

*De perlas, liebres y  
aventuras:  
Guebel, Aira, Saer*

*Nancy Fernández Della Barca*

*A modo de introducción*

Tres textos: *La perla del emperador* de Daniel Guebel; *La liebre* de Cesar Aira; *El entenado* de Juan José Saer <sup>1</sup>, con múltiples interrogantes para un discurso que viene relativizando la especificidad para privilegiar los espacios de cruce, movimiento o desterritorialización: el de la literatura <sup>2</sup>. Literatura que como zona de tránsito, absorción de registros y discursos pone de manifiesto la transformación de las paternidades o los modos de filiación transtextual. En este trabajo me preocupa la relación de las novelas citadas a partir de un motivo que aglutina escenas y diversifica historias, creando una profusión de espacios y dibujando saltos discontinuos mediante usos variados del discurso literario y filosófico: el **viaje**. El viaje, como trayecto que pone de relieve el artificio de la movilidad, me permite rearmar una serie de figuras <sup>3</sup>, establecer una secuencia de motivos cuya combinatoria posibilita un amplio repertorio de registros que se anudan en determinados lugares, o una dinámica

- De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer.

de cortes que no resultan de parentescos literarios causales y homogéneos, sino más bien de problemas que, atravesando los textos, aparecen siempre como escenas distintas. "Literatura de viajes", lo propongo como un término amplio o un escenario donde las tramas se combinan y los relatos se expanden según una modalidad nómada.

Depositando el placer en la narración, conjurando en la utopía la muerte o la nada, el viaje es la figura por antonomasia de la **frontera**.<sup>4</sup>

Recuperando el artificio del relato, buscando y postergando inagotable lo que está detrás de las historias<sup>5</sup>, el deseo del narrar asume por un lado, un **desplazamiento** incesante y frustrado hacia lo real, un lenguaje que empaña la visión de las cosas como el vidrio polvoriento de la metáfora de Steiner (Juan José Saer).<sup>6</sup> Por otra parte, el sentido puede aparecer como figura de la simultaneidad, transformación, máscara o fuga instantánea bajo el disfraz de nombres, sexos, lugares y cuentos.<sup>7</sup> Así, en las novelas de Aira y Guebel lo que se busca se captura al tiempo que se disuelve en imágenes astilladas. Los viajes son, entonces, operadores metafóricos del movimiento puro, del juego paradójico de las distancias, de las proximidades y lejanías. Distancia que evoca como frontera o espacio de cruce móvil, los lazos sesgados de los linajes literarios o el impulso frenético del lenguaje que atraviesa las barreras de la experiencia y el relato; la máquina que cuenta el recuerdo, devora personajes y privilegia los efectos residuales del olvido o la interrupción. La posición de desplazamiento asimilable al concepto de frontera, genera lugares de colocación ambiguos, bordes, zonas medias, brechas siempre abiertas e itinerantes que fragmentan los campos narrativos y privilegian el artificio del relato

---

En un reportaje de Guillermo Saavedra<sup>8</sup>, Ricardo Piglia asocia la idea de interrupción como factor central en una novela y el motivo de la máquina como juego de organización en la escritura. Podría

afirmarse que la novela de Guebel se constituye como devenir de relatos cruzados, como anécdotas que dependen del vaivén de los modos de enunciación. Si se busca una estructura que sostenga u organice los relatos, el texto se presenta como una serie de remisiones entramadas que modifican incesantemente los lugares de pertenencia enunciativa: en el transcurso de la novela, el sujeto que narra se confunde con los objetos del relato. Por un lado, un despliegue hiperbólico del acto del narrar en tanto sucesos que generan otros, y por otro, los sujetos que cuentan las historias se desvanecen o bien se reconfiguran como mapas reversibles del objeto de búsqueda, relato y deseo. Así, el texto comienza con una autobiografía femenina en la voz de una mujer que calla sólo para escuchar la historia de Tepe Sarab, un pescador que atraviesa a nado los mares en busca de perlas para el Sha y es apresado por los guardias del emperador al quedarse con una de ellas. Sobre un fondo de la luz tenue del crepúsculo, entre hierbas y opio, la historia que la mujer cuenta de sí misma cede - es excedida -, al relato de su misterioso amigo chino acerca de Tepe Sarab, estableciendo un pacto narrativo de múltiples entradas.

