JUAN JOSÉ SAER Y EL RELATO REGRESIVO.
UNA LECTURA DE *CICATRICES*

POR

JULIO PREMAT
Université de Lille III

Argentina, 1969. Sudamericana publica *Cicatrices* de Juan José Saer, un santafesino que vive desde hace un año en Francia: se trata de una novela que problematiza, como *Rayuela* seis años antes, el género novelesco, la expresión literaria, la concepción del autor y del lector. *Cicatrices* puede ser leída como una novela policial: las cuatro partes que la constituyen giran alrededor de un crimen (Luis Fiore, obrero y ex sindicalista mata a su mujer un primero de mayo), crimen cuyas circunstancias y modalidades precisas son narradas en las últimas páginas, después de varios acercamientos laterales a un hecho que se menciona y narra bajo formas diferentes en las tres primeras partes; esta presentación de la información, más la indagatoria judicial, reemplazan en realidad los procesos habituales de investigación sobre un acontecimiento criminal. Por otro lado, los narradores-protagonistas de las tres primeras partes cumplen funciones asociadas con el medio jurídico-policial: el joven Angel, en la primera, es periodista; en la segunda, Sergio Escalante, abogado y defensor de presos políticos, conoció a Luis Fiore en la cárcel; Ernesto López Garay, juez homosexual y depresivo, es el responsable de la indagatoria y narrador de la tercera parte.

No hay, sin embargo, ninguna dinámica de enigma/revelación alrededor del crimen; el enigma se desplaza de la intriga de inspiración policíaca a los tipos de enunciación del relato. La reflexión y dramatización de y sobre la expresión literaria ocupan el lugar de la dramatización dentro de la intriga: ¿cómo rendir cuenta de un acontecimiento? ¿Cómo hacerlo si además ese acontecimiento está marcado por una violencia física y por una fuerte tradición literaria? La respuesta es esa dispersión narrativa que gira en círculos concéntricos alrededor de un punto crítico: en *Cicatrices* leemos cuatro historias tomadas a cargo por cuatro narradores, que ponen en escena personajes y circunstancias casi totalmente independientes entre sí, y que están únicamente asociadas por el crimen y por una uniformidad espacio-temporal (la misma ciudad, la misma época). La coherencia temporal, dicho sea de paso, se define en términos de perspectiva y de acercamiento paulatino (la primera parte lleva el título “Febrero, marzo, abril, mayo, junio”, la segunda “Marzo, abril, mayo”, la tercera “Abril, mayo” y la cuarta “Mayo”). El texto establece por lo tanto una concentración progresiva alrededor de un hecho y de un tiempo (ya que el “Mayo” final se reduce a un solo día), concentración que tiene el efecto paradójico de poner de relieve un acontecimiento, después de haber postulado, a través de la fragmentación narrativa, la imposibilidad de representar lo real y de asumir satisfactoriamente una narración (Gramuglio

284). Con todo, la polifonía no encuentra en el desenlace, es decir en el relato detallado del crimen y el anuncio del suicidio de Luis Fiore durante la indagatoria, lo que sería una resolución satisfactoria; si el enigma se desplaza de la trama argumental de la novela a la enunciación, lo que queda es la impresión de un sentido indescifrable que hubiese debido desprenderse de la lectura de las cuatro historias autónomas. Es el título, *Cicatrices*, con su polisemia y su escasa referencialidad en la diégesis, el que parece asumir el papel de núcleo de sentidos comunes, porque el término “cicatrices” sugiere que su forma indefinida y plural abarca la multiplicidad de la novela. Aceptemos entonces el trabajo interpretativo y el recorrido indiciario que propone el texto, y leamos los sentidos posibles de la metáfora denominadora (los cuatro relatos serían “cicatrices”), como medio para aclarar o al menos definir mejor los enigmas planteados. Interrogar la coherencia subyacente del texto supone reconstituir un recorrido de lectura (es decir, definir el lugar del lector) y, consecuentemente, interrogarse sobre la imagen de la creación y la figura del autor esbozada por esta novela múltiple.¹

