

escindido es el espacio psíquico, y donde se produce la alienación del yo, ya sea en lo Otro personal («Lejana»), o en lo Otro social («Omnibus»), en el ensimismamiento intelectual («Cefalea»), en la otredad de la muerte («Circe») y del erotismo («Las puertas del cielo»). «Bestiario» introduce en cambio, según la autora, la integración del itinerante en la otredad. La participación del sujeto en su Otro no lleva allí, como en los casos anteriores, a la indiferenciación, sino que —según su interpretación de Isabel, el personaje de este cuento— el yo se autodefine cuando, luego de reconocerse en su Otro, recobra poder frente a él (p. 139). El estudio de *Bestiario* concluye afirmando que estos cuentos, así como la obra posterior de Cortázar, apuntan hacia una visión integradora y dinámica del yo, y representan una búsqueda de nuevas síntesis que han de gestarse en el espacio narrativo.

Aronne-Amestoy ha aplicado con rigor y coherencia las formulaciones teóricas en que apoya su análisis. Su libro contribuye a descubrir posibilidades interpretativas y enriquece la lectura de tres autores decisivos en la evolución de nuestra literatura.

MALVA E. FILER

Brooklyn College, CUNY.

JUAN JOSÉ SAER, *Glosa*. Buenos Aires: Alianza, 1986.

El argumento de *Glosa*, si es que lo hay, es el paseo del Joven Angel Leto con el «Matemático» por las calles céntricas y su conversación sobre la fiesta de aniversario de un tal Washington, fiesta en la que ninguno de los dos participó¹. El transcurso de aquella fiesta le fue narrado al Matemático por uno de los presentes, Botón. A lo largo del relato se evocan constelaciones (¿falsas?) de los que participaron en la cena. El argumento de la caminata y la conversación se amplía con los recuerdos de los personajes y con su futuro: el Matemático terminará como refugiado político en Suecia y Angel morderá la pastilla de veneno al ser atrapado por los militares en 1978.

La fiesta, o mejor dicho, su recuerdo, se repite a lo largo del texto, en variantes que se contradicen entre los narradores Botón, Tomatis y Pichón. Una fórmula constante del texto es aproximadamente ésta: «dice el Matemático que dijo Botón que dijo Washington», a la cual el lector debe añadir el «decía» o «decimos» del narrador-autor. El autor introduce la no-realidad o probabilidad de su texto con la primera frase que lo abre:

«Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós... pongamos —qué más da.»

El título «glosa», por tanto, habrá que tomarlo literalmente: es, por un lado, una explicación, un comentario añadido a un texto (*no* a la realidad), y es a la vez, en la música, una variación que ejecuta el músico (los narradores) sobre unas mismas notas (la fiesta), pero sin sujetarse rigurosamente a ellas.

¹ Sobre la misma situación generadora, Vargas Llosa construyó su novela *La conversación en La Catedral*, para recordarle al lector qué abismo puede haber entre un resultado y otro; por otro lado, ambos autores son renovadores de la novela latinoamericana.

Si *El entonado* quería mostrar la imposibilidad de todo un género literario, las «memorias» (y las crónicas, que no son otra cosa que memorias), *Glosa* destruye, de una vez para todas, no sólo las pretensiones de la literatura «realista», sino también, hasta cierto punto, la noción de «realidad» como tal. El tema de la «novela» (en realidad ya no se debería emplear este término) son los recursos falsos que forman parte del ser humano, «no inscriptos en la experiencia», pero que «sobresalen en la memoria»; son, incluso, más «reales» que los verdaderos recuerdos del Matemático de Europa, «fugaces, fragmentarios, excesivamente condensados y simplificados». Ya Sergio, del cuarteto de *Cicatrices*, afirmaba: «La cosa grave se me planteaba con la palabra realismo. La palabra significaba algo, una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad.» *Glosa* es la respuesta a este problema.

Constantemente se hace hincapié en la convencionalidad del texto, en su no-correspondencia con la realidad, en el hecho de ser pura construcción lingüística. Algunos críticos (irritados) hablan de la sustitución de la «escritura de la ficción» por la «ficción de la escritura». Pero ¿no es todo el edificio catedralicio de la *Búsqueda del tiempo perdido* de Proust el mejor ejemplo de este proceso?

Lo que a ratos, sin embargo, hace algo penosa la lectura de *Glosa* es la casi ausencia de diálogo, aunque parezca contradictorio con la afirmación anterior de que todo el texto está constituido por la caminata y la conversación de los protagonistas. Seguramente, Saer, horrorizado (como antes Cortázar) por el lenguaje banal, «sospechoso», lo evita y hace transcripciones indirectas a través del «dice que dijo» (no en vano aparece la tan mentada caja de «Quaker Oats» de los estructuralistas en la p. 83). Interrumpe, intencionadamente, la fluidez de las oraciones, «desfamiliarizándolas» al estilo brechtiano:

«... como para que, por la intensidad de eso que llamamos luz, llamemos... como decíamos... como decía, la llamamos una 'mañana de primavera'...»

La autorreferencialidad, rasgo típico de los textos de Saer, también se encuentra en *Glosa*, donde aparecen personajes y situaciones de sus libros anteriores. Como de costumbre, está presente el periodista-escritor Tomatis, cuyo hermoso poema «En uno que se murió» constituye el epígrafe de la novela. El homenajeado Washington dio cuatro conferencias sobre los indios colastiné, a los que está dedicado el relato *El entonado*. Nos enteramos, además, del final de las relaciones de Elisa y su marido Héctor de *nadie nada nunca* y de la muerte de ella y de su amante, el Gato Garay, protagonista de la misma novela.

Por último, una observación: aunque Saer sigue la línea desarrollada desde *Cicatrices*, me parece que en *Glosa* ha perdido un elemento muy importante: se echa de menos el lirismo de sus relatos anteriores. Si sus poemas se titulan paradójicamente *El arte de narrar* (1977), su prosa participaba de la poesía; como muestra, mejor que ningún otro texto, *El limonero real*, una pieza musical en nueve partes, introducidas por la oración «Amanece / y ya está con los ojos abiertos». El elemento poético, tan atractivo en su narrativa anterior y todavía presente en *El entonado*, no se ha salvado en *Glosa*.

RITA GNUTZMANN

Universidad del País Vasco, Vitoria