Se trata, justamente, de la manera en que el espacio contiene la evolución de los personajes en el tiempo y permite ir conociéndolos a pesar de estar expresados como esquirlas, como fragmentos de personalidad. Es decir, por medio de estas resurrecciones, los vamos reconstruyendo –como cuando observamos un calidoscopio– a través de los diferentes espacios que ocupan en el tiempo, sus distintas formas de mostrarse en ellos y manifestarse involuntariamente en nuestros recuerdos.²

En esta oportunidad, intentaremos rastrear y analizar las huellas proustianas que se encuentran en el “tratado imaginario” que Saer titula *El río sin orillas* (1991). Para ello haremos especial hincapié en el tratamiento que el escritor argentino da al espacio y a los modos de narrarlo. Así pues, el espacio empieza a cobrar forma desde el título mismo, lo cual notamos en la presencia del río y su ausencia de orillas; río acerca del cual Saer escribe, en el comienzo de su tratado, que cada uno entra como puede:

² *L'espace proustien* (1963) de Georges Poulet es un texto central en torno al tema del espacio en Proust. Asimismo, Amirhossein Tasdighishahrezaei se ocupa de analizar la importancia del espacio proustiano y su carácter dinámico en la *Recherche*, vinculándolo con las ideas filosóficas acerca de la espacialidad de Henri Lefebvre. Para mayor desarrollo, ver Tasdighishahrezaei (2024).

Y me iba dando cuenta de que, como sucede con todo objeto de este mundo y aun con el mundo como objeto, hay tantos Ríos de la Plata como discursos se profieren sobre él. El fragmento de Heráclito, *No se entra dos veces en el mismo río*, y aun la variable radical de uno de sus discípulos, *Nadie entra nunca en ningún río*, podría admitir, para la circunstancia, una versión más adecuada: cada uno trata de entrar, infructuoso, como en un sueño, en su propio río (1991: 22-23).

Ingresamos, de este modo, a una *zona* literaria, que a lo largo de las páginas irá creciendo y se irá conformando de aviones, campo, pampa, diversos territorios de la Argentina hasta llegar a espacios extranjeros “otros”, para desembocar en el ilimitado territorio de la memoria; y todo ello irá sucediendo sin fidelidad estricta a los tiempos cronológicos.

Empecemos a bucear primero en los manuscritos. Según relatos de sus familiares más cercanos, sabemos que Saer siempre viajaba con algún cuaderno de anotaciones. En una entrevista que realicé a su viuda en 2016 pude fotografiar varios materiales inéditos.³ Entre ellos, en una libreta de tapa de cuero color negro, aproximadamente a la mitad del cuaderno, puede leerse el siguiente fragmento perteneciente a un borrador tentativo del comienzo de *El río sin orillas*:

Atmósfera matinal en el avión, toma temperatura agradable, sol tempranero. El ruido constante de los motores apaga el de las voces -se han formado grupitos que *conversan, se ríen- voces argentinas y distantes de las que se comprende poco, como las conversaciones de los adultos en la infancia. Calma. En un determinado momento, no sé por qué, [B me sentí allá (en la infancia) en alguna mañana arcaica de Serodino. Goce fugaz (LVN agosto 1988).⁴

Aquí la referencia proustiana puede reconocerse en la atmósfera matinal del sol tempranero, del amanecer, en este caso, no el aroma o el sabor de la magdalena sino un ambiente y un estado del lenguaje que nos devuelve la infancia, que restituye al escritor a un “allá”, a “alguna” mañana arcaica de Serodino.

En este sentido, sabemos por el protagonista proustiano que en ocasiones y siempre de manera azarosa, el sueño, luego de un cansancio profundo, puede devolverlo a la ciudad natal; y que, a veces, descender a sus galerías subterráneas puede llevárselo de nuevo a Combray (Proust 2011c: 120-121). Nos referimos al fragmento sobre las noches de sueño profundo después de un gran agotamiento perteneciente a *El mundo de Guermantes*:

³ Agradezco a Laurence Guéguen, viuda y albacea de Saer, que me permitiera digitalizar parte del material inédito que conserva en su casa, en la ciudad de Rennes, entre los que se encuentran libretas de Saer, correspondencia y parte de su biblioteca francesa.