La única mención del significante “cicatrices” aparece en la última frase de la primera parte, en la cual Angel, que acaba de toparse nuevamente con su doble, describe un rostro que es una imagen especular de su propio rostro, y que está cubierto de “esas cicatrices tempranas que dejan las primeras heridas de la comprensión y la extrañeza” (Saer, *Cicatrices* 93). Las cicatrices son, como la frase que las introduce en el texto, un epílogo; son lo que queda después de procesos psíquicos de sufrimiento intenso, son la explicación de una distancia con la realidad (la “extrañeza”) y de formas de desdoblamiento de la personalidad, distancia y desdoblamientos que anuncian las particularidades del comportamiento psíquico de los dos narradores siguientes, Sergio Escalante y Ernesto López Garay, así como prefiguran el acto criminal de Luis Fiore. Las cicatrices son entonces la marca del pasado y el pasado del que se trata de definir en términos tradicionalmente biográficos, pero sobre todo psicoanalíticos: Angel, como tantos otros personajes saerianos, vive con su madre después de la muerte del padre. Esta situación de connotaciones edípicas es la configuración fantasmática por la que comienza la novela: la primera parte de *Cicatrices* gira alrededor de los conflictos del muchacho con una madre atractiva y provocadora, conflictos marcados por contenidos sexuales suficientemente explícitos para considerar que la novela prescribe un tipo de lectura: la de una “investigación edípico-policia” (Stern, “El espacio” 969). Sin recurrir a lo latente, desplazado o indirecto, el lector debe justificar y comprender en esa perspectiva las peripecias de una relación ambigua de seducción-agresividad entre el adolescente y su madre, así como la negación de todo contenido afectivo alrededor de la figura del padre y de su muerte.² No sólo la reacción

¹ Joaquín Manzi lleva a cabo una interpretación de la multiplicidad de la novela, y de su título enigmático, a partir de la noción de *montaje* (*Vers une poétique* 205-221).

² Por ejemplo: ella lo ve desnudo y en erección en el patio de la casa (21); él la encuentra, semidesnuda, leyendo historietas, lo que produce un enfrentamiento verbal que degenera en golpes violentos y, unas páginas más tarde, una relación sexual con una prostituta, elegida porque estaba leyendo una historieta (25-29); él revisa la habitación de la madre, encuentra accesorios sexuales y un libro pornográfico y se instala en el borde de la cama como imagina que el padre se instalaba antes de hacer el amor con la madre (74); el desenlace consiste en el descubrimiento de su madre y Tomatis juntos en una cama, como un sucedáneo evidente de la escena originaria (92); etc.

esencial de sujeto ante la muerte del padre es un “vacío”, sino que la definición misma de la imagen paterna, por su carencia compulsiva de todo rasgo definitorio, es también una imagen “borrada”.³

En la apertura del texto, la novela prescribe por lo tanto una causalidad de orden psicoanalítico. El origen, la primera página de la historia, la causa difusa pero ineluctable de lo que sucederá después (las peripecias ficcionales, la definición de los personajes, el texto literario en sí), se sitúan en la repetición novelesca de una situación narrativa conocida, la de Edipo, ese relato mítico que ilustra, según el psicoanálisis, una etapa constitutiva de la conciencia del niño. Pero la causalidad desaparece en los otros relatos: las evidentes perturbaciones psíquicas de Escalante, López Garay o Fiore no tienen un relato de circunstancias previas que las justifique. Sin embargo, la perspectiva creada por el primer relato sugiere que en una página anterior, ignorada e inescrible como todo lo inconsciente, algo —una “herida”— produjo la “cicatriz” que se percibe en la ficción narrada. Porque si las cicatrices quedan, la memoria y el relato de las heridas se borran; los acontecimientos son cada vez menos lógicos; hay que recurrir por lo tanto a la causalidad de la primera parte y suponer un funcionamiento psíquico similar para atribuirles una coherencia a los sucesos del resto del texto. En *Cicatrices* y junto con la edad, los personajes avanzan lentamente hacia la locura y el pasaje al acto (en este caso significados por el asesinato y el suicidio de Fiore, que termina afirmando la necesidad de borrar todo), mientras que la novela va perdiendo su coherencia narrativa.