El desplazamiento de la palabra femenina hacia el lugar de quien escucha otra historia, alternando los roles de decir y callar, enlazan puntos de condensación y despliegue que generan interferencia<sup>9</sup>. Los cuentos forman nudos o redes de figuras como juego entre el nombre propio y el objeto preciado de la búsqueda. La narradora extranjera llamada Perla de Labuán, siendo objeto de relatos legendarios a causa de su belleza y misterio, se dispone a seguir las pistas borrosas, enigmáticas de una entidad verbal, un objeto que bajo el velo de una "perla" carece de consistencia empírica. Lo real va tomando los visos del lenguaje, asumiendo el deseo que se corresponde con la muerte en el peligro o la amenaza del alcance o el hallazgo. El misterio es la excusa de las palabras, flujo de magia o aventuras, bajo la condición del velo o el ocultamiento que tiende a posponer el cierre. Así, el no final de la historia es el simulacro de la clausura por cuya grieta asoma y reaparece el modo de la interrupción, travesía inacabada que procura ramalazos de lo

• De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer.

inaccesible La perla es nombre de mujer encantada, de joya marítima, pretexto de la huida a través de los mares y mundos de la ficción. Y el acto por el que Zoarez intenta una definición que encierre a la extranjera, desencadena suicidios y su propia disolución como personaje. En medio del vacío negro de una celda, y de las resonancias de **Las Mil y Una Noches**, el pescador se convierte en el prisionero que alarga su vida gracias al relato de su guardiacárceles sobre el príncipe Houssai. Su narrador interviene en el tejido de los relatos volviendo ambivalente las identidades, enredando, confundiendo los hilos de una narración infinita en cuyos puntos de enlace se cruzan y reconocen los trayectos de la Perla de Labuán y los viajes de un príncipe andrógino. El carcelero repone la perla como metáfora de lo inagotable que borra las marcas de rostros y sexos. Por un lado, la perla asume la máscara azarosa de la máquina que cuenta, la interrupción, el desvío y la reposición transformadora de los núcleos narrativos. Pero también, la Perla de Labuán es aficionada a los manjares exquisitos y al deseo de los hombres; metáfora antropofágica de la máquina que devora las fuentes orales recogidas y diseminadas en la tradición libresca: Scherezada, Salgari, o las historias de Bocaccio, Chaucer. Pero el texto de Guebel remite también hacia la literatura argentina contemporánea a través de ciertos detalles. Así funciona el relato que urde Mc Cormick mediante un repertorio o archivo de citas y mapas que legitimen su dudosa autenticidad. La abrupta aparición de un iceberg en el pueblo de Ragnarelki hace que proliferen los sistemas de interpretación desde la escena de un espacio arcaico. La mole hiélica reúne a su alrededor los delirios especulativos de los primitivos habitantes deslumbrados ante la iridiscencia, los cambios de tonalidades, las vibraciones y resplandores que crecen a medida que el suceso de la aparición se difunde.

Como objeto de asombro y admiración, la masa de hielo provoca el desciframiento y se funde en la figura de la perla que, encarnando varias cosas a la vez, asume la diferencia y el desplazamiento constante como modo de significar. Sean perlas en Guebel o liebres en Aira, son figuras que escanden imágenes epistémicas