⁴ Convenciones de transcripción utilizadas:

LVN: Libreta de viaje tapa negra.

Tachado: para reproducir tachaduras en general.

*asterisco: para una palabra conjetural (cuando no se está seguro de que diga eso).

Al final de la cita y entre paréntesis: especulación de año/años de escritura del fragmento.

Los poetas pretenden que volvemos a encontrar por un momento lo que en otro tiempo hemos sido, al entrar de nuevo en tal casa, en tal jardín que hemos vivido de jóvenes. Son peregrinaciones esas harto arriesgadas y al final de las cuales se cosechan tantas decepciones como éxitos. Donde más vale encontrar los lugares fijos contemporáneos de diferentes años es en nosotros mismos. Para eso es para lo que hasta cierto punto puede servirnos una gran fatiga que sigue a una buena noche. Pero éstas, por lo menos, para hacernos bajar a las galerías subterráneas del sueño, en que ningún reflejo de la vigilia, en que ningún fulgor de memoria alumbría ya el monólogo interior, si es que éste no cesa en ese punto, remueven también el suelo y el subsuelo de nuestro cuerpo que nos hacen volver a encontrar allí donde nuestros músculos se hunden y retuerzen sus ramificaciones y aspiran la vida nueva, el jardín en que hemos sido niños. No hace falta viajar para volverlo a ver; lo que hay que hacer es descender para encontrarlo de nuevo. Lo que la tierra ha cubierto ya no está sobre ella, sino debajo; no basta con la excursión para visitar la ciudad muerta, son necesarias las excavaciones. Pero ya se verá como ciertas impresiones fugitivas y fortuitas nos retrotraen mucho mejor aún hacia el pasado, con una impresión más aguda, con un vuelo más ligero, más inmaterial, más vertiginoso, más infalible, más inmortal, que esas dislocaciones orgánicas (Proust 2011a: 120-121).⁵

Al igual que en el manuscrito de Saer, en la versión editada de *El río sin orillas*, notamos que la indagación acerca de los límites o posibilidades del espacio narrativo surge desde el inicio: el primer lugar nombrado es el del interior de un avión, y con él, descubrimos a un narrador, que –como el de Proust– se expresa en primera persona y presenta ciertos “parecidos” con el “Saer escritor”. Se trata de un narrador que, muy a disgusto, realiza diversas disquisiciones, entre otras cuestiones, sobre la velocidad y altura a la que viaja, como así también sobre los films que se proyectan en esa sala aérea compartida.

Sin embargo (y he aquí la primera huella proustiana del texto édito), el espacio en el que transcurre la narración será rápidamente modificado por la memoria. Un recuerdo de otro vuelo, de otra mañana, devuelve junto a la repentina remembranza de una melodía (*Calma y viaje dichosos* de Mendelssohn) y al significativo estado de somnolencia del narrador; un espacio diferente al del presente: el espacio de un avión en el pasado.

⁵ Walter Benjamin traduce y estudia con profundidad a Proust principalmente para sus desarrollos teóricos sobre el despertar. En el libro que dedica a la ciudad de París (*Libro de los pasajes*), varios fragmentos proustianos son convertidos en “pasajes” para retomar la célebre “escena del despertar” y su contracara onírica. Por ejemplo, en el convoluto K, Benjamin refiere a un fragmento sobre la *memoria involuntaria*: preludio a la escena de la magdalena, y en la que depende del azar que encontramos ese objeto, ese lugar, la infancia (Combray) antes de morir. Luego, aborda el pasaje sobre el despertar en el cuarto oscuro y la orientación del protagonista en él (ambos fragmentos de *Por el camino de Swann*). Y, por último, convierte en pasaje el fragmento que aquí citamos sobre las noches de sueño profundo después de un gran agotamiento de *El mundo de Guermantes*. A su vez, a lo largo de toda su poética, Saer reescribe escenas del despertar, tomando como modelo el *incipit* proustiano. Para mayor desarrollo, ver Moran (2017; 2018).