En la novela también aparece otro tipo de causalidad, otro pasado reprimido, otras líneas que explicarían el derrumbe psicológico de Escalante por ejemplo o el crimen de Fiore: es el pasado político. Con la misma insistencia y con el mismo tipo de presencia indiciaria, se asocia una situación presente con un pasado de tensión, violencia y conflictos que fue silenciado.⁴ Sea el fraude electoral en los años treinta, los aparatos gremiales durante el peronismo, o la represión y cárcel de los sindicalistas después de la Revolución Libertadora, el texto sitúa en la historia el mismo tipo de acontecimientos causales que el psicoanálisis vería en la muerte del padre y en los deseos edípicos en Angel, o en las fantasías sexuales arrolladoras que se contraponen con un vacío en la conciencia del juez López Garay (y es significativo que esas fantasías superpongan lo pulsional con lo social, por la puesta

³ En palabras del narrador: “Mi padre era un hombre tan insignificante que la más pequeña hormiga del planeta que hubiese muerto en su lugar habría hecho notar su ausencia más que él. (...) No fumaba ni tomaba alcohol, ni se sentía desdichado ni tampoco había experimentado ninguna alegría en su vida que pudiera recordar con algún agrado. (...) Era delgado, pero no demasiado delgado; callado, pero no muy callado; tenía buena letra, pero a veces le temblaba el pulso. No tenía ningún plato preferido, y si alguien le podía su opinión sobre un asunto cualquiera, él invariablemente respondía: ‘Hay gente que entiende de eso. Yo no’” (27-28). Semejante descripción de la figura paterna supone su evicción del triángulo edípico antes de su muerte: el padre está recluso en una insignificancia, en contra-imagen, tanto en lo físico como en lo discursivo.

⁴ Por ejemplo, la atracción morbosa de Escalante por el juego, su búsqueda insaciable de un “pasado hecho” que se escondería en las cartas del punto y banca, es la consecuencia directa de su encarcelamiento el día de su boda —el 16 de septiembre de 1955, de lo que resulta que al salir empieza a jugar; el juego es, por lo tanto, una forma de “cicatriz” de ese episodio, sin que la relación causa-efecto sea evidente.

en escena de gorilas fornicadores, pero también miembros de una sociedad jerarquizada y autoritaria). La constelación de referencias al período 1945-1955 —a veces hechas de significantes, como la palabra “gorila”, o de fechas, como el 1° de mayo, día del crimen— explica que se haya leído el título como una alusión al trasfondo histórico de los años sesenta (las “cicatrices del peronismo”), afirmación justificada si se completa ese juicio diciendo que el peronismo, por su proscripción, por las pasiones que pudo suscitar, y por su perduración subterránea en la vida política de esos años, es representado como un equivalente de contenidos psíquicos acallados por una represión consciente. La Revolución Libertadora y la represión antiperonista no “explican” los acontecimientos de la novela, sino que se presentan como causas difusas, incomprensibles pero indiscutibles, de dramas que confunden lo individual y lo colectivo. Saer retomará el supuesto isomorfismo entre las perturbaciones del funcionamiento de una psiquis y el desorden social traumatizante en el momento de integrar en su obra la represión en la Argentina de Videla.

Pero más allá de la causalidad novelesca, que sugiere una explicación o fracasa voluntariamente en el intento, el significante “cicatrices” está asociado con la enunciación y la representación. Para comprender los pasos de la evolución que lleva a una concentración alrededor del cuarto relato y del crimen, volvamos al principio, es decir al primer relato, asumido por Angel: toda una serie de indicios permiten postular que entre el fin de la acción (el 4 de mayo) y el momento de la enunciación (el mes de junio), las “heridas” de Angel han dejado también “cicatrices” textuales: después de la “comprensión y extrañeza” confesadas en la última frase, se produciría una revelación o una iniciación a la escritura. En efecto, la novela comienza con una partida de billar situada en el mes de junio, durante la cual Angel hace repetidas referencias a su “proyecto” de carambola (13-14), partida que pasa a situarse, sin solución de continuidad ni explicación alguna, en el mes de febrero, es decir en el momento en que comienza la narración cronológica y supuestamente simultánea de la primera parte. El relato que leeremos se define como una analepsis narrativa, enunciada o proyectada durante la partida de billar del mes de junio, sin que el texto explicita las condiciones de esa enunciación, ni aluda a lo que sucedió entre el 4 de mayo y ese día indeterminado de junio. Teniendo en cuenta la repetida metáfora que asocia el juego con el relato en la segunda parte (y que podría extenderse por lo tanto al billar y a los proyectos de construcción, arbitrarios y formales, de una ficción), teniendo en cuenta también la importancia de la literatura (escrita, leída, comentada, citada, discutida) en el primer relato (y en particular *Tonio Kröger* de Thomas Mann, paradigma de la novela de joven artista), la posición de Angel al inicio de la ficción no sería sólo la de narrador, sino también la de responsable de la ficción. Su relato sería la reproducción del aprendizaje y los primeros pasos de un escritor, en donde se combinan los fantasmas y conflictos originarios, la percepción de lo real, la asimilación de una cultura (y particularmente de una cultura literaria). La causalidad psicoanalítica va a la par de una causalidad escrituraria. De las pulsiones a la escritura: ése sería en última instancia el contenido del aprendizaje de Angel, que esbozaría por lo tanto una hipótesis sobre las motivaciones (sociales, culturales y pulsionales) de la literatura.