La gema helada de Ragnarelki, descifrada, es el objeto errático cuyos fulgores y reverberos irregulares se manifiestan como necesidad de interpretación, de tal modo que generaciones de habitantes se “perdieron en los abismos de adivinación de lo que ocultaba” (LPDE, 137) Los efectos de la evanescencia y la movilidad se deslizan como la circulación de mensajes interferidos, la deriva cifrada de señales múltiples y equívocas. Paradoja de la movilidad inmóvil, el continuo interrumpido, el deseo de saber se desata como un frenesí, alcance simultáneo a la fuga del sentido. El interrogante de la gema helada supone la pregunta sin respuesta sobre los ragnarelkinos, la producción infinita de versiones, la deriva de los relatos <sup>10</sup>

*Es el mensaje de algo que el hielo guarda preso en su seno, y que es distinto del mismo hielo..... Ese núcleo enviaba mensajes que debían ser extraídos de la prisión. (LPDE, 138).*

El ideal de la representación queda inmerso en la vorágine de lo irreconocible: los ragnarelkinos se pierden en el hablar, en las conjeturas improbables, en los ruidos distantes de los murmullos. Deseo utópico por liberar la clave oculta del enigma, los itinerarios evanescentes del iceberg gigante reenvían a la metáfora babélica de las lenguas infinitas, simultaneidad de las palabras que interfieren como ruidos ensordecedores, la transparencia del sentido. El reverbero velado del hielo evoca entonces la figura de la liebre en la novela de Aira, como pretexto o imagen de espejismos, irradiaciones colorísticas y una cortina de lluvia que tiñen de equivocos los mensajes tribales. Nuevamente interferencia que pone de relieve la acción del lenguaje y el sentido a través de la figura del cristal que funde lo alejado con lo próximo, y los saltos veloces de un objeto que es animal inventado, diamante legendario, excusa de relatos que vuelve a la novela de Aira en consonancia con la de Guebel: un conjunto artesanal de narraciones de tono arcaico, una morosidad en el devenir de las historias enlazadas en la tradición. La liebre legibreriana es movimiento, mutación, persecución, carrera de las palabras tras el sentido borroso, la metáfora escurridiza de la huella

- De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer.

**legible** de lo real Pero también, la liebre como metáfora, asume el gesto paródico, sinuoso de la tradición, transformación del modelo parental. Si Clark es el expedicionario cuñado de Darwin, el naturalismo originario de ambos va desfigurando su idea de alteridad y exotismo, de acuerdo con un desierto cuya nomadía y mutabilidad, altera las pautas conceptuales que privilegian la transparencia entre palabras y cosas. El desierto de Aira supone un fondo infinito, claves interferidas sobre un cielo cuyos puntos de oscuridad y negrura reemplazan a la claridad y a la luz. La frontera desmesurada que desequilibra la coherencia y la armonía, ya no supone una distribución sedentaria sino perturbaciones nómades. Así es como Equimoxis expone ante el descolocado viajero inglés, la anarquía de un espacio que desconoce la ley de cierre o medida o la marca de un centro-margen, derecho-revés.

Pero volviendo a Guebel, en las orillas de Ragnarelki también se oyen los ecos de **El Entenado** de Juan José Saer, a través de la palabra **def-ghi**. Palabra que evoca múltiples sentidos, def-ghi es en primera instancia el modo de designar de los nativos al extranjero, es decir, de poner de manifiesto el cruce de zonas y distancias. En esta crónica de marinos, def-ghi, supone, como corte o fragmento, la representación metonímica del alfabeto, idea que subyace en la noción de lengua como juego de figuras y límites en un contexto determinado.<sup>11</sup> Lengua y viaje confundidos en la autobiografía de alguien que narra sin nombre, sin padre ni patria, escritura de intervalos entre la pérdida, reposición y fisura del lenguaje originario. Sonido, palabra, manifestación o señal, def-ghi encarna una grieta, un fondo vacío, un abismo de significación entre los nativos y quien viene de afuera, puntos neblinosos en los que tambalea la capacidad interpretativa del marino errante.