La escena podría pensarse en el mismo sentido en que lo hace Compagnon en *Un été avec Proust* (2023), cuando se refiere al comienzo de la novela de Proust, ese célebre momento del despertar en el que el narrador recuerda su infancia, en un estado de insomnio. Es un momento del insomnio en el que el protagonista narra su recuerdo de otro insomnio del pasado en el que recordaba la infancia. Más precisamente, el *íncipit* de la *Recherche*: “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (Proust 2011b: 13). De este modo, Compagnon sostiene:

Cette première phrase ne doit pas être séparée du premier paragraphe. Elle met en scène un héros qui ne dort plus et qui, durant ses insomnies, se rappelle le temps où il dormait, où il lui arrivait de se réveiller en pleine nuit et de se rappeler alors son enfance. Par une double détente, le héros insomniaque se souvient d'un temps intermédiaire où il se souvenait de son enfance (2023: 22).

Algo similar ocurre en las escenas mencionadas de *El río sin orillas* y el manuscrito sobre el avión. De este modo, una escena ya vivida es “ahora” recuperada: en la versión editada, Saer llama a esta experiencia “momento mágico” (1991: 13). También es sugerente la relación del narrador con esa melodía recobrada que nunca le permitió escribir sobre ella una poesía; la cual, por un lado, nos recuerda las apariciones de la sonata de Vinteuil y, por otro, el tema de la imposibilidad de la escritura o la cuestión de cómo hacer una obra de arte. En relación con esto, observemos el pasaje édito de *El río sin orillas*, que dialoga con el manuscrito anterior, rico en referencias implícitas a Proust:

Una mañana, de primavera como corresponde, a mediados de la década pasada, una mañana en que veníamos con atraso, hubo un momento mágico en el avión semivacío. [...] El ronroneo constante de los motores apagaba un poco las voces, en las que por el acento y las entonaciones de las frases más que por el significado de las palabras, me parecía distinguir, distante y fragmentario, algún sentido. *Calma y viaje dichoso*, el título de una composición de Mendelssohn, con el que desde hacía años había tratado infructuosamente de escribir un poema, se presentó de inmediato en mi memoria, y me di cuenta de que esas conversaciones apagadas que oía desde mi asiento, me recordaban las conversaciones de adultos que, antes de dormirse, los chicos oyen desde la cama (1991: 13).

Como es sabido, Marcel requirió el transcurrir de siete tomos para devenir escritor (Genette 1972) y su obra es el resultado de una búsqueda escritural (Barthes 2005) o bien la escritura sobre la dificultad/impedimento para escribirla. En este sentido, la versión édita del manuscrito de Saer nos permite trazar algunas conexiones con la literatura de Proust. Por ejemplo, en la referencia explícita a la composición de Mendelssohn (a diferencia del cuaderno de viaje en el que solo decía “Calma”), conocemos que también Saer escribirá a partir de y sobre esta imposibilidad para escribir un poema.

Igualmente, se encuentra ausente en el manuscrito, unas líneas más adelante, la referencia a Freud, cuyas teorías acerca del inconsciente suman densidad a la atmósfera onírica y de “umbral” en que se produce la escena. Nótese, entonces, el clima de ensueño propio del avión: lugar indeterminado, de viaje o “en viaje”, nave-máquina temporal, espacio físico-cerrado, que se mueve en el tiempo y que sabe trocar día por noche, pasado por futuro, contener tiempos varios.

Esta atmósfera, decíamos, a través de la metáfora espacio-temporal del avión, devuelve al “yo” que narra a otro espacio-momento: nos referimos a la infancia y, como veremos en la cita que sigue, al narrador transportado a la ciudad natal a la manera de Proust:

Hay un estado de fatiga que puede ser delicioso, cuando dejamos de luchar contra ella y la tensión se relaja, induciéndonos al abandono y a la irresponsabilidad –ese momento que puede ser también, según Freud, la hora del lobo, en la que, descuidado la vigilancia de la represión, el inconsciente aflora y desmantela nuestra reserva, la hora de las asociaciones inesperadas, de las emociones ocultas y de lo arcaico. De pronto dejé de estar en el avión para encontrarme en alguna remota mañana de Serodino, en mi pueblo, una de esas mañanas soleadas y desiertas de los pueblos de la llanura, de modo que me vino, durante varios minutos, una impresión de unidad, de intemporalidad y de persistencia. Durante esos instantes el ritual, desgastado por la costumbre, recuperó, en la situación más adversa, el mito inextinguible (Saer 1991: 13-14).