La segunda y la tercera parte desdibujan la posibilidad de comunicar que parece afirmarse en el primer relato: la narración deja de ser inteligible. Sergio Escalante escribe ensayos sobre el realismo literario, que son la consecuencia de un intento de entender al

“hombre contemporáneo”, y que están condenados a fracasar: hablar de realismo supone saber lo que es la realidad, y a ese conocimiento se lo define como quimérico. Queda sólo la ironía, la yuxtaposición de literatura culta con historietas, y finalmente el silencio: Escalante vende la máquina de escribir para poder seguir jugando. Y su pasión por el juego consiste en buscar un orden (aunque sea fruto del azar) ante el caos aparente de la realidad. Es decir que pasamos de una hipotética escritura (o al menos de una problematización de las motivaciones y posibilidades de una escritura ficcional) a cierto tipo de lectura (la lectura crítica, como figura de una literatura de conocimiento), que desemboca en un fracaso.

El caso de López Garay es más extremado; en su relato los acontecimientos están reducidos a su mínima expresión, y las repetidas descripciones de las imágenes percibidas en sus trayectos en automóvil son lo que domina (Larrañaga-Machalski 103-117), descripciones y repeticiones que a fuerza de detallismo y recurrencia borran el referente hasta producir el efecto de una dilución de sentido, de discurso fantasmático, de caos amenazador. Esa posición perceptiva, que parte sin embargo de un postulado de transcripción de lo real pero que desemboca en lo opuesto, es la otra cara de las fantasías despiertas sobre los gorilas, subrayando el carácter delirante del discurso del juez y la escasa referencialidad de sus palabras. En esta tercera parte también tenemos una relación estrecha con la literatura, bajo una forma peculiar de lectura: la traducción. Ernesto traduce *El retrato de Dorian Gray* como una actividad explícitamente inútil, pero además imposible: si los intentos de describir lo real producían un texto repetitivo y múltiple, la postura de traducción de un texto célebre lleva a un estallido léxico debido a la infinitud de posibilidades paradigmáticas. El resultado de la traducción es lo contrario de un texto legible: cada palabra inglesa induce una serie de correspondencias en castellano, entre las cuales el juez no elige y que termina desestructurando la lengua por la imposibilidad de definir un significante único y absoluto. Traducir, leer, escribir y hasta hablar se reducen por lo tanto a una duda, o, como lo afirma el propio juez, a un estado de “extrañamiento” que mucho tiene que ver con la locura.

Por otro lado, el autotematismo de la novela no se limita a la representación de actos de escritura, transcripción o interpretación, sino que pululan en ella —y en particular en la primera parte— una serie de citas, alusiones, menciones de todo un corpus textual que toma las proporciones de una biblioteca abundante y heterogénea. Las tres primeras partes tienen un correlato intertextual, un “doble sistema referencial” (ya que remite por un lado a la “realidad” y por el otro al espacio de una ficción literaria) (Stern 969), y el conjunto de la obra está recorrido por textos literarios y figuras de escritores. En cuanto al doble sistema referencial se destacan Salinger y *El largo adiós* en el caso del relato de Angel (cuyo tono enunciativo presenta similitudes con el del narrador de *The catcher in the rye*), *El jugador* en el de Sergio (que lee y comenta la novela en la cárcel), *El retrato de Dorian Gray* en el de Ernesto (por la traducción, pero también por *La importancia de llamarse Ernesto*). En líneas generales, el funcionamiento de la novela le debe mucho al género policial, como hemos visto, pero también a lecturas de Faulkner (mencionado con *Luz de agosto* 22), ya que la división en historias autónomas y enigmáticamente asociadas remite a *Las palmeras salvajes* y la progresión hacia un relato inteligible después de vaivenes temporales en cuatro partes con fechas diferentes retoma lateralmente la estructura novelesca de *El sonido y la furia* (Manzi 205). El sistema de citas y alusiones también anuncia procedimientos narrativos (*La celosía* [53] que prefigura el tipo de descripciones de la tercera parte),