Los agujeros del sentido, los trayectos y “errabundeos” verbales, se asocian a las zonas ambivalentes del amplio repertorio de códigos vernáculos. El peso del tiempo, de la nada, del olvido, del recuerdo fragmentario, de la orfandad, se combinan en la sensación de sentirse diminuto “bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla éramos como hormigas en el centro de un desierto” (EE, 11) Pero

la representación pantomímica y la escritura de su propia historia, más la prole postiza del viejo marino, son el suplemento de la ausencia, la distancia y la soledad del comienzo. La autobiografía o la **impresión** en tanto escritura o relato de la propia vida, reasegura el **impresión** del pasado devolviéndole al presente un nuevo matiz bajo una mirada actualizada. La narración autobiográfica permite una elaboración de la existencia, génesis del sentido en tanto reflexión sobre la propia experiencia del espacio, del tiempo, del yo y los otros. La genealogía ingresa como metáfora de la paradójica historia familiar del narrador, historia que le asigna la función de padre sustituto a un linaje esparcido a través de tierras y mares recorridos. Grumete embarcado sin destino fijo, ocupado tan sólo en alejarse "hacia un punto cualquiera" del intenso horizonte circular; ávido oyente de conversaciones y cuentos de viejos marinos, actor vagabundo que representa su propio papel, el narrador retorna, a su lengua, a su "mundo" y deviene siempre como un **viajero**, que registra las señales del pasado y a la vez olvida siempre algo de sí mismo en el curso de su historia. La casa, la cuna adoptiva del perfume múltiple de especias y alcohol, el sonido y movimiento perpetuo de los capitanes y las prostitutas, deviene con los años en los ecos arcaicos de los "rumores de mares, de ciudades, de latidos humanos" (EE, 155), como un nimbo de espesura y contemplación. La borradura y ajenidad del yo son vislumbradas en los chisporroteos de las estrellas sobre el fondo negro del cielo, o en los reflejos irregulares de las velas que "alumbran" el lento y sinuoso sendero de la escritura autobiográfica:

*Iban de un mundo al otro pasando por una zona negra que era como un agua de olvido, atravesaban, de tanto en tanto, un punto en el cual todos los límites se borraban. Así andaban los indios, del nacimiento a la muerte, perdidos en esa tierra desmedida. Yo crecí con ellos (EE, 83)*

La repetición de las palabras, la paulatina penetración en la ciénaga del idioma extraño, la comprobación de la coexistencia de

- De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer.

significados, desgastan la percepción y se vuelven como máquina de engaños por las múltiples y contradictorias posibilidades de nominación: "En ese idioma no hay palabra que equivalga a ser o estar La más cercana significa parecer "(EE, 122)

Lo innominado, la incertidumbre pantanosa, la "grieta al borde de la negrura", la orgía, la aniquilación: la muerte. El aprendizaje del idioma de los indios, supone el olvido de la lengua materna, que, estableciendo juegos de correspondencias y metáforas de espacios, asocia la orientación en la selva de la lengua ajena al engendramiento infinito de los ríos y pantanosas islas sombrías

## Notas

- <sup>1</sup> Las ediciones utilizadas son: César Aira, **La Liebre**, Buenos Aires: Emecé, 1991; Daniel Guebel, **La perla del emperador**, Buenos Aires: Emecé, 1990; Juan José Saer, **El entenado**, México: Folios, 1988. Abreviamos LL, LPDE y EE
- <sup>2</sup> Nicolás Rosa sitúa a la literatura y por ende a la crítica literaria en relación dialógica con su objeto, en el lugar de un saber excéntrico, como trama de múltiples relaciones textuales, asignándole a la crítica la función política de reaparecer en el espacio del exilio, del destierro de la verdad que nunca alcanza. Recuperando a Bajtin, el teórico y crítico argentino señala que la extrañeza del objeto literario es su "singularidad relacional", contradictoria, reconociendo la interrelación entre los objetos estéticos y la historia que "no conoce series aisladas" Cfr. Nicolás Rosa, **El arte del olvido. Sobre la autobiografía**. Buenos Aires: Punto Sur, 1990 y Mijail Bajtin. **Teoría y estética de la novela**, Madrid: Taurus, 1989
- <sup>3</sup> Roland Barthes distingue el personaje de la figura. En tanto que el primero es un producto combinatorio relativamente estable atravesado por semas idénticos, la segunda ya no supone una combinación de semas fijos. Se trata de una configuración reversible, impersonal, acrónica de relaciones simbólicas. El texto es una combinación en devenir, operación en funcionamiento, en el trabajo del lenguaje de buscar, encontrar y designar sentidos que se trasladan hacia otros nombres. Cfr. Roland Barthes, **S/Z**. Madrid: Siglo XXI, 1991