Así, la zona propia del avión se constituye en una metáfora del espacio en tránsito. Este recurso puede relacionarse con la concepción de Compagnon cuando plantea que la literatura es memoria literaria en movimiento, una memoria del arte que porta y transporta la literatura. En efecto, en *Proust: la mémoire et la littérature* (2009), Compagnon propone una concepción de literatura en tanto “memoria del arte”. Para el crítico, la literatura es a la vez el agente que recuerda y el objeto que se recuerda: “Une allusion de Proust –par exemple à Baudelaire– montre comment la littérature, en fait non pas un monument, mais un mouvement: la mémoire de la littérature, c'est donc la littérature en mouvement” (2009: 11). De esta forma, en el interior del avión hallamos un espacio conformado por recuerdos que viajan y se manifiestan como ensueños, que comparten la lógica de lo onírico, de la fatiga “proustiana” que podría llevarnos a la infancia y que, a su vez, contienen y transportan “algo” de la literatura del escritor de la *Recherche*.

El narrador de Saer abandona entonces el espacio desde el que narra para ocupar otro sitio, un espacio del pasado que es la ciudad natal, el lugar de la infancia, su pueblo Serodino. Todos estos espacios (el primer avión desde el que parte el relato; el segundo avión que es el que se recuerda, y Serodino, el pueblo natal evocado por el ensueño del segundo avión) difieren en cuanto a lugar y tiempo, pero comparten de algún modo el

presente: ¿de qué manera ocurre esto? ¿Cómo pueden ser comprendidos todos ellos dentro de la narración?

En este sentido, se podría pensar que Saer toma de Proust el recurso de las reminiscencias para revitalizar una narración enfocada en el presente y en el “ahora”. A su vez, si consideramos la teoría que emplea Poulet para el tiempo proustiano a *El río sin orillas*, podremos ensayar una respuesta a las anteriores preguntas. Es decir, a diferencia de Bergson (1949), quien objeta la metamorfosis del tiempo en espacio, Poulet considera que el tiempo en Proust es un tiempo espacializado, esto es, un tiempo-espacio yuxtapuesto, compuesto por elementos que son exteriores los unos a los otros y se alinean los unos al lado de los otros (1982: 135-136). Continuando con la misma perspectiva podríamos pensar el tiempo en *El río sin orillas* como un tiempo espacializado y yuxtapuesto. Entonces, ambos espacios, tanto los del avión como los del pueblo Serodino (todos pertenecientes a distintos momentos cronológicos, ya sea que pensemos en las evocaciones o el “presente” de la narración), podrían constituirse como un particular espacio-tiempo y estar compuestos cual lugares-recuerdos yuxtapuestos en la narración.

De manera similar a como lo expone Poulet en su teoría sobre la *Recherche*, en Saer se trataría de un espacio que vacila y de lugares que se esfuerzan por sustituirse unos a otros, por ocupar un lugar en el “presente” narrativo. Creemos que el mayor interés de Saer en tomar estos recursos proustianos del tratamiento del tiempo como espacio se debe principalmente a su preocupación por darle mayor espesor al relato del presente o, mejor dicho, debido a su constante búsqueda de formas para poder narrarlo. El “ahora” narrativo de Saer se enriquece con estos escenarios que luchan por conquistar un lugar, a pesar de ser supuestamente incompatibles temporalmente. Lo que le interesa a Saer, entonces, es mostrar que esa lucha es propia del presente de la narración y se exhibe por medio de las “irrupciones” que produce la memoria en el espacio del “ahora” del narrador.