proyectos estéticos (la antología de poesía inglesa [54] se puede asociar con la fusión entre narrativa y poesía propugnada por Saer), intenciones metafísicas (discusiones y citas filosóficas), recuperaciones de fragmentos argumentales (el cuento “As” de Di Benedetto en la segunda parte), sentidos generales que, en comparación con lo narrado, toman matices paródicos o irónicos (*Tonio Kršger* en la primera parte, las historietas en la segunda), y finalmente trayectorias de lectura que sitúan al propio texto por oposición con textos rechazados (*Lolita* [22], Ian Fleming [22], el realismo mágico [101], Manuel Gálvez [199] son juzgados negativamente). A estos nombres habría que agregarles otros, mencionados (Valéry, Zweig, Rousseau, Burroughs, H. G. Wells...), y los que se imponen en el estudio de la novela: Proust (como en todas las ficciones de Saer, aunque más no sea por la superposición de la historia de una escritura con su resultado, por el estilo, por el papel de la percepción, por la coherencia del conjunto de la obra) y por supuesto Borges, que trona por encima de esta biblioteca que tiende a ser infinita y que sirve de modelo para una afirmación indirecta gracias a la cita, al comentario y al refugio en la alusión intertextual.

Estos y otros autores son un trasfondo cultural, un modelo intertextual, un mapa literario en el que se sitúa la propia novela. Esta profusión es abrumadora; la lectura de los otros libros domina hasta la parálisis el propio texto porque la posición ante la lectura es pesimista: escribir es leer y releer, recorriendo una biblioteca sin fin en donde no se puede agregar ya nada. La creación contemporánea aparece como la cicatriz de una biblioteca; bajo el texto escrito circula un mundo de textos, cuya relación es evidente o enigmática con lo creado; la ficción presente es la escoria, la manifestación tardía de otros libros: es el resto visible de una literatura sin dificultades.⁵ La novela deseada es una novela ideal, perfecta, pero imposible. Pocos años después, en el *incipit* de *La mayor*, esa impotencia dolorosa, esa nostalgia por el poder narrativo de otrora, se volverán explícitas.⁶

En esta perspectiva, el cuarto relato aparece como un resultado de prácticas literarias diversas que lo condenan a no ser más que un relato en suspenso, un resto problemático de un intento de escritura que lleva repetidamente a la locura, a la muerte, al silencio. La propia evolución del relato de Fiore, de cierto “realismo” inicial a un “borrado” final, sugiere la misma progresión hacia una desintegración de lo narrado, porque el repetido autotematismo de las tres primeras partes llevan a leer el “borrar algo” para que se “borre por fin todo” del desenlace de la novela (262) como un “suicidio” del texto, del sentido, de la literatura, y no sólo del personaje-narrador. O sea que si *Cicatrices* propone formalmente un conocimiento progresivo de las circunstancias de un acontecimiento dado (las de un crimen), y de las condiciones de creación literaria (pulsiones, historia, lecturas, problematización de la representación), ese relato que avanza en zigzags durante la novela también es un relato regresivo que se pierde en la nada, que sugiere y promete un sentido final que no emerge, un relato que parte de la posibilidad afirmada de enunciar y de escribir, de aprender y de pasar del imaginario a la palabra, pero que a fuerza de ficcionalizar relaciones diversas con la literatura termina afirmando a través de una negación, de una simple cicatriz sin sentido, sin pasado, sin herida que le sirva de referente y justificación.

⁵ Marcela Croce lee las cicatrices como “marcas literarias, huellas escriturarias, rastros intertextuales” (Croce 81).

⁶ En ese relato, el narrador comienza diciendo “Otros, ellos, antes, podían...”, en una alusión a la evocación de la memoria desencadenada por la Magdalena proustiana (Saer, *La mayor* 11).

