



Nicolás Lucero  
*La vuelta incompleta. Saer y la novela*  
 Buenos Aires: Santiago Arcos Editor  
 2017  
 290 páginas

### De lo incompleto como forma de la felicidad crítica

Claudia A. Roman<sup>1</sup>

*Habría que ver* por qué resultan inolvidables Ángel, Delicia, el Gato, Tomatis, Pichón o la poetisa Adelina Flores. O incluso Nula, ese protagonista tardío. Cada quien tendrá su propia lista. Lo cierto es que los personajes de Saer conforman, para quienes los hayan frecuentado, una zona de evocaciones a la que resulta difícil renunciar, dentro y fuera de la lectura. *Habría que ver*: la expresión, que vuelve, en boca de varios de sus personajes, de una a otra narración, se insinúa en sus

intervenciones críticas y ensayísticas y da forma a algunos de sus poemas, indica una tarea, refiere al modo perceptual de encararla y lleva, en su repiqueteo irónico y en su intención refutativa, una marca distintiva de su orientación hacia otras palabras. Los lectores de Saer conocen bien ese tono. Recortadas y recontextualizadas por la mirada crítica en la apertura de *La vuelta incompleta*, esas tres palabras se transforman en una clave que permite pensar vínculos inéditos del corpus saeriano con diversas tradiciones literarias y críticas, en un balanceo que —como lo prueban su objeto y la selección de sus instrumentos— no renuncia ni a la ambición filosófica ni al *close reading* como medio de indagación.

El ensayo de Lucero reúne las conclusiones de su investigación doctoral en la Universidad de Iowa, bajo la dirección de Daniel Balderston. La tesis fue defendida en 2006. Su

<sup>1</sup> Profesora regular adjunta de Literatura Argentina II, FFYL-UBA. Investigadora Adjunta, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr Emilio Ravignani" (IHAYA). Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina. Mail de contacto: claudiaroman@hotmail.com

hipótesis central parte de la insistente formulación de Saer respecto de la novela como forma histórica agotada e imposible de practicar frente a la narración como objeto y como problema. Lucero vuelve ese interrogante sobre la forma novelística y propone partir de ella como impulso de la escritura saeriana. El desplazamiento de la sustancia de la novela como género a la formulación de un “pensamiento novelístico” se define así en la literatura de Saer “un modo específico de pensar (...) un método inmanente en sus textos” (9). Si la novela realista es el blanco evidente de esa caída tanto del género como de “la autoridad del novelista”, también la novela modernista (Joyce, Kafka, Proust, Beckett), de la que Saer sería, especula Lucero, un heredero “tardío”, así como el *nouveau roman*, invocado con frecuencia por la sincronía y aparente sintonía de su emergencia con algunas de las narraciones de Saer, resultarían cuestionados por una particular puesta en práctica de lo novelístico como campo de problemáticas tanto estéticas como filosóficas en sentido amplio.<sup>2</sup> No se trata de un mero cambio de acento o de focalización. En ese desplazamiento, consecuentemente, la lectura de Lucero deja en claro que si hay un género que permite leer el conjunto de la obra saeriana no es la novela sino el ensayo, entendido desde su definición en Adorno (1962: 11-36): por su “plasticidad” para albergar asuntos, ideas, procedimientos; pero también como un ejercicio sin tragedia ni épica, sin fin por incesantemente recomenzado, este sería el género que permite construir una obra bajo la premisa de que sea “un proyecto que se

ensaya a sí mismo” (15). En el pasaje de sustancia a atributo, así, lo novelístico revela tanto las capacidades y la potencia de la literatura moderna para indagar el mundo, como sus instrumentos específicos para hacerlo. La “utopía de la forma”, “la creación del objeto irrepetible” (20) resultan así menos un programa orientado por un ideal de originalidad o de belleza que un ejercicio signado por el fracaso y la insatisfacción (18) que supone la alerta ensayística, disciplinada, rigurosa y permanente para no abandonarse a las estructuras (convenciones, filiaciones, categorías o poéticas) disponibles o recibidas. La exploración técnica o microtextual de esta impronta de las lecturas de Adorno que Saer ha explicitado con frecuencia y que buena parte de su crítica recupera permite advertir los contornos que definirían la unidad del corpus saeriano más allá de su archipiélago de textos y de las emergencias de los géneros: lo incompleto como motivo –en el sentido musical del término–, como condición de posibilidad y como síntesis de su programa de vanguardia negativa.

Tras esta presentación de las premisas que rigen “La escritura del novelista” en la primera de sección, *La vuelta incompleta* dedica las siguientes a dos elementos clásicos de la novela: el personaje y el diálogo, que considera no como categorías previamente estructuradas y propias del género cuyas particularidades se actualizarían de uno u otro modo en la literatura de Saer, sino como modos de exploración heterogéneos que el pensamiento novelístico convoca y moviliza.