Ahora bien, además de las menciones implícitas, en *El río sin orillas* es posible rastrear significativas referencias explícitas a Proust. Así pues, en este texto a diferencia del resto de su poética, Saer comenta su admiración por él, menciona los campanarios de las iglesias de Illiers (1991: 116), a Robert de Montesquieu (1991: 85), lo llama “le Petit Marcel” (1991: 76) y nombra directamente los “adoquines desiguales” (1991: 76). Entre las referencias señaladas, existe una para la cual los fragmentos que acabamos de analizar son la preparación. Hacemos referencia específicamente al momento en que el narrador (que en esta ocasión está viajando en ómnibus) relata su intento por describir el campo argentino. La escena está relacionada con las cuestiones que, como ya dijimos, surgen en el comienzo del “tratado imaginario”:

Empecé a pasearme en la penumbra del anochecer, por primera vez después de cinco años de ausencia, en un lugar insignificante, idéntico a todos los otros

que lo constituyen, del campo argentino. Recuerdos y sensaciones informuladas, al mero contacto del aire de un anochecer un poco fresco al final del verano, empezaron a insinuarse, indecisos y todavía sin nitidez, en mi interior [...] comprendí que debía detenerme... (1991: 75-76).

De este modo, ya avanzado el relato, nos encontramos ante esta particular atmósfera de viaje en la que prevalece la sensación del improbable retorno a la tierra natal, de un regreso nunca ajeno de escepticismo. Es en este escenario que Saer reenviará al lector a la célebre escena de los adoquines proustiana. Y así, dará cuenta de la manera en que el recuerdo de la tierra natal (la emblemática *zona* o el sentimiento de pertenencia que nos “une con el lugar donde transcurrió nuestra infancia” [Saer 1991: 74]) puede reaparecer gracias al azaroso olor a bosta de un camión de ganado. Este característico olor de la zona del campo argentino (que se diferencia por lo escatológico y, a la vez de algún modo, parodia las imágenes y perfumes poéticos que escoge Proust), invadirá al narrador junto al universo de reminiscencias que, hasta la aparición de ese momento involuntario, no le permitían escribir. De esta forma, el relato saeriano construirá su propia escena de las baldosas desiguales:

Estaba pensando en los adoquines desiguales de Proust, cuando una aparición brusca perfeccionó el momento: un camión de ganado empezó a bajar despacio por el terraplén que une el camino con la explanada, y el olor a bosta, los mugidos y el tumulto animal de las vacas apretujadas en el camión me instalaron, de golpe, en esa sensación de familiaridad y pertenencia que venía negándose desde hacía una semana. Una impresión contradictoria de unidad y, al mismo tiempo, de diversidad, me asaltó de repente, o mejor dicho, de una unidad en sí inmóvil y permanente, pero que contenía una diversidad vivaz y vívida de asociaciones, de imágenes, de emociones. Siguiendo el consejo que M. Paul Souday daba en 1913 a Marcel Proust, exhortándolo a no teorizar, consejo que afortunadamente le petit Marcel desoyó, me limitaré a señalar que, en medio del desastre histórico y personal que atravesaba en ese momento, una felicidad sin límites, que duró unos minutos, me arrasó, y cuya sensación dura todavía quince años más tarde, en este momento en que estoy describiéndola (1991: 76).

Se conjugan aquí la memoria del cuerpo, un olor, una impresión y el contacto con objetos singulares (Richard 1974), siendo todos ellos capaces de recuperar no sólo el tiempo perdido y olvidado, sino también esos espacios vividos, aquellos experimentados por el “yo” que solíamos ser, otorgándonos una “felicidad sin límites” (1991: 76). La importancia de lo descubierto en la experiencia del avión reaparece aquí luego de la evocación a Proust. Lo que resulta clave de esta escena es la reaparición del “ahora” en movimiento, es decir, un nuevo y viejo “ahora” que viaja a la manera de la metáfora espacio-tiempo del avión. Como vimos, el avión condensa la experiencia de la recuperación de un pasado en el presente, o de un “ahora” que puede contener el pasado con el espesor de los espacios en que éste ocurría. Aquí, la referencia a Proust y sus adoquines viene a enmarcar la

singularidad de la experiencia del narrador saeriano y, al mismo tiempo, da cuenta de la universalidad de dicha experiencia descubierta por Proust.