El significante “cicatrices” remite por lo tanto a sentidos que se concentran alrededor de los orígenes de la creación: las pulsiones y los conflictos edípicos, el contexto histórico, los modos de enunciación, la constelación de textos referenciales. Se trata de ficcionalizar la escritura con una imagen pesimista que equivale a la del “borrado”, otra figura relevante en la tematización de la creación en Saer (Stern, “Juan José Saer” 19-20), y que es asociable con las múltiples prácticas dubitativas presentes en su obra. En *Cicatrices* la pluralidad de narradores, la repetición de acontecimientos y la dilución progresiva de las certezas, corresponden con una puesta en escena de la escritura y por lo tanto de una figura del autor que puede cotejarse con las imágenes del escritor dadas por Saer: en ellas él insiste en el vacío, la nada, la negación de toda identidad que caracterizarían la personalidad del escritor en tanto que instancia productora (Saer, “La perspectiva” 11). Después de cinco libros de ficción, publicados a lo largo de nueve años de formación, Saer publica desde el extranjero esta primera novela madura, que no sólo amplía la pluralidad espacial, temporal y humana de la Zona, sino que instauro su propia figura, la del autor, como una virtualidad vacía, obviada en beneficio de un lector al que se le dan todos los poderes: el de reconstruir el texto, el de investigar y definir sentidos, el de interpretar indicios proliferantes, el de situarse en la misma posición que el escritor. 1969, dijimos: la novela de Saer coincide con la “muerte del autor” proclamada por Barthes el año anterior (“La mort de l’auteur”), y con la problemática definición de su figura y de su función que Foucault interrogaba ese mismo año (“Qu’est-ce qu’un auteur?”).

Con respecto a los años sesenta en Argentina y a la politización creciente de los intelectuales, la posición del escritor en *Cicatrices* muestra una particularidad en las maneras de instrumentar una visión de la realidad histórica. La desaparición o la muerte del autor corresponde aquí con la desaparición o la muerte de la “realidad” —en particular la realidad política—: en su obra la historia no es lo que sucede sino lo que ha sucedido, y lo que, como todo acontecimiento pasado que se intenta transformar en relato inteligible, se destroza en el momento de aprehenderlo. Si la rebeldía lúdica de *Rayuela* corresponde con la convicción de que la expresión sólo resulta posible después de haber subvertido la forma novelesca tradicional (rebeldía y subversión que anuncian el compromiso político de Cortázar), aquí la dispersión de la estructura lineal refleja una incertidumbre profunda. La crisis de la representación lleva a la crisis de la comprensión del sentido de la historia; la impotencia, la extrañeza, la distancia escéptica ante lo político reflejan esa desorientación general frente a la posibilidad de representar lo real y de ser, simplemente, escritor. Si es verdad que los indicios políticos proliferan, si el texto postula la perduración de tensiones de ese orden, es también para reafirmar la imposibilidad de una literatura autónoma, sin que la representación del peronismo conlleve certezas ni creencias en la capacidad de intervenir en la realidad. La partida a Francia de Saer y la renuncia consecuente a ocupar un lugar en esa historia y en esa literatura quizás no sean ajenas a esta posición.⁷

⁷ Martín Kohan ha llevado a cabo una lectura en paralelo de la novela y de *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh, a partir de la hipótesis de que ambos libros “discuten la política” ya que ambos introducen un mismo elemento: la figura de un sindicalista culpable de un asesinato (Fiore y Vador, respectivamente). A pesar de un análisis agudo de la defraudación que implica el relato final de Luis Fiore, y también de la problematización de la representación literaria en la novela, tanto la hipótesis de base como la conclusión a la que llega el autor —“Saer apela al cuestionamiento de la