En “Las vueltas del personaje, las vueltas del narrador”, Lucero convoca dos categorías acuñadas por Mijail Bajtín: la “extraposición” y su efecto derivado, la “exotopía”. Estas dos nociones, que Bajtín desarrolla en

<sup>2</sup> Lucero destaca en el inicio de su propia lectura su deuda crítica con María Teresa Gramuglio, quien apuntó tempranamente una tradición crítica que piensa la novela como género experimental (Lucero 2017 8, n. 1).

diversos escritos,<sup>3</sup> buscan responder a preguntas elementales en torno a la construcción de personajes y narradores. Se trata de interrogantes que imponen decisiones concretas a un escritor: qué es un personaje, cómo narrar sus emociones y percepciones desde su perspectiva y, a la vez, cómo exceder esa perspectiva para poder observarlo como una unidad en funcionamiento en el texto; cómo identificar a un personaje y hacerlo identificable para otros y para el lector; cómo exponer las percepciones que tiene el narrador sobre los personajes y sobre sí; entre otras. El movimiento de “extraposición”, es decir, el paso de la visión interna del héroe, que supone la empatía del autor, a la externa, que permite “concluirlo”; y la relación de “exotopía”, dada por el “excedente de visión” que, por definición, tiene sobre ellos el autor explican para Bajtín la diada “héroe”-“narrador” de modo relacional y proveen una serie de analogías antropológicas que la proyectan hacia lo extratextual (señala Bajtín, y recuerda Lucero: “no podemos asistir a nuestra propia muerte; no podemos ver nuestra propia nuca; si no nos olvidamos de nosotros mismos cuando caminamos, tropezamos” (17)). En su reelaboración por el mismo Bajtín, la noción de “conclusividad” cambia de valor y, como subraya Lucero, termina por descubrir la potencia estética de la novela moderna justamente en la inconclusividad. Pero si, como quiere el pensamiento novelístico de Saer, la literatura debe ser para el escritor una exploración a la intemperie y en un estado de somnolencia, de rigurosa incertidumbre, el “excedente de visión” bajtiniano debe reformularse como “excedente de ceguera” (31). Esta noción, uno de los aportes más interesantes de *La vuelta*

*incompleta*, reubica en una serie conceptual nueva un espectro heterogéneo de rasgos reconocibles para cualquier lector de Saer: la recurrencia al *walking around* de sus personajes y de sus narradores (a través del puente colgante, en auto y por la bruma, en el desierto o navegando por el río, de Europa a América a Europa a...); las órbitas, círculos y conos de luz representados, que son a la vez metáforas metanarrativas de la forma de sus novelas; la circularidad imperfecta de algunas narraciones y la del sentido de algunos versos que, como la cuarteta que es epígrafe de *Glosa* y termina (¿termina?) borroneándose en un papel doblado en el bolsillo de uno de sus protagonistas; el recurrente murmullo incomprensible e intransmisible que en sus novelas anima la conciencia común de los personajes y del mundo.

La ceguera supone la exploración, el tanteo y, por ende, la inestabilidad y el movimiento de los personajes, que son definidos como puntos de vista en constante desplazamiento. La narración es entonces el campo vectorizado por esas miradas que, por definición, son invisibles unas a otras, no coinciden y difícilmente puedan encontrarse. Cada personaje es, a su vez, lo que diseña la confluencia de miradas de los otros y de puntos ciegos que portan esas miradas. Ocasionalmente, efímera y al azar, puede ocurrir la coincidencia (entre los personajes, entre ellos y el narrador, o entre todas o algunas de las instancias textuales y el lector, que en ese movimiento se ve inscripto, por un instante, en el texto). La felicidad surge entonces como efusión poética que reúne sensaciones, sentimientos, algunas palabras y razones. La escena final de *Nadie nada nunca* es para Lucero un ejemplo maestro.

Esa misma perspectiva permite explicar la dinámica del “elenco de amigos” que circula de un texto a otro,

---

<sup>3</sup> Muy especialmente, en “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, México. Siglo XXI, pp. 13-190.

y que pone en cuestión las categorías fundantes del realismo, como “narrador” y protagonista. Si tales estos vínculos pueden pensarse bajo la forma de la extraposición, es porque esta noción supone una topología, es decir, un haz de relaciones espaciales. Las hipótesis de Lucero habilitan entonces la posibilidad de pensar la imaginación de la “zona” menos como un territorio que un mapa o un diagrama de las conversaciones y diálogos. Esos intercambios organizan constelaciones de puntos de vista móviles, cuya intensidad dispar no determina una posición en un sistema de prelações para la narración (protagonista, testigo o “secundario”) sino focos de enunciación –fugaces o sostenidos por un tiempo– eminentemente dirigidos hacia los demás. Una forma particular de esos vínculos está dada por la “exotopía interior” (97) que experimentan algunos personajes (el Ángel de *Cicatrices*, por ejemplo) que explica la emergencia de los dobles, sosías, amigos-gemelos (Gato y Pichón Garay, Tomatis y Pichón, Leto y el Matemático, Tomatis y el Matemático, Barco y ...), o de personajes que se afantasman en la repetición de nombres o en la confusión de las referencias que los identifican (el “Él” de la primera lectura de “Algo se aproxima”; los dos “Ángel”). Antes que la recurrencia a un motivo de la tradición literaria, estos dobles apuntarían la insistente irrupción de una epifanía negativa: la de la ruptura de la relación sujeto-objeto, a través del parecido y –la palabra es de Saer y, una vez más, Lucero la subraya– la “coincidencia”. Complementariamente, la extraposición interior da lugar también al desfase entre sujeto e historia. En un arco que va de *Responso* a *Cicatrices*, la epifanía negativa consiste entonces en el quiebre de la relación entre el sujeto y la identificación política por la que se sentía interpelado o reclamado. Definido el personaje de