- <sup>4</sup> Considero que el pensamiento de Michel de Certeau acerca de lo real y la historia es una guía insustituible y valiosa para pensar el concepto de frontera. Para este teórico, su idea de historia (o historiografía) es la relación entre una práctica (una disciplina) y un resultado (un discurso). De Certeau acentúa no lo que la historia dice de una sociedad sino cómo funciona en ella. Asimismo, la institución, lugar o ámbito genera o combina permisión e interdicción, es decir, posibilita ciertas investigaciones pero excluye otras. Desde mi punto de vista, ya aquí se delinea una idea de frontera, límite borroso o punto ciego. Ahora bien, la noción de práctica supone la organización de la historia relativa a un lugar o un tiempo según sus técnicas de producción. Así, nos acercamos a una nueva aproximación de la idea de frontera: movilidad entre lo dado y lo creado, el dato y la obra, la naturaleza y la cultura, la cosa y el lenguaje. Cabría señalar dos nociones ligadas entre sí: la fragmentariedad, dado que el historiador circula por los márgenes abandonando la aspiración de la historia global, siendo así un merodeador. De esta manera, De Certeau explicita los "fenómenos de frontera", término que tomándolo de Braudel señala la situación de áreas culturales en zonas de tránsito o préstamo. Asimismo para estos fenómenos de frontera, la relación que asume con la "realidad" es puramente funcional relativa a los términos de una operación, a la combinatoria de series, a la marca de cruces. Desde esta perspectiva, el "hecho" o "acontecimiento" designa una relación y se define como cesura. Las investigaciones teórico críticas de De Certeau, se centran en la lucha de la historiografía occidental contra la ficción enfrentada con la historia, lo real, la ciencia y la univocidad. De Certeau afirma que hablar en nombre de lo real involucra el doble desplazamiento que persigue lo falso para acreditar lo real. El discurso de la ciencia o la historiografía asume la lucha contra el vacío o la "falta de referencialidad". El teórico sostiene que la ficción es acusada de no ser un discurso unívoco, dado que juega con la estratificación del sentido, hablar de algo para decir algo más. De acuerdo con Nicolás Rosa, la ficción no tiene un lugar propio, es metáfora que se mueve elusiva hacia el dominio de lo otro, volviendo inseguro al conocimiento, violentando las reglas básicas de la "cientificidad". Es el sentido de la deriva, por lo cual la ficción es el discurso que "informa" lo real sin la pretensión de representarlo o acreditarse con la capacidad de su representación. Cfr. Michel de Certeau "La operación histórica" en Jacques Le Goff y Pierre Nora (comp.) **Hacer la historia**. París: Gallimard, 1974; **Heterologies. Discourse of the Other**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 y "Creer: una práctica de la diferencia" en **Descartes**, 10, 1992.
- <sup>5</sup> Benjamin concibe el arte de narrar como la capacidad de intercambiar experiencias cuya progresiva desaparición es el resultado de fenómenos de la modernidad o, más precisamente, de fenómenos de fuerzas de producción históricas seculares. "Cuando se sale de viaje bien se puede contar algo" comenta Benjamin que expresa un dicho popular y piensa en el narrador como alguien que viene de lejos. No obstante establece dos tipos arcaicos: el agricultor sedentario y el marino mercader. En este sentido, Benjamin distingue a la

• De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer.