En relación con los múltiples fantasmas que circulan en el texto, el título, polisémico y enigmático, así como la estructura de una novela que avanza hacia la anulación, suponen una actitud de negación y de ocultación, e inducen a una postura desconfiada en el lector (que gracias al código psicoanalítico propuesto “sabe más” y debe por lo tanto descifrar los enigmas): la figura del autor se dibuja como una fortaleza de sentido inexpugnable, y el papel del lector como el de un pesquisador ante un misterio (necesariamente sexual, necesariamente criminal). La obra sería una simple “propuesta” que exige una lectura indiciaria y especulativa para completar un texto humilde; no sería más que un resabio de acontecimientos históricos, de otras pasiones, de otras ficciones. Pero si el relato en sí es problemático, detrás de la aparente impotencia se formula una hipótesis fuerte sobre la creación: el significante “cicatrices” condensa la multiplicidad de coordenadas y circunstancias que explican, en la versión saeriana, la aparición de una obra literaria; en todas ellas se destaca una actitud lúcida, pesimista, incrédula —condiciones necesarias para preservar la credibilidad—, pero también la constancia de un sujeto unificador. Ante la amenaza permanente de un caos narrativo ese sujeto se define como un límite de contención; para contrarrestar el “suicidio” del texto, la última herramienta es referirse a la existencia de una intencionalidad creadora. Esa intencionalidad es indescifrable, como la imagen en la alfombra de Henry James, pero su sombra instala, en un vago horizonte extratextual, una figura de autor. Por otro lado, el borroneado aparente de la capacidad expresiva del autor corresponde, seguramente, con el borroneado de la imagen paterna en el relato que inicia la novela: se elude la función autoral en la medida en que el modelo paterno es claudicante o inexistente, y que la biblioteca propone una multiplicidad inhibitoria de figuras intercambiables: el lugar referencial no puede ocuparse, por lo que se fabrica más allá, con otros materiales, una función escrituraria.

De hecho podemos pensar que en *Cicatrices* la profusión de sentidos, lecturas, enunciados, historias, es una estrategia de representación de un autor “deseante” que se oculta de ese modo (Couturier); en todo caso la ocultación que se define en esta novela se prolonga en toda la producción de Saer: la afirmación borrada será una forma retórica frecuente, como lo serán también la autolectura y la autointerpretación. El autor desaparece, no hay figura tutelar, no hay sujeto del enunciado: sólo hay texto. La impunidad así obtenida permite la expresión; y esa expresión seguirá siendo intensamente intertextual, dubitativa, autorreflexiva, pero también violentamente pulsional (como lo son los fantasmas de *El entenado* y *La pesquisa*). Bajo las recurrentes alusiones al vacío, a la impotencia expresiva, la incredulidad y la lucidez pesimista, Saer fija una renovada figura del autor que, paradójicamente, “nace” —son sus palabras⁸— con la partida de Argentina y con la publicación de una novela construida sobre las ruinas de la novela perdida.

representación literaria para elaborar el cuestionamiento de la representación sindical” (128)—, son extrapolaciones que abusan de la interpretación de algunos indicios políticos y que ignoran el escepticismo de la representación de la historia en el texto.

⁸ En el momento de reeditar algunos de los cinco libros precedentes, Saer enmarca la publicación con la siguiente dedicatoria: “Para Clara y Jerónimo, estas historias juveniles, como pruebas, frágiles, de que hay tal vez una vida antes del nacimiento” (*Narraciones/I*).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*. París: Gallimard, 1984. 61-68.
- Contat, Michel (ed.). "La question de l'auteur au regard des manuscrits". *L'auteur et le manuscrit*. París: PUF, 1991. 7-36.
- Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. París: Gallimard, 1995.
- Croce, Marcela. "Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer". *Filología XXV/1-2* (1990): 49-110.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Dits et écrits 1954-1988*. Tomo I: 1954-1969. París: Gallimard, 1994. 789-821.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-299.
- Gunn, Daniel. *Analyse et fiction: aux frontières de la littérature et de la psychanalyse*. París: Denoël, 1990.
- Kohan, Martín. "Saer, Walsh: una discusión política en la literatura". *Rodolfo Jorge Walsh. Nuevo texto crítico VI/12/13* (julio 1993-junio 1994): 121-130.
- Larrañaga-Machalski, Silvia. *Littérature, réel et imaginaire dans l'œuvre de Juan José Saer*. Tesis inédita. Université de la Sorbonne Nouvelle - París III, 1994.
- Manzi, Joaquín. *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*. Tesis inédita. Université de Poitiers, 1995.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. [1969]. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- _____. *Narraciones/I*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- _____. *La mayor*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- _____. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina". *Punto de vista XII/35* (septiembre-noviembre, 1989): 11-15.
- Stern, Mirta. "Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa". *Hispanamérica* 37 (abril 1984): 15-30.
- _____. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". *Revista Iberoamericana* 125 (octubre-noviembre, 1983): 965-981.