Para poder comprender mejor el uso que hace Saer de Proust en el mencionado fragmento, conviene recordar la escena que inaugura la serie de reflexiones sobre las baldosas, la servilleta y la magdalena. Como es sabido, hacia el final de *Recherche*, el narrador experimenta una serie de reminiscencias que, de manera similar a como ocurre en el comienzo de la novela con la escena de la magdalena, le devuelven azarosamente una ciudad (Balbec, Venecia, Combray). El narrador está a punto de reconocer a Venecia cuando va rumiando tristes pensamientos. En el preciso momento en que todo le parecía perdido se abre entonces esa inesperada puerta, que, como un “acto de magia”, recupera una ciudad perdida y permite sentir una felicidad que hasta ese mismo instante parecía imposible:

Pero a veces en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre. Rumiando los tristes pensamientos que decía hace un momento, entré en el patio del hotel de Guermantes [...] retrocedí lo bastante para chocar sin querer contra el pavimento bastante desigual tras el cual estaba la cochera. Pero en el momento en que, rehaciéndome, puse el pie en una losa un poco menos alta que la anterior, todo mi desaliento se esfumó [...] La felicidad que acababa de sentir era, en efecto, la misma que sintiera comiendo la magdalena [...] La diferencia, puramente material, radicaba en las imágenes evocadas, un azur profundo me embriagaba los ojos [...]. Y casi inmediatamente la reconocí: era Venecia [...] y ahora me la devolvía la sensación experimentada tiempo atrás en dos losas desiguales del bautisterio de San Marcos... (2011d: 233-234).

El momento en el que emerge Venecia, gracias a la memoria involuntaria, parece comprender la esencia de algún tipo de magia; el texto guarda huellas que previamente no supimos descifrar; y, como también apuntamos para la literatura de Saer, observamos en Proust prepararse con anterioridad la llegada de la reminiscencia. Varias páginas antes de que ocurra la revelación de Venecia, el narrador nos habla de hadas y hechiceros, de fórmulas mágicas (2011d: 221); de encantamiento (2011d: 222).

Se abre, entonces, una compuerta que ni el narrador ni los lectores sabemos que se está abriendo. Esta apertura comienza mucho antes de que la podamos percibir y perdura mucho después de su primera aparición. El aura o la estela que ella descubre se extienden aún más en el tiempo de la narración, se expande su impresión y continúa en un segundo momento de reminiscencia. Hay un portal que sigue dejando pasar el tiempo perdido, y los objetos en su calidad de hermenéuticos nos invitan a descifrar su sentido (Richard 1974), como ocurre con la “servilleta” de Proust, y contribuyen junto a los sentidos a construir el pasadizo a un tiempo-espacio “otro”.

Para finalizar, se observan, entonces, en este “tratado imaginario” de Saer, no solo coincidencias con Proust y una reescritura de la escena de las

losas desiguales, sino también un marcado interés por la experiencia de la reminiscencia. En efecto, el narrador de *El río sin orillas* toma de la novela proustiana la escena paradigmática en torno a la recuperación del tiempo perdido y a las posibilidades de existencia de la obra de arte. Así, advertimos que Saer se apropió de la literatura de Proust, no sólo para reescribir sus escenas o parodiarlas como lo hace en “La Mayor” (1976) –cuento en el que curiosamente asistimos a la presencia de unas baldosas recordadas–, sino, además, buscando la posibilidad de la experiencia de la reminiscencia.⁶

Más aún, comprobamos que, no solo “ahora” el narrador parece poder narrar, sino que puede comprender el accionar “mágico”, azaroso, involuntario, por el cual una reminiscencia parece manifestarse o “asaltarnos”. Servilleta, adoquín o magdalena, estado de viaje, imposibilidad de la escritura o música, y –por qué no– hasta el olor a bosta y el ganado apretándose en un camión pueden ser disparadores que despierten lo dormido, lo protegido en el sueño del olvido; podrían devolvernos ese espacio y ese tiempo que creíamos perdido.