"nueva que viene de lejos" y la información que sirve de referencia a lo más cercano. Mientras la segunda implica verificación inmediata, la primera es una forma que participa de lo extraordinario, lo maravilloso y consiste en mantener en suspenso la atención del oyente. La narración, como exposición del "gran insondable curso del universo", desarrollada en el círculo de artesanos -campesinos, marinos, aldeanos- es también una forma artesanal de la comunicación. Benjamin metaforiza la tradición oral como "lenta acumulación de capas finísimas y transparentes". Y cita a Paul Valéry acerca del marco espiritual de la esfera artesanal de donde proviene el narrador: "Nos habla de las cosas más perfectas de la naturaleza, perlas inmaculadas, vinos maduros y plenos. esa actuación paciente de la naturaleza fue imitada por los hombres. Miniaturas, tallas en marfil trabajadas a la perfección, piedras preciosas perfectas en su pulido y talla... y ya ha pasado el tiempo en que el tiempo no se contaba. El hombre de hoy ya no trabaja sino en aquello que puede hacerse más rápido". Cfr. Walter Benjamin "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en **Sobre el programa de la filosofía futura**. Barcelona: Planeta Agostini, 1986, 197.

- <sup>6</sup> Para Wittgenstein, los modos de expresión son series infinitas cuyo sentido y propósito atañe a determinadas circunstancias. Esto remitiría a nociones tales como práctica, uso, contexto. Conocida es la tesis del filósofo del significado de la palabra como su uso y su concepción del lenguaje como juego de acciones y combinaciones de proposiciones, palabras, expresiones cuyo entrecruzamiento y superposición permiten pensar en los "parecidos de familia". La idea de juego o límite se circunscribe a las diferencias conceptuales o al trasfondo intangible de la aplicación de una figura, trazando metáforas espaciales del lenguaje como "vieja ciudad", "maraña de callejas", "laberinto de caminos", "suburbios". Recomiendo la lectura del artículo de María Coira quien problematizando el concepto de referencia, remite a la diversidad y dinamismo que caracterizan la filosofía de Wittgenstein, aludiendo a la comparación entre las funciones de las estructuras del lenguaje y las funciones de distintos objetos en una "caja de herramientas". Si la figura del espacio asociada al lenguaje me permitiera establecer "correspondencias" con el viaje, la orientación teórica de George Steiner formula dos nociones que se enlazan, en mi opinión, con la idea de frontera. La primera, es dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción y la traducción supone un estudio del lenguaje, como transferencia o traslado del significado. La segunda implica la interpretación que autoriza al crítico, al traductor, al poeta o al ejecutante decir je est un autre. Me pregunto si es la empatía una forma metafórica del exilio lingüístico. Steiner repara acerca de esta segunda noción, a través de su análisis sobre la mitología de Babel: la etimología divina de la lengua del origen, manifestaba una absoluta congruencia con la realidad, pero a partir del desmembramiento babilónico nuestro discurso se interpone entre la percepción y los hechos como un espejo deformante, metaforizado en la expulsión de Adán del Edén o en la sordera de Tántalo, cuando sobreviene la pérdida de la luz de comprensión absoluta. Cfr.

Ludwig Wittgenstein. **Investigaciones filosóficas**, Barcelona: Grijalbo, 1988 ;  
 María Coira "Referencia y comunicación en textos narrativos de ficción" en Elisa  
 T. Calabrese (comp) **Itinerarios entre la ficción y la crítica**, Buenos Aires:  
 G E L, 1994 y George Steiner, **Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la  
 traducción**, México: F C E, 1980

- <sup>7</sup> En **Repetición y diferencia**, Deleuze procura "invertir" la filosofía occidental desde Platón pasando por Descartes y de Kant a Hegel. La matriz de su pensamiento es la sustitución de la representación por la figura del movimiento, acto, teatro. La representación hace posible la rememoración, el reconocimiento y la conciencia de sí por efecto de los predicados conceptuales, asumiendo la relación entre concepto y objeto. Pero la diferencia y la repetición toman el lugar de lo idéntico y lo negativo, la identidad y la contradicción, implicando descentramiento, divergencia, desplazamiento o simulacro. Por esto no debe entenderse como simple imitación sino más bien como el acto por el cual la idea misma de modelo, de posición privilegiada, resulta cuestionada, invertida. En este sentido, la identidad o la semejanza son unidades de medida de la representación en tanto que lo disperso lo es del simulacro. Es así como Deleuze reemplaza la representación o el reconocimiento concebidas como estructuras sedentarias, mediatas, por el acontecimiento inmediato, figurado como salto traumático perturbador. Esto se corresponde con una idea de límite que ya no designaría lo que termina o separa sino aquello a partir de lo cual se despliega toda su potencia. Desmesura, eterno retorno nietzscheano, monstruo, ideas que permiten pensar en la *hybris* como la medida envolvente por la cual "lo pequeño se hace igual a lo más grande". Así, los disfraces, las máscaras, los travestimientos no ocurren por encima de la repetición -que es simbólica en el sentido de marca o letra-, sino que la constituyen, son sus elementos genéticos internos. En la repetición y la diferencia no hay nada que provenga del exterior porque según Deleuze y siguiendo a Nietzsche, lo que es o retorna carece de toda identidad previa. Cfr. Gilles Deleuze, **Diferencia y repetición**, Madrid: Jucar, 1988.
- <sup>8</sup> Cuando Ricardo Piglia se refiere a la interrupción, lo hace pensando en el efecto escriturario de Macedonio Fernández, pero sobre todo en la tradición de Scherezade, tradición que piensa a la novela como un "género fundado en la interrupción" viendo a partir de allí el corte en la experiencia de vida. Cfr. Guillermo Saavedra, **La curiosidad impertinente**, Rosario: Viterbo, 1993. 101-114.
- <sup>9</sup> Desde la perspectiva de Nicolás Rosa, el concepto de interferencia es, por un lado, el reconocimiento de la imposibilidad de vivir fuera del infinito textual "el placer del texto", que desarticula las nociones de completud, original y unicidad para desplazarla al fragmento (Nietzsche, Blanchot, Borges). Profundizando la interferencia, Rosa se detiene en los intersticios de los discursos; por ejemplo el de la historia, que sostiene una ficción de credibilidad por su relación con un pasado, y el discurso del Sujeto, por el espacio egocéntrico que instaura. El valor de interferencia desaloja la ficción referencial y propone un "régimen de valores

• De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer.

---

ficcionales" (Rosa: 1990)

- <sup>10</sup> En Blanchot hallamos que las nociones de fragmento y deriva son indisolubles. El indicio de la no unificación, las señales espacializadas de la incompletitud. Lo fragmentario implica desacomodo, desastre como fuerza que no está fuera de la escritura sino que es parte de ella, asimilando. como en la aspiración de Federico Schlegel, el encuentro entre la obra-texto-escritura y la muerte. Cfr Maurice Blanchot, **La escritura del desastre**, Venezuela: Monte Avila, 1987
- <sup>11</sup> Reflexionando sobre la síntesis entre la historia y los esquemas culturales, el análisis de Marshall Sahlins sobre el viaje del Capitán Cook, elabora la noción de "riesgos de referencia". Dichos riesgos se establecen en el propio sistema de creencias que entablan relaciones diferentes sobre un mismo acontecimiento. Recomiendo el artículo de Edgardo H. Berg sobre **El Entenado** de Saer que problematiza el sentido y el lenguaje a través del motivo del viaje. Es interesante su idea de "parto" como metáfora del nacimiento de la escritura en la "lengua incomprensible". Cfr Marshall Sahlins, **Islas de historia**, Barcelona: Gedisa, 1988 y Edgardo H. Berg "La problematización de la lengua en **El Entenado** de Juan José Saer" en **CELEHIS**, año I, nº 1, 1992, 17-23