este modo, no como categoría a priori, sino como “zona propicia para la investigación narrativa” (77) y, más precisamente, como “unidad de pesquisa” (103), el “personaje de escritor”, que se reitera de diferentes modos en la narrativa saeriana, así como los personajes de escritor que a menudo examinan las intervenciones ensayísticas y críticas del escritor Saer se descubren como instancias particularmente aptas para ensayar los límites de la extraposición. Descartada como categoría convencional del relato, la del personaje ha pasado a mostrarse como capaz de habilitar sus desarrollos más extremos y experimentales.

“Narrar el diálogo”, la tercera parte del libro, se preocupa por el lenguaje de narradores y personajes. El diálogo se sostiene, funciona como principio constructivo de las narraciones y –como en Onetti– de articulación de la obra. Lucero distingue cuatro modalidades del diálogo saeriano, no excluyentes entre sí, y que resultan todas ellas muy distantes de su convencional concepción subordinada o instrumental en términos de portador de informaciones necesarias para el desarrollo de la trama narrativa. Más allá de su “autotematismo” en torno a los asuntos filosóficos o literarios sobre los que giran más de una vez, en Saer los diálogos están por fuera de la narración o son, en todo caso, lo que se narra (*La pesquisa*); o bien resultan asediados, fragmentados y deshilvanados por la narración minuciosa de gestos y por la descripción de datos sensoriales (“Me llamo Pichón Garay”); o se ofrecen en versión barroca, como “diálogo dentro del diálogo” (*Glosa*); o vuelven, finalmente, bajo la forma de la lectura como diálogo diferido (“Recepción en Baker Street”). Lucero encuentra en el simposio (*spoudogaloion*) rasgos que permiten pensar al diálogo como a través de un dispositivo genérico y de una tradición

que incorpora dos elementos frecuentes en la literatura de Saer. Por un lado, la dimensión filosófica que entrama temáticamente muchos de los diálogos en sus relatos; por otro, la confluencia de una serie de rasgos asociados a la reunión de su “elenco de amigos”: la conversación, la risa, la “efusión física” e incluso la negatividad (encarnada en el habla en esa réplica que comparten narrador y personajes, poniendo en suspenso lo dicho, y que se reitera de uno a otro relato: “¿no?”). Como en su versión griega, Lucero encuentra además en el simposio saeriano una ocasión para considerar las relaciones entre sujeto político e historia, porque el diálogo –diferido, deshilvanado, infinitamente mediado, sujeto a ironía o incluso al malentendido– es un emergente singular de esa narración coral y común de la “experiencia de la incertidumbre” (154) que atraviesa esta narrativa.

Como resulta evidente, las dos grandes secciones que se acaban de comentar sumariamente no se complementan entre sí. Si bien entre ambas se sostiene una tenue cronología, que acuerda (y fundamenta) la ubicación ancilar de *Cicatrices* (1969) y *Glosa* (1985) en el conjunto –novelas que supondrían, respectivamente, la recapitulación de los problemas desplegados en la propia obra como posibilidad de explorar otros nuevos, y su extremo más original–, es evidente que tal periodización no resulta explicativa por sí misma ni implica una

progresión en la escritura ni en su análisis crítico. La construcción del poema en “Sombras sobre un vidrio esmerilado” o las caminatas en la playa del río en *Nadie nada nunca*, y algunas conversaciones de *Responso* y de *La vuelta completa*, por ejemplo, son referencia convocadas a examen por Lucero en diferentes momentos y por renovados motivos; el repaso de lecturas y de tópicos que la crítica ha establecido como indudables aportes o trazos de estilo saerianos (la emergencia de la “zona”, la narración de la percepción, el trabajo sobre la temporalidad y las epifanías poéticas y sensoriales que de él derivan, las tensiones entre regionalismo y antirregionalismo...) no se recuentan ni discuten sistemáticamente, sino que constituyen referencias en suspenso y en disputa a la vez reiterada e incompleta.

Por eso, *La vuelta incompleta* opera produciendo encuentros bellos e inesperados: entre Bajtín y Adorno sobre la mesa de disección saeriana; y entre las lecturas amigables y pendencieras de Onetti, Walser, Arlt, Faulkner, Tolstoi e incluso García Márquez. Se trata de encuentros que no necesariamente se producen bajo la forma de citas textuales, sino como inflexiones diversas del pensamiento novelístico que el ensayo de Lucero ha comenzado por definir. El ensayo de Lucero abre, en suma, la muy estimulante invitación a pensar en todo lo que *habría que volver a ver* (y leer).

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (1962). “El ensayo como forma”. *Notas de Literatura*. Madrid: Ariel.
- Bajtín, Mijail (2008). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.