* **María Alma Moran** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en la cátedra de Introducción a la Literatura (FaHCE-UNLP). Ha obtenido becas doctorales nacionales (UNLP 2015-2020) e internacionales (Coimbra Group Scholarchip for young researchers 2015; The Emerging scholar award, Common Ground Research Networks, University of Illinois 2017; Erasmus + 2024-2025). Asimismo, ha publicado sus avances como tesista de doctorado en diversas revistas y capítulos de libros. También ha dictado conferencias (École Normale Supérieure, París: 2019; IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, Buenos Aires: 2022; Jornadas Saer, Pergamino: 2023, “L’Internationale de Proust”, Bergische Universität Wuppertal: 2025) y presentado ponencias sobre su tema de investigación: “El paradigma del despertar. La literatura de Saer en diálogo con Marcel Proust”. En el marco de su proyecto doctoral realizó estadías de investigación en Princeton University (2015); Université de Poitiers (2016); The Walter Benjamin Archive, Akademie der Künste, Berlín (2017); Bibliothèque Nationale de France: Archivo Marcel Proust (manuscritos), BNF, Gallica, París (2017), Santa Fe y Serodino (2019), Bergische Universität Wuppertal, Wuppertal (2025).

Referencias bibliográficas

- Abbate, Florencia (2014). *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim.
- Barthes, Roland (2015). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI Editores.
- Benjamin, Walter (2011). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bergson, Henri (1949). *Matière et mémoire*. París: Ed. Presses Universitaires de France.

⁶“Y se levanta, ahora, tenaz, como un sol, en el sol, otra vez, el recuerdo: las baldosas grises sobre las que las sombras que pasan, cortas, se estampán nítidas...” (Saer 1976: 39).

- Compagnon, Antoine (2009). *Proust: la mémoire et la littérature*. París: Odile Jacob.
- Compagnon, Antoine (2023). *Un été avec Proust*. Paris: Équateurs.
- Genette, Gérard (1972). *Figuras III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gramuglio, María Teresa (2017). *El lugar de Saer*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Moran, María Alma (2013). “Otros, ellos, antes, podían: Algunas relaciones entre Proust y Saer”. En *IX Jornadas de Investigación en Filosofía*. La Plata: Memoria Académica. (1-9). Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2927/ev.2927.pdf (1-9).
- Moran, María Alma (2017). “El despertar desborda”. En *XI Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FaHCE-UNLP*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Filosofía: Memoria académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13763/ev.13763.pdf
- Moran, María Alma (2018). “El paradigma del despertar: Crisis de la experiencia (estética) en la literatura de Juan José Saer y Marcel Proust”. *Revista Internacional de Humanidades* 5 (2). 61-73. Disponible en: https://cgscholar.com/bookstore/works/el-paradigma-del-despertar?category_id=cgrn-es
- Moran, María Alma (2023). “Una antropofagia del despertar: Saer reescribe a Proust”. Conferencia dictada en las Jornadas Saer, desarrolladas en Pergamino, Buenos Aires, el 26, 27 y 28 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wtfAepDwo08>
- Poulet, Georges (1982) [1963]. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (2011a). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza.
- Proust, Marcel (2011b). *En busca del tiempo perdido, Tomo I. “Por el camino de Swann”*. Madrid: Alianza.
- Proust, Marcel (2011c). *En busca del tiempo perdido, Tomo III. “El mundo de Guermantes”*. Madrid: Alianza.
- Proust, Marcel (2011d). *En busca del tiempo perdido, Tomo VII. “El tiempo recobrado”*. Madrid: Alianza.
- Richard, Jean-Pierre (1974). *Proust et le monde sensible*. París: Éditions du Seuil.
- Saer, Juan José (1976). *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (1983). *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (1985). *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (1988). Libreta de tapa de cuero color negro (LVN), documento inédito, domiciliado en la residencia de Laurence Guéguen, Rennes, Francia.
- Saer, Juan José (1991). *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2000). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2005). *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1993). “La condición mortal”. *Punto de Vista*, año XVI, no. 46, agosto. 28-31.
- Tasdighishahrezaei, Amirhossein (2024). “L'espace et l'(en)jeu de la représentation chez Proust”. *فرانسه ادبیات و زبان پژوهش نشریه*. Disponible en: https://journals.tabrizu.ac.ir/article_18494.html



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons