

Juliana Maia de Queiroz

**Enigma e duplicidade em
La Pesquisa, de Juan José Saer**

Dissertação de mestrado apresentada
ao curso de Teoria e História Literária
do Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para a obtenção
do título de mestre em Teoria e
História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Viviana
Gárate.

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2004

FICHACATALOGRÁFICAELABORADAPELABIBLIOTECAL-UNICAMP

Q32e	Queiroz, Juliana Maia de Enigma e duplicidade em <i>La Pesquisa</i>, de Juan José Saer / Juliana Maia de Queiroz. - Campinas, SP : [s.n.], 2004. Orientadora : Profª Drª Miriam Viviana Gárate Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Ficção argentina – História e crítica – Séc.XX. 2. Saer, Juan José, 1937-. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
------	---

Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate – Orientadora

Profa. Dra. Ana Cecília Arias Olmos – Membro

Prof. Dr. Luis Carlos da Silva Dantas – Membro

Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin – Suplente

Ao Pascoal, meu amor, tão
grande amor!

e

Aos meus pais e irmãs, minha
sorte e alegria!

Agradecimentos

À professora Miram Gárate, pela orientação criteriosa e constante. Sua leitura exigente e respeitosa foi indispensável para a realização desta dissertação. Agradeço ainda a compreensão e o carinho nos momentos de dificuldade, desde os tempos da iniciação científica, quando me tornei sua “primeira orientanda”!

Aos meus pais, Martinho e Creusa, pela vida! Sou infinitamente grata aos dois, pelo apoio e amor incondicionais. À Mariana e à Adriana, minhas irmãs. Com elas aprendi que a vida pode ser mais leve se levada ao som das “anas”!

À amiga Anna Carla, companheira fiel de todas as horas e, graças à Maria linda e cheia de vida, minha comadre querida.

À amiga Cristina, doce Cris, pela força e delicadeza nesta longa, bonita e tão sincera amizade.

À Sandra, companheira nas doçuras e agruras da vida!

Às amigas Germana, Márcia, Danielle e Fernanda, mulheres fortes, inteligentes e, sobretudo, exemplos de determinação e bom humor. Ao lado delas, a vida sempre foi muito mais divertida e interessante.

À Dra. Ethel, pelo cuidado sempre responsável, especial e carinhoso!

À Escola Curumim, um lugar onde vale à pena estar!

À professora Jeanne-Marie, pela participação valiosa no exame de qualificação. Ao professor Dantas, pelas considerações preciosas a partir da dupla leitura do texto, para a qualificação e defesa. À professora Ana Cecília Olmos, por ter aceito o convite para participar da banca e pela leitura atenta do trabalho.

À Capes, cujo auxílio financeiro possibilitou esta pesquisa.

Por fim, o mais importante de todos os agradecimentos: ao Pascoal, meu marido. Foi ele quem mais de perto acompanhou o desenrolar deste trabalho e sempre esteve ao meu lado! A ele sou imensamente grata pelo apoio técnico (a digitação de várias páginas e a leitura crítica) e, principalmente, por ter me amparado nos momentos de desânimo, além de ter me ensinado um grande segredo: “Amor / Humor”. Também por ter me presenteado com o colorido e a delicadeza da vida, dedico-lhe este trabalho.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo analisar alguns aspectos centrais do romance *La Pesquisa*, de Juan José Saer. Abordamos, na primeira parte, o enigma policial tal qual se apresenta na narrativa, procurando observar de que maneira se alinha às premissas do gênero e, principalmente, aos conceitos de ficção e narração do autor. Na segunda parte da dissertação, analisamos outros componentes do romance, como a relação entre as verdades da experiência e da ficção, por exemplo. Por fim, procuramos observar de que maneira algumas das características estilísticas da obra saeriana são articuladas em *La Pesquisa*.

ABSTRACT

This thesis intends to analyze the main aspects of the novel *La Pesquisa* published by the Argentinian writer, Juan José Saer, in 1994. We intend to observe in which way the most important components of the novel is related to the principal characteristics of the detective stories as they have been molded by the tradition. In a second moment, we analyze the relation between the fiction and what is called truth as it is presented not only in the novel itself but also in two articles by the same author. Both discuss the topics mentioned before and we also relate them to a short story, entitled *En linea*, written by Saer years after *La Pesquisa*.

Índice

Introdução.	p.9
Capítulo 1: Saer no contexto literário argentino.	p.11
1.2: A recepção crítica de Saer.	p.17
1.3: Unidade temática e formal na obra saeriana.	p.20
1.3.1: Personagens, zona literária e o incessante narrar.	p.20
1.3.2: Percepção: acesso ao real.	p.25
1.4: Os conceitos de ficção e narração na perspectiva do autor.	p.29
Capítulo 2: <i>La Pesquisa</i> , uma narrativa policial.	p.35
2.1: Uma aproximação à origem e tipologia do gênero.	p.35
2.2: <i>La Pesquisa</i> : dois detetives, vinte e oito velhinhas assassinadas e um desenlace duplo.	p.41
2.3: <i>Dos Razones: La Pesquisa</i>	p.57
2.4: As figuras mitológicas em <i>La Pesquisa</i>	p.61
Capítulo 3: Experiência versus Ficção: o mistério do dactilograma.	p.67
3.1: A escrita saeriana e a tradição.	p.79
Capítulo 4: Pichón e o regresso à Argentina.	p.85
4.1: O tratamento ficcional da ditadura em <i>La Pesquisa</i>	p.85
4.2: A realidade descrita em <i>La Pesquisa</i>	p.95

Considerações finais.	p.101
Apêndice.	p.103
Bibliografia.	p.135

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns aspectos centrais do romance *La Pesquisa*, de Juan José Saer, publicado em 1994.

No primeiro capítulo, fazemos uma breve apresentação do contexto literário argentino dos anos sessenta e setenta, momento no qual Saer publicou seus primeiros livros. Em seguida, exploramos as principais características estilísticas da obra saeriana a partir de vários ensaios críticos. Ainda no primeiro capítulo, apresentamos os conceitos de ficção e narração do autor, presentes em dois ensaios: *La narración-objeto* e *El concepto de ficción*. Estes ensaios compõem, ao lado do conto *En línea*, o apêndice desta dissertação. Por se tratarem de textos publicados em espanhol e ainda não traduzidos para o português, são de difícil acesso aos leitores brasileiros. Desta forma, anexá-los ao trabalho visa facilitar sua leitura, uma vez que desempenham um papel muito importante na análise que desenvolvemos sobre *La Pesquisa*.

No segundo capítulo, fazemos uma abordagem da origem e tipologia do gênero policial, centrada na diferenciação entre a vertente clássica e a vertente *noir* ou americana, conforme as descrições de Boileau-Narcejac e Tzevetan Todorov. Após, procuramos observar de que maneira o romance *La Pesquisa* se aproxima ou se distancia das premissas do gênero e voltamos aos ensaios *La narración-objeto* e *El concepto de ficción*, procurando demonstrar como o “final duplo” do enigma policial se relaciona aos conceitos ficcionais e narrativos de Saer.

No terceiro capítulo, analisamos outro aspecto central do romance: o mistério em torno da autoria e data de escrita de *En las tiendas griegas*, o dactilograma encontrado no espólio do personagem-escritor Washington Noriega. O conteúdo deste texto, por sua vez, relaciona-se ao conto *En línea*, escrito por Saer alguns anos depois de *La Pesquisa*. Nossa análise privilegia os elementos comuns ao romance e ao conto, interpretando o último como um desdobramento do primeiro. Além disso, analisamos o contraponto entre as verdades da

experiência e da ficção simbolizadas, respectivamente, nas figuras do Soldado Velho e do Soldado Novo, personagens do dactilograma.

No quarto capítulo, exploramos o tratamento ficcional da ditadura em *La Pesquisa*, a partir do diálogo com os textos críticos de Florinda Goldberg e de Julio Premat sobre o tema. Já o último item deste capítulo centra-se na maneira como a realidade é descrita no romance, revelando-se como um mundo fragmentário e misterioso, cuja apreensão é sempre aproximativa e insegura. Na verdade, este capítulo final tem o objetivo de apresentar brevemente outras chaves de interpretação para o romance, uma vez que se tratam de questões solidárias àquelas privilegiadas por nossa leitura: a relação entre o desfecho duplo do enigma policial e os conceitos de ficção e narração de Saer, bem como a discussão em torno das verdades da experiência e da ficção, conforme propõe *La Pesquisa*.

Por fim, fazemos breves considerações finais sintetizando a relação entre os ensaios saerianos e os aspectos privilegiados na nossa análise.

Capítulo 1: Saer no contexto literário argentino

Juan José Saer¹ é um dos nomes mais importantes da geração de escritores argentinos dos anos sessenta e setenta. A seu lado estão, entre outros, Daniel Moyano, Manuel Puig e Ricardo Piglia, ficcionistas que, residindo na Argentina ou exilados em outros países, produziram suas obras sob o impacto de intensa crise política e social.

Em linhas gerais, o cenário político argentino dos anos sessenta e setenta caracteriza-se pela proscrição do peronismo (que finalmente atingiria o poder através de eleições em 1973); por forte atividade de diversos grupos sociais (sindicatos, partidos de esquerda, movimento estudantil); pelas constantes rupturas da ordem institucional em decorrência dos sucessivos golpes de estado de 1962, 1966, 1976 e pela crescente repressão militar.

Todavia, entre os anos de 1962 e 1968, ocorre o chamado *boom* da indústria do livro argentino, ou seja, um crescimento significativo da produção nacional de livros, responsável pelo reaquecimento do mercado editorial então abalado pela crise dos anos cinquenta.²

¹ Saer nasce em 1937, em Serondino, província de Santa Fé. Abandona seus estudos em Direito e inicia-se ainda jovem na escrita literária através da poesia. É na revista *El litoral*, na qual trabalha permanentemente no final dos anos 50 e início da década de 60, que aparecem seus primeiros poemas e contos. Na segunda metade dos anos 60, deixa a coordenação da revista para lecionar no *Instituto de Cinematografía* argentino. Em 1968, o autor ganha uma bolsa de estudos do governo francês e se muda para este país, onde reside e produz até o momento. Mesmo morando na França, Saer continua publicando na Argentina, sendo que alguns de seus livros foram também traduzidos para outras línguas. Três deles foram publicados em português: *Ninguém, Nada, Nunca* (1997) e *A pesquisa* (1999), pela editora Companhia das Letras, *O enteado* (2002), pela Iluminuras. Saer é autor de uma obra relativamente extensa, que inclui poemas, ensaios, contos, novelas e romances. Alguns destes títulos estão listados na bibliografia desta dissertação.

² Cf. Jorge B. Rivera. “Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955 – 1970” in *La historia de la literatura argentina. Capítulo 99*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. O autor aponta como uma das principais causas para a crise dos anos 50, o aumento do preço do papel importado e, consequentemente, o

O mercado editorial argentino dos anos sessenta apresenta algumas peculiaridades que merecem atenção, pois se trata do contexto em que Saer vai publicar sua obra inicial. Rivera, no estudo mencionado, ressalta a importância da valorização do autor nacional por parte das grandes editoras durante esses anos. Ao lado dos famosos nomes da literatura estrangeira figuram, nos catálogos da maioria das casas editoriais, as reedições dos primeiros livros de Cortázar, Leopoldo Marechal e Sábato, por exemplo. E juntamente aos já conhecidos autores nacionais, dá-se a divulgação dos mais jovens: Saer, Puig, Walsh e muitos outros.

Obviamente, estamos falando também de um mercado consumidor maior, com novos leitores seduzidos por diferentes campanhas de “popularização” do livro. Além de estar nas estantes das livrarias, a literatura vai ganhar espaço em bancas de jornais, muitas vezes em edições mais baratas. Todavia, os meios de divulgação não param por aí: surge uma atenção direcionada à figura do escritor, jamais vista, que ultrapassa os muros acadêmicos e atinge outros veículos, tais como jornais, revistas e programas de televisão. O lançamento de um livro, por exemplo, passa a ser um acontecimento divulgado pela mídia através de reportagens sobre o autor e sua obra, comentários, críticas, polêmicas e curiosidades biográficas. Neste período, merecem destaque ainda os inúmeros concursos literários promovidos por editoras e publicações periódicas em busca de autores desconhecidos e, certamente, de um maior aquecimento do mercado literário.³ Não se pode deixar de mencionar o aumento no número de revistas

aumento do preço do livro nacional. Este passa a perder consumidores para o livro estrangeiro, então mais barato no mercado interno e externo.

³ O detalhado estudo de Jorge Rivera apresenta dados da sociedade letrada argentina que elucidam o alcance destas campanhas. Um destes dados é o de que 87% da população é alfabetizada e, além disso, a Argentina apresenta o maior índice de estudantes universitários da América Latina neste período. Em outras palavras, consumidores em potencial para os livros nacionais existiam estatisticamente. Na verdade, o que faltava era um incentivo para a produção e consumo de livros nacionais, ou seja, um aquecimento no mercado interno. Rivera complementa: “*Autores hasta entonces reservados al circuito de las librerías (e inclusive a cierto tipo de librerías), como Borges o Cortázar, comparten exitosamente el efímero protagonismo del kiosko con*

literárias de amplo acesso ao público em geral. *Primera Plana*, *Análisis* e *Panorama* são alguns dos nomes que divulgavam autores até então desconhecidos do grande público, como um Leopoldo Marechal, por exemplo.

Durante os anos 60, seis livros de Saer são editados: *En la zona* (1960), *Responso* (1964), *Palo y hueso* (1965), *La vuelta completa* (1966), *Unidad de lugar* (1967) e *Cicatrices* (1969). Não temos informações sobre as tiragens dos mesmos e por quais editoras foram publicados,⁴ mas se trata, obviamente, de uma produção de fôlego: de 1964 a 1967, Saer publica anualmente. Este aspecto quantitativo também é observado por Rivera ao afirmar que o chamado *boom argentino* não é caracterizado somente por uma espécie de “nacionalização cultural”, ou seja, pelo apreço dos leitores por obras que retratassem a realidade política e social vivenciada no país durante o peronismo e os sucessivos golpes militares. De fato, esta via literária, representada por David Viñas e Marta Lynch, por exemplo, continua ganhando o interesse do público, ao lado de um Borges e seu *Ficciones* e da então “nova geração” de Piglia e Saer. Nestes últimos, a preocupação literária se direciona a questões mais formais e, sobretudo, ao questionamento do “realismo” que marcou a maior parte das produções dos anos cinquenta.⁵

verdaderas luminarias de la literatura masiva y del gusto popular, como Mickey Spillane o Héctor Cagliardi alcanzando promedios de rotación razonablemente promisorios para la época”. Op. Cit. pp. 629-630.

⁴ No artigo de Rivera, podemos observar a capa da primeira edição de *Unidad de Lugar* (1967) publicada pela Galerna, uma das novas casas editoriais surgidas entre 1955 e 1970.

⁵ Cf. Alfredo V. E. Rubione. “La narrativa de 1955” in *Historia de la literatura argentina – los contemporáneos*. Org. Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 457 – 504.

O termo “realismo” empregado por Rubione refere-se às seguintes características:

- Preocupação em fazer do texto literário um meio através do qual o leitor pudesse refletir sobre a sociedade na qual vive.
- Alto teor descritivo objetivando-se retratar o meio em que se vive (“regionalismo”), num tom documental.
- Recorrência a temas políticos e sociais vivenciados neste período. Vale mencionar que muitos destes autores têm a carreira literária aliada à luta política, sejam como líderes estudantis ou integrantes de grupos de oposição ao governo.

No entanto, os anos setenta chegam com mais uma crise no setor. O livro nacional perde novamente espaço para as produções estrangeiras, principalmente as espanholas, melhores no acabamento final e no preço. A falta de uma política de incentivo às editoras e empresas argentinas do setor coloca em xeque o avanço alcançado até então. A este fator se aliam a censura e apreensão de algumas edições por parte dos militares.

Como consequência, a literatura argentina de fins dos anos sessenta e meados dos setenta é marcada por uma espécie de *exílio externo e interno* dos escritores destas décadas. Como se sabe, muitos autores deixam a Argentina durante a ditadura, mas continuam publicando no país de origem, como é o caso de Saer. Já aqueles que permanecem, vão se posicionar à margem da cultura oficial e caracterizar um setor relevante da literatura nacional, distanciado dos círculos e instituições oficiais; uma espécie de vanguarda, comprometida com o desnudamento e destruição dos códigos pré-estabelecidos. Para essa nova geração, Borges e Cortázar serão uma influência decisiva, ao lado de nomes como o do uruguaio Onetti e do argentino Roberto Arlt. O último, cuja produção sempre fora considerada marginal por não se alinhar à literatura do *buen decir*, é resgatado e relido pelos jovens escritores. Além dos autores nacionais mencionados, pode-se destacar, a título de fontes de influência, a narrativa policial norte-americana, intensamente difundida na Argentina a partir desse momento,⁶ o *nouveau-roman*,⁷ a psicanálise e suas diversas tendências, o estruturalismo francês⁸ e a narrativa norte-americana (Faulkner, Hemingway, por exemplo).

⁶ Ricardo Piglia, autor importante da geração em foco, é o principal responsável pelo resgate da obra de Roberto Arlt e também divulgador da narrativa policial norte-americana da chamada linha dura. Ele dirigiu a “Serie Negra” (Editorial Tiempo Contemporáneo) que ampliou a divulgação desta vertente policial através da reedição de autores como David Goodis e Chandler, bem como a apresentação de nomes como Horace McCoy e José Giovanni, até então desconhecidos na Argentina.

⁷ Também conhecido como objetivismo francês, o *nouveau-roman* desenvolveu-se na França nos anos cinquenta e teve em Robbe-Grillet seu mais conhecido representante. Como traço geral, esta corrente literária é caracterizada pela descrição absolutamente objetiva da realidade, sem qualquer apelo psicológico. Certamente, esta tendência influenciou alguns escritores argentinos que buscavam formas experimentais a

Como consequência, a literatura de meados dos anos 70 é marcada por alguns aspectos específicos. Um deles, segundo María Luisa Bastos, “fue la escritura de cuentos y novelas de *ficción histórica*. La expresión *ficción histórica*, aplicada a esa producción literaria, no significa ni reconstrucciones de intención arqueológica, ni, mucho menos, actitudes reverenciales frente a lo histórico; de lo que se trata, es, sobre todo, de eliminar la sacralización mitificadora del pasado, típica de la historia convencional, de la que el oficialismo usó y abusó amplamente.”⁹ De acordo com a autora, esta foi uma das respostas dos escritores argentinos à censura cultural imposta pela ditadura.

Uma segunda característica é o tratamento do texto ficcional como suporte de um rigoroso trabalho formal e como espaço para a reflexão sobre alguns elementos-chave da literatura (as condições de produção do relato e da própria linguagem literária, por exemplo). Além disso, manifesta-se a renúncia “à

partir dos anos sessenta e, inclusive, Saer, conforme a seguinte declaração de 23 de maio de 1976 ao jornal *La Opinión Cultural*: “*El nouveau-roman es, para mí, el heredero de la gran narrativa. Alrededor de los años 50 pone en cuestión los supuestos anteriores. Yo comparto totalmente sus objeciones sobre la novela tradicional. Considero que no se puede escribir en la actualidad sin tener en cuenta lo dicho por Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Michel Butor.*” in *Historia de la literatura argentina*, Op. Cit. p.298.

⁸ Cf. Noé Jitrik. “Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (esbozo de las relaciones entre dos literaturas)” in *Cuadrenos Americanos*. México, marzo-abril, 1984. pp. 89-99. Neste artigo, Jitrik investiga as influências francesas na literatura latinoamericana: o existencialismo sartreano e sua influência sobre autores como David Viñas, José Revueltas, Arguedas; a psicanálise lacaniana em Julieta Campos, Onetti; o *nouveau-roman* em Salvador Elizondo, Saer. Jitrik procura ressaltar, contudo, a importância do modo de narrar próprio, a despeito das tendências da época, encontrado pelos grandes nomes da literatura latinoamericana. O autor elege o livro *El limonero real* de Saer, publicado em 1974, como exemplo de uma obra que, de fato, apresenta alguns traços típicos do *nouveau-roman*, fazendo parte contudo daquelas que souberam ultrapassar a simples aplicação das “novidades importadas” da França.

⁹ María Luisa Bastos. “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer” in *La Torre*. San Juan, enero-marzo, 1990. p.2. Este artigo contempla dois romances saerianos escritos nos anos 80: *El entenado* (1982) e *Glosa* (1986) e procura discutir as relações entre memória, imaginação e narração. Especificamente sobre o primeiro romance mencionado, cf. também a dissertação de mestrado de Paulo Cesar Thomaz intitulada *El entenado, a práxis poético-narrativa de Juan José Saer*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Letras, 2001.

transparência e naturalização da linguagem,”¹⁰ dando lugar a relatos fragmentários e elusivos, características que configuram os textos saerianos desde meados dos anos sessenta.

Não se pode deixar de mencionar, ainda, uma tendência literária valorizada no período focalizado: o fortalecimento, por parte de muitos críticos e autores, da idéia de uma literatura engajada que denunciasses as barbáries escondidas pela imprensa burguesa e militar. *Operación Masacre*, romance de Rodolfo Walsh, publicado em 1957, figurava como uma espécie de bíblia entre vários intelectuais e artistas, conforme o testemunho de María Teresa Gramuglio:

*La vanguardia estética formaba parte de la vanguardia política que orientaba la lucha por la revolución y sólo estábamos dispuestos a reconocer como vanguardia a lo que se ajustara a esse canon.*¹¹

Na verdade, o que se configura a partir dos anos setenta é uma certa pluralidade na produção literária argentina. Alguns autores, devido aos subseqüentes golpes de estado pelos militares, continuarão produzindo uma literatura bastante engajada com a luta política e social, ao lado das tendências apontadas anteriormente.

Contudo, nosso intuito, neste aspecto, é apenas contextualizar brevemente o meio literário no qual Saer começou a escrever. Uma pesquisa mais aprofundada sobre as tendências literárias argentinas dos últimos anos do século XX ultrapassa os limites da proposta deste trabalho.

Passemos agora à descrição das principais características da narrativa saeriana apontadas pela crítica, bem como dos conceitos de ficção e narração do autor. A nosso ver, tal prosseguimento nos auxiliará na análise de alguns aspectos centrais do romance *La Pesquisa*, de 1994.

¹⁰ María Teresa Gramuglio. “Estética y política” in *Punto de Vista*, Ano 9, No 26, Abril, 1986. p. 3.

¹¹ *Op. Cit.* p. 3.

1.2 - A recepção crítica de Saer.

Em termos gerais, a obra inicial de Saer foi vinculada à estética realista em voga na literatura argentina de meados dos anos cinquenta.¹² No entanto, esta tendência não se tornou absoluta, conforme demonstra Maria Elena Torre. Segundo a autora, os trabalhos críticos de Maria Teresa Gramuglio, predominantes na década de oitenta, merecem destaque, pois foram pioneiros na “adecuada caracterización de la escritura de Saer”.¹³

De fato, Gramuglio aponta como uma possível causa para a classificação inicialmente “realista” da obra de Saer, certa coincidência entre a data da publicação de seu primeiro livro, *En la Zona*, de 1960 (observe-se que o título também é muito significativo), com características regionalistas ainda muito marcantes na maioria dos relatos dos primeiros anos da década de sessenta. Ela ressalta que, somente com a publicação de *Rayuela* (1963) de Cortázar e a consagração internacional de Borges, inicia-se uma mudança em direção ao declínio das tendências até então difundidas.

Outro fator que muito provavelmente contribuiu para uma vinculação com o “realismo-regionalismo” foi o local de publicação do primeiro livro: Santa Fé. O deslocamento de Buenos Aires para o interior acabou favorecendo o surgimento de leituras interpretativas em chave “provinciana” da obra de Saer, que na época fazia parte de um grupo de intelectuais santafesinos avesso a qualquer auto-

¹² Para Adolfo Pietro, por exemplo, os primeiros livros de Saer testemunham, através do retrato de um grupo de intelectuais santafesinos, o processo vivido no país na primeira metade dos anos sessenta. Cf. Ana Maria Amar Sánchez, Mirta E. Stern e Ana Maria Zubieta. “La narrativa entre 1960 y 1970” in *Historia de la literatura Argentina – Los contemporáneos*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1982. pp. 649-660.

¹³ Cf. María Elena Torre. “Juan José Saer en la zona crítica” in Giordano, Alberto; Vázquez, María Celia (comp.) *Las Operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998. p. 124. A autora acrescenta que Gramuglio vai reivindicar a ruptura da obra de Saer em relação aos moldes de representação tradicional e a inauguração de um “espacio nuevo, ‘inasimilable’ en el sistema literario argentino de los `60 que se mueve aún entre la herencia de los `50 con sus diversas variantes de realismo”. p. 125.

definição literária. Este grupo era formado por amigos (escritores, jornalistas, professores) que trabalhavam no jornal *El litoral* ou no *Instituto de Cinematografía de la Universidad del litoral*. Independentemente das influências literárias individuais de cada um, alguns valores eram compartilhados por todos os integrantes do grupo: “el trabajo cuidadoso sobre el lenguaje y la forma, la crítica del naturalismo y del populismo, la colocación privilegiada de la poesía, el rechazo de la cultura masiva y de las modas literarias y estéticas”.¹⁴ Gramuglio, entre outros, sustenta que algumas das personagens das narrativas de Saer fazem referência direta a este grupo da cidade de Santa Fé, assim como o espaço narrativo escolhido pelo autor é, na maioria das vezes, esta mesma cidade e seu litoral - aspecto que ela também aponta como uma possível causa para uma visão inicialmente equivocada dos livros saerianos.

Segundo Gramuglio, a obra de Saer, na verdade, caracteriza-se pela invenção de um espaço imaginário em torno da cidade de Santa Fé e seus arredores. Além disso, a configuração de seu mundo narrativo como reservatório de experiências e lembranças, dois núcleos produtores de material literário, também contribuiria para a construção de uma zona literária.

Tal idéia é compartilhada por dois outros críticos argentinos, Enrique Foffani e Adriana Mancini, no ensaio “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje.”¹⁵ Objetivando discutir o espaço narrativo construído por Saer em seus relatos, os autores lançam mão inicialmente da célebre frase de Tolstoi – “Pinta tua aldeia e pintarás o universo” – como metáfora para o tratamento saeriano do universo através de uma região específica: a cidade de Santa Fé e seus arredores, conforme ilustra a seguinte passagem do romance *Las Nubes*:

¹⁴ María Teresa Gramuglio. “El Lugar de Saer” in Juan José Saer, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986. p. 275.

¹⁵ Enrique Foffani, Adriana Mancini. “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” in *La narración para la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

*Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo.*¹⁶

Foffani e Mancini apontam a tensão local/estrangeiro como um aspecto relevante na literatura de Saer devido a alguns fatores. O primeiro deles é a questão biográfica: Saer deixa a Argentina em 1968, radica-se na França e lá vive até hoje, embora continue publicando em seu país de origem. Esta singularidade permite que o autor tenha um olhar relativizado com respeito a sua terra natal – principal espaço narrativo de sua obra. Conforme os autores do ensaio, “entrar y salir de una cultura permite poner en contacto directo el adentro de ella con su afuera”.¹⁷ A partir deste prisma, pode-se pensar também na condição estrangeira dos relatos, pois são produzidos fora da região onde se passam: Saer escreve na França histórias ambientadas, sobretudo, na Argentina.

Um segundo fator importante seria a idéia saeriana, já anteriormente defendida por Borges no famoso ensaio “El escritor argentino e a tradição”¹⁸, de que todo escritor tem direito à cultura universal e, desse modo, a escolha e descrição da paisagem de Santa Fé não intenta determiná-la, mas reinventá-la para que se torne universal, à maneira de William Falkner e sua Yoknapatawpha, Juan Rulfo e sua Comala, Juan Carlos Onetti e sua Santa María, autores que fundam uma região na literatura.

Por fim, vale lembrar que uma das características compositivas mais discutidas a respeito da prosa saeriana está ligada ao fato de suas narrativas apresentarem alto teor descritivo de atos, percepções, objetos e paisagens, o que também contribuiu para que uma primeira crítica literária filiasse Saer à estética regionalista. A este respeito, Foffani e Mancini assim se posicionam:

¹⁶ Juan José Saer, *Las Nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997. p. 12.

¹⁷ Foffani, Mancini. Op. Cit., p. 263.

¹⁸ Cf. Jorge Luis Borges. “O Escritor Argentino e a Tradição” in *Obras Completas*. Volume I. Trad. Josely Vianna Baptista, São Paulo, Editora Globo, 1998. pp. 288-296.

*Al escribir el describir se entrega, por lo tanto, a la pasión por inventar, no por inventariar ya que sería imposible agotar la lista infinita del universo regional: hace de la descripción una inscripción en la memoria del que escribe: la luminosidad rosada del lapacho, las flores blancas del limonero real, las bolillitas verdes del paraíso, los girasoles amarillos (...) La descripción, entonces, no vuelve a caer en el lugar común de la literatura regionalista: ya no hay color local sino un lugar imaginario para el color. La escritura sobre la región se vuelve región de los recuerdos (...) En el fondo no registra la realidad, incierta e imprecisa, inasible e irrepresentable; más bien se trata del modo de pensar y leer una cultura como una confluencia intertextual entre orillas de la literatura regional y la universal.*¹⁹

A respeito do teor descritivo das narrativas saerianas e, mais precisamente, daquilo que se narra e da forma como se narra, trataremos a seguir.

1.3 - Unidade temática e formal na obra saeriana.

1.3.1- Personagens, zona literária e o incessante narrar.

A idéia de que a obra de Juan José Saer configura uma unidade coesa é consenso entre os críticos argentinos. Mirta Stern, por exemplo, afirma que *“iniciada en su primera colección de cuentos (1960), la obra saeriana va sufriendo variantes combinatorias en sus personajes, funciones y relaciones, y quiebra el eje temporal progresivo sobre el cual se articula mediante continuas anticipaciones y regresiones. Esta mecánica interna, que contribuye a estructurar la circularidad general que intervincula los relatos, los conduce también a describir, en cada caso, una ‘vuelta completa’, una suerte de pasaje incesante por el punto de partida”*.²⁰

¹⁹ Foffani, Mancini. Op. Cit., p. 275.

²⁰ Mirta Stern, “Juan Jose Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa” in *Revista Hispamérica*, anoXIII, no 37, Buenos Aires, 1984. p. 16. Mirta Stern demonstra que há certos eixos tematizados em *En La Zona* (1960) que reaparecem em relatos subsequentes. Por exemplo, a narrativa de um 1º de Maio em que um

Já em seus primeiros contos, a cidade de Santa Fé e seus arredores constituem o espaço narrativo eleito por Saer para ambientar seus relatos, permanecendo ao longo de sua obra. Horacio Barco e Carlos Tomatis, que ali já aparecem, são nomes que volta e meia irão protagonizar cenas em narrativas futuras, ao lado de outras personagens recorrentes, tais como Pichón Garay, seu irmão gêmeo Gato, Elisa, Washington Noriega e outros.²¹

Muito embora se trate de uma obra que recorre quase sempre aos mesmos nomes e lugares, os relatos saerianos não obedecem a uma linha progressiva que teria se iniciado em 1960 e, fazendo parte de uma mesma história inacabada, estariam esperando por um fim predeterminado a ser consumado no último livro. Já tratamos anteriormente da zona literária criada por Saer em torno da cidade de Santa Fé, à maneira de um Faulkner e sua Yoknapatawpha. E é justamente nesta “zona saeriana” que os relatos, independentes entre si, vão encontrar o seu elo de ligação, quer seja pelos encontros e desencontros dos personagens recorrentes ou

velho campesino sacrifica um cordeiro, no conto “Al Campo”. Em *Cicatrices*, romance de 1969, esta data será o eixo temporal que vincula os quatro relatos centrais do livro. Já o velho campesino, por sua vez, reaparecerá como personagem principal de *El Limonero Real* (1974) também sacrificando um cordeiro, mas desta vez para uma festa de fim de ano.

²¹ Tomemos como exemplo Tomatis que, seja como personagem principal ou secundário, figura em toda a obra saeriana desde os anos 60. Escritor e jornalista, está em *Cicatrices* (1969); *La Mayor* (1976); *Nadie, Nada, Nunca* (1980); *Glosa* (1986); é a personagem principal de *El Imborrable* (1993); reaparece em *La Pesquisa* (1994) e, depois, em *Las Nubes* (1997). Pichón Garay, outro nome recorrente no universo saeriano, é quem “conta” em *La Pesquisa* (1994) aos amigos Tomatis e Soldi, em Santa Fé, o mistério envolvendo o assassinato de 27 velhinhas em Paris. Pichón Garay, presente já nas primeiras narrativas de Saer, na novela *A Medio Borrar* (1971), está deixando a Argentina para viver em Paris. Interessa notar que, neste mesmo livro, há uma sessão final de pequenos textos ou “argumentos” e que, num deles, “Me llamo Pichón Garay”, o autor nos apresenta Pichón Garay não só morando em Paris, como também relatando a mais recente visita de seu amigo Tomatis. Vale dizer ainda que, desde então, ou seja, desde a escrita de *A Medio Borrar*, Pichón Garay residirá em Paris e é de lá que ele, por exemplo, enviará livros para seu irmão gêmeo, Gato, em *Nadie, Nada, Nunca* (1980), e cartas para Tomatis, em *Lo Imborrable* (1993). A partir destes exemplos, podemos notar como a preocupação saeriana com a construção das personagens ao longo de sua obra reforça, a nosso ver, a idéia de unidade defendida por Mirta Stern.

por um modo de narrar caracterizado pela incessante escrita e reescrita de cenas, objetos e sensações, todos estes pelo viés da percepção²² das personagens.

Mirta Stern elege o termo “borrar” (apagar), utilizado por Saer em vários momentos de sua obra, como metáfora para simbolizar o modo de narrar do autor. Segundo ela, cada narrativa ou, se quisermos, cada passagem, irá apagar outras narrativas anteriores e também ser apagada pela sua sucessora. Sendo assim, cada texto é, por sua vez, um rascunho cujos enunciados irão sofrer uma reformulação constante e infinita; o próprio texto como um todo estando também sujeito a essa operação. Este procedimento narrativo, segundo Stern, vincula dois níveis textuais diferentes, “(...) *uno temático, representado por la obsesión común a la mayoría de los personajes que recorren los relatos, el cual consiste en borrar, suprimir o eludir una determinada realidad (histórica, social, política, afectiva, etc), o las huellas de su elisión, compensando dicha pérdida mediante su sistema de formaciones sustitutivas, en el que la literatura ocupa un lugar de privilegio; y otro que afecta a la autorepresentación del narrador y del acto de escritura, y en virtud del cual el relato remite especularmente a sí mismo, a través de la puesta en escena de estas instancias, es decir, a través de la transcripción lineal de un escribir, borrar, escribir ... que reproduce el modo en que opera el trabajo sobre la palabra (...)*”.²³ Em outros termos, cada texto narra uma história que, por sua vez, irá narrar a história de sua própria escrita, como podemos constatar em *El Limonero Real* (1974), por exemplo. Trata-se aí da narração, em nove capítulos, de uma anedota muito breve: Wenceslao (Layo), personagem principal, amanhece e vai à casa de seus parentes para uma festa de fim de ano, à qual sua esposa se recusa a ir por estar de luto pela morte de seu filho. Cada capítulo começa com a frase “*Amanece. Y ya está con los ojos abiertos*”, para depois condensar em frases curtas o que foi narrado no capítulo anterior e expandir, numa longa descrição, o

²² Trataremos especificamente do papel da percepção na narrativa saeriana logo à frente.

²³ *Op. Cit.* p. 20.

desenrolar do dia e dos acontecimentos, lembranças e sensações²⁴. Assim, o relato nasce e morre nove vezes no interior do espaço textual, revelando o seu próprio fazer, a sua própria construção, característica estilística predominante das narrativas saerianas que reafirma, mais uma vez, a idéia de unidade na obra do autor argentino.

²⁴ Verifiquemos como se dá este procedimento examinando as segunda e terceira partes de *El Limonero Real*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. pp14 e 43:

“Amanece y ya está con los ojos abiertos. Se ha levantado y se ha vestido y ha estado jugando un momento con los perros y ahora orina en el excusado, con la puerta abierta. Ella viene desde el interior del rancho. Wenceslao oye cómo abre y cierra la puerta y el bisbiseo de sus chancletas arrastrándose por el piso duro de tierra va haciéndose cada vez más próximo y nítido. Cuando sale del excusado, abrochándose la bragueta, la ve doblar la esquina del rancho y dirigirse hacia él bajo la parra(...)”.

Neste segundo capítulo, além do exposto, o narrador nos apresenta Wenceslao conversando com sua mulher sobre a festa de fim de ano; recolhendo limões para levar de presente aos parentes; uma longa descrição do preparar do chimarrão; as lembranças da mulher de seu filho quando criança; a viagem de barco até a casa de seu cunhado Rogelio; o caminhar pela vegetação litorânea até o rancho. São páginas de minuciosas descrições que dão ao leitor uma idéia de expansão do relato. E o que vamos ter no primeiro parágrafo do capítulo seguinte é justamente o resumo, ou melhor, a condensação em frases curtas daquilo que foi longamente narrado anteriormente:

“Amanece y ya está con los ojos abiertos. Se ha levantado y se ha vestido y ha estado tomando mate y conversando un momento con ella bajo el paraíso y después ha ido hasta el fondo a recoger limones y brevas para la familia de Rogelio Mesa y ha cruzado el río en la canoa amarilla con el Ladeado y ahora salta a la orilla con la cadena en la mano y se inclina para clavar la estaca en la arena húmeda. El ladeado le alcanza la canasta y después lo sigue a tierra dando un salto lento y trabajoso, calculado con minucia, desde el borde de la canoa, doblando las rodillas al caer sobre la tierra arenosa. Wenceslao camina balanceando la canasta, seguido por el chico; por entre los árboles se divisa el rancho de Rogelio y avanzan hacia él por un caminito estrecho abierto entre el pasto, la maleza y los árboles. El camino desemboca en un claro que deja ver el solar entero, por su parte trasera, y a Rogelio en el momento de golpear con el filo de un cuchillo la cabeza de un gran surubí. El sol se cuele por entre las hojas de la parra y mancha de luz y sombra la camisa de Rogelio (...)”

1.3.2 - Percepção: acesso ao real.

Procuramos, nas páginas precedentes, abordar o recurso estilístico saeriano de expandir/condensar o relato a fim de representar, no interior do mesmo, seu próprio fazer, sua própria gênese. Faz-se necessário, agora, examinarmos o material narrado por Saer, ou seja, aquilo que ele elege para dar corpo e significado ao seu trabalho literário. Apontamos anteriormente, também, sua preocupação formal com o uso da linguagem, mas resta saber, ainda, qual é a chave que lhe dá acesso ao universo das palavras. Prevalece, entre a crítica literária sobre sua obra, a idéia de que a problematização da representação da realidade é, de longe, um dos pontos centrais em suas narrativas. A preocupação em torno do que narrar e como narrar está por trás das linhas de seus relatos. Desempenhando papel tão importante para o autor ao escrever ensaios e narrativas, observemos, por ora, como se configura o tratamento do real no interior de seus textos ficcionais. Depois, daremos voz ao próprio Saer e seu conceito de ficção, desenvolvido em forma de ensaio.

Graciela Montaldo, crítica argentina e autora de alguns estudos sobre Saer, investigou “el espacio de la percepción” nos relatos saerianos. Segundo ela, uma certeza se confirma em toda a obra: *“lo único que se puede narrar es lo que se percibe, la única forma de narrarlo es recogiendo los datos dispersos que la percepción proporciona.”*²⁵ Ela define a percepção das personagens como um movimento de aproximação e distanciamento da realidade. A aproximação ocorre quando o sujeito, ao perceber, entra em contato com o mundo e o distanciamento se dá porque aquilo que é percebido se configura sempre, no universo saeriano, como um dado virtual da realidade. Assim, a percepção se apresenta como um meio de acesso, ainda que precário, à realidade e, conseqüentemente, ao que pode ser narrado.

²⁵ Graciela Montaldo, “El espacio de la percepción” in *Juan Jose Saer: El Limonero Real*, Buenos Aires, Hachette, 1986. p. 40.

No universo ficcional de Saer, posto que a realidade se apresenta como algo que não pode ser totalmente apreendido, ver, ouvir e tocar são as vias privilegiadas para entrar em contato com o real. Os sujeitos saerianos estão imersos num mundo que não deixa de mostrar sua complexidade, ou seja, suas múltiplas faces, suas inúmeras versões, sendo que aquela que a personagem capta, e o narrador registra, é apenas uma dentre tantas outras. Assim, perceber acaba se tornando uma atividade reflexiva, *“ya que el sujeto que ve o escucha va descomponiendo, desmenuzando sus impresiones, convirtiéndolas en la cifra, en la condensación de lo que está viendo, escuchando; pero esta reflexión siempre pone en duda lo que percibe; desconfía de lo que se le hace presente (de lo que cree que se le hace presente) a través de sus sentidos”*²⁶. Desta forma, narrar a dúvida em relação ao que foi visto/ouvido/sentido/tocado ganha corpo porque, também, a percepção da realidade é problematizada, uma vez que os sujeitos registram a matéria percebida não só por suas consciências, mas sobretudo por seus sentidos²⁷. Assim, *“los materiales percibidos, inevitablemente resultan si no falsos,*

²⁶ Op. Cit. p. 40.

Como exemplo, pode-se mencionar a seguinte passagem de *Nadie, Nada, Nunca*. Buenos Aires, Argentina Editores, 1980. p. 173:

“El gato apaga la luz. Durante unos segundos su retina conserva la forma vaga, color violeta, de la lámpara que sus ojos han contemplado antes de accionar la llave de la luz. La mancha violeta, con la forma vaga de una lámpara, va astillándose, contaminándose de la negrura que la rodea, empalideciendo, hasta que desaparece del todo. Ya no hay diferencia entre tener los ojos cerrados o abiertos; una oscuridad fluida, interna o externa, que el Gato experimenta, a la que es sensible y de la que es consciente, ha ganado, sin fisuras, todo lo conocido. El Gato se inmoviliza, arropado por pliegues sin límite de oscuridad”.

²⁷ A título de exemplo, veja-se o parágrafo abaixo:

“(…) Borrosas, las dos fotografías, sesenta y dos mil veces, ubicuas, no son, sin embargo, nada. No muestran nada. Unas manchas confusas, negras, grises, blancas, que parecieran ser, un escritorio, una silla detrás, una pared, y entre el escritorio y la pared, en la mancha oscura del suelo, la mancha, un poco más oscura, del cuerpo, encogido, boca abajo, dejando ver, bajo la mancha oscura del cabello, una manchita gris, irregular, la cara: el perfil, con la boca abierta. Y después, abajo, la segunda, una mancha blanca: la pared. Y sobre la mancha blanca, cuatro, o cinco?, manchitas oscuras, entre negro y gris: las balas? Y eso es, o pareciera ser, de todo el resto, todo. Interrogar, interrogar todavía: el escritorio, la silla, interrogar las cuatro, o cinco?, manchitas entre negro y gris, en la pared, interrogar el cuerpo caído y encogido, interrogar

*al menos relativos y por tanto parciales, fragmentarios y atados a los avatares de la conciencia. De modo que las percepciones encierran un carácter experiencial: son a la vez las sensaciones experimentadas y su interpretación”,*²⁸ conforme a análise de Dalmaroni y Merbilhaá.

Dado o caráter subjetivo e diversificado das percepções dos objetos e das sensações que o contato com a realidade proporciona, o narrar, por seu turno, vai ser sempre uma versão possível dentre tantas outras. Resulta daí a possibilidade de uma infinita reescritura daquilo que já foi escrito; uma constante correção do material percebido e narrado; um incessante corrigir/reescrever que, além de problematizar a própria gênese da narrativa, vai questionar o caráter de representação da realidade através da experimentação com a linguagem. Sendo, portanto, o acesso à “selva espessa do real” (famosa expressão saeriana), apenas aproximativo, como escrever somente uma versão sobre determinada percepção e/ou fato? A chave saeriana para narrar o “real” será justamente a desconfiança em relação ao relato realista. O autor vai decompor ações, objetos, sensações e lembranças em seus mais variados detalhes e possibilidades, ora dilatando-os, ora condensando-os para voltar a narrá-los infinitamente.

la boca abierta, la cabeza, interrogar el día y la noche, y otra vez el hoyuelo, y la carpeta verde, y la pared, interrogar los árboles, las hojas de los árboles, interrogar las calles, las caras blancas, vacuas, sin expresión, para ver, una vez más, si algo es capaz de decir, de sí mismo o de algo, algo(...)“. Cf. Juan Jose Saer , *La Mayor*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. pp.18-19.

²⁸ Miguel Dalmaroni e Margarita Merbilhaá, “Un azar convertido en don: Juan José Saer y el relato de la percepción” in *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo 11: La narración gana la Partida*. (volumen dirigido por Elsa Drucaroff).Buenos Aires, Emecé, 2000.

1.4 - Os conceitos de ficção e narração na perspectiva do autor.

Podemos dizer que Saer é um ficcionista e também um crítico, dada a quantidade de ensaios produzida por ele desde que começou sua atividade literária. Em muitos de seus ensaios, notamos, direta ou indiretamente, o que ele entende por ficção e narração. Entrementes, daremos destaque a dois deles, pois são específicos sobre esses conceitos e procuraremos mostrar, nos capítulos seguintes, como se relacionam com o romance analisado nesta dissertação.

Vejamos o primeiro ensaio, intitulado “El concepto de ficción”²⁹. Saer inicia o texto problematizando o caráter de verdade ou falsidade que muito comumente é atribuído aos vários gêneros literários (biografia, romance, testemunhos, diários, novelas, contos, memórias e outros) divididos em **ficção** e **não-ficção**. Aos textos tidos como de tipo ficcional, seria permitido “inventar”, ao passo que à não-ficção se exige o tratamento da verdade como sua condição de existência. A intenção saeriana neste ensaio é justamente colocar em xeque o conceito de verdade, uma vez que *“el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es criterio de verdad”*.³⁰ Ainda, se se escrevem relatos visando à exclusão de qualquer rastro fictício, como as biografias, por exemplo, *“ esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos – lo que no siempre es así – sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal.”*³¹

Para o autor, a função da literatura é justamente a de colocar à vista o caráter complexo daquilo que é supostamente verificável. A ficção irá, na verdade, dar um salto em direção ao *inverificável* para evidenciar as inúmeras possibilidades de interpretação do real. Saer ressalta, contudo, que a ficção *“(…)no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su*

²⁹ Juan José Saer, “El concepto de ficción” in *El concepto de Ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

³⁰ *Op. Cit.* p. 10.

³¹ *Op. Cit.* p. 10.

*turbulência, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano como esa realidad está hecha.”*³²

Para Saer, a narrativa se configura como um objeto autônomo capaz de ultrapassar o pragmatismo da linguagem e alçar vôos em direção aos múltiplos e infinitos sentidos do que chamamos real. Este é o conceito central do ensaio intitulado “La narración – objeto”³³, do qual trataremos agora.

Neste texto, Saer afirma que *“de manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de toda filosofía. De manera implícita o explícita (pero sobre todo implícita), la ficción narrativa comercia con la filosofía. Por lo tanto, es posible afirmar que, de manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de todo relato de ficción (...) que la transmisión sea oral o escrita importa poco: anécdota, crónica, epopeya, informe o novela, el resultado será siempre una construcción hecha a base de dos materiales diferentes, pero que no pueden prescindir uno del otro (...): una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido (...) **todo relato es construcción, no discurso.** En el discurso, son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares, y cuyo carácter de particulares no varía aunque se pretenda que esos hechos ocurrieron efectivamente o no”*³⁴

A oposição estabelecida entre o caráter **universal** do discurso e a **particularização** do uso da linguagem na construção do relato de ficção constitui, no nosso entendimento, o ponto central do ensaio. Em outros termos, a rigidez no uso da linguagem e seus conceitos já estabelecidos (discurso) se opõem a uma maior flexibilidade no uso das palavras (relato). A fim de ilustrar sua tese de que todo relato é objeto de uma construção, nos valeremos do mesmo exemplo do autor: uma anedota envolvendo o escritor americano Faulkner. O diretor de

³² *Op. Cit.* p. 12.

³³ Juan José Saer. “La narración – objeto” in *La narración – objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

³⁴ *Op. Cit.* pp. 17-18. Grifo meu.

cinema Howard Hawks vai esperar Faulkner na estação de trem e, assim que o vê, se apresenta dizendo “Mister Faulkner? Sou Howard Hawks” ao que o escritor responde: “Conheço o senhor. Vi seu nome em um cheque”.

Conforme as palavras de Saer citadas anteriormente, esta anedota possui os dois elementos necessários para que um relato seja construído: a estilização no uso da linguagem mesclada aos invariantes do gênero eleito. A particularidade deste relato, ou seja, a opção por construí-lo desta maneira e não de outra, reduziu a situação a umas poucas frases cujo tom geral é de humor. Assim, estão excluídos o narrar das impressões dos homens e seus pensamentos, por exemplo, em vista de um relato breve onde a *“(...)estilización verbal de los hechos combinada con los elementos fijos del genero constituyen la anécdota. Pero esos invariantes en el relato, no son universales, sino que sirven de molde a los elementos particulares que son evocados.”*³⁵ Resultam daí as inúmeras possibilidades de significado para esta anedota que poderia referir desde a jovialidade de Faulkner, passando por sua situação financeira difícil, até uma possível alusão aos costumes mercantilistas de Hollywood, segundo Saer. Pluralidade esta semelhante à do episódio do canto das sereias, cuja interpretação rendeu soluções das mais variadas. De questão um pouco vã para Suetônio à descrição involuntária da divisão do trabalho para Adorno e Horkheimer, a cena de Ulisses atado ao mastro para se proteger do canto perigoso das sereias ganha em Kafka, segundo Saer, a mais estremecedora variante interpretativa: o perigo do silêncio das sereias. Para o escritor argentino, Kafka e sua singular interpretação merecem destaque, assim como todos os relatos do autor de *A metamorfose*, e isso porque: *“... la obra de Kafka, con su aplicación sistemática de la incertidumbre en lo que atañe al sentido, podría ser el ejemplo más esclarecedor de la narración estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual del discurso. La indeterminación de sentido en todo relato de primera magnitud es comparable a la del universo”.*³⁶ Desta forma, parece que *“... siempre*

³⁵ *Op. Cit.* p. 19.

³⁶ *OP. Cit.* p 22.

*resultará más seguro considerar la narración como un objeto autónomo, un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido. Las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones.”*³⁷

Clara está até este ponto a distinção saeriana entre os conceitos universais do discurso e o uso particular da linguagem na construção do relato, no interior do gênero eleito. Mas, na verdade, o ensaio em questão avança a discussão na direção do valor literário, pois, uma vez que toda narrativa é objeto de uma construção, o que especificaria a grandeza de uma obra? Saer responde a esta questão sustentando que toda narrativa artisticamente relevante consegue ultrapassar as amarras do gênero eleito e suas invariantes de construção, atravessando os séculos e as diferentes culturas:

... quién no se entristece aún hoy con el destino de Palinuro, quién no observa todavía, con asombro inagotable, las maniobras del buscón, quién no sueña despierto llevado y traído a través del sertão por la calbagata incesante de los héroes, fantasmales y rugosos a la vez de Guimaraes Rosa? Arrancándose de la transparencia y del pragmatismo del lenguaje, esos grumos verbales, espesos y atípicos, por caminos propios, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo indefinidamente en tanto que tales (...) Negándose al comercio con – y de- lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de reglas y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones, adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo

³⁷ Op. Cit. p. 24.

allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada. ³⁸

Se voltarmos à idéia de aproximação do real através do ato de narrar a percepção das personagens, podemos estabelecer um elo entre a reflexão teórica do autor e suas ficções. Se não sabemos de antemão “como a realidade está dada” e, ainda, se nosso contato com ela se dá por meio da linguagem, como supor sentidos unívocos ou absolutos em seu tratamento? Como aplicar à ficção critérios de verdade ou falsidade quando, na verdade, ela se constitui como objeto construído e, somente enquanto tal, deve ser considerada? Saer responde a estas questões através dos atos de escrever, apagar e reescrever como um modo de evidenciar o tratamento parcial e não especular da realidade.

E, se adiantarmos nosso olhar brevemente para o foco de análise desta dissertação, o romance *La Pesquisa*, notaremos como Saer mescla às características compositivas próprias do gênero policial (a figura do detetive, o mistério em torno do assassino, a solução ou não do crime etc), o escrever/apagar constante de uma realidade que é apenas apreendida por meio das percepções fugidias de Pichón Garay, Tomatis, Soldi, Morvan, etc. Desta forma, a construção do romance ultrapassa as molduras do gênero lançando-se a outras esferas narrativas. Podemos pensar, inclusive, no desfecho sem solução, ou melhor, no desfecho enigmático, como metáfora para as inúmeras possibilidades da ficção em seu tratamento da realidade.

³⁸ *Op. Cit.* pp. 22 e 29.

Capítulo 2: *La Pesquisa*, uma narrativa policial.

2.1- Uma aproximação à origem e tipologia do gênero.

Sabidamente, “Os crimes da rua Morgue” de Edgar Allan Poe é considerada a primeira narrativa policial na história literária. No entanto, diversos teóricos, ao investigarem as origens do gênero e a criação de Poe, elencam certos aspectos que remontam aos primeiros traços investigativo-dedutivos de que se têm notícia: “a raiz profunda e, por assim dizer, metafísica do romance policial está aí: somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível”.³⁹ Ainda, conforme as palavras de Boileau-Narcejac, o mistério é aquilo que se constata, se toca (sensível) e o problema está em desvendá-lo, torná-lo inteligível. Este mesmo princípio comporia os enigmas decifrados por Édipo diante da Esfinge, bem como a fábula persa em torno dos príncipes de Sarendip. Assim, como demonstra o ensaio mencionado, *Le Roman Policier*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, a tentativa, através de um raciocínio lógico, de se clarificar uma suposta verdade obscurecida por um enigma é muito anterior a Poe. Contudo, foi o escritor americano quem, ajudado pelas circunstâncias⁴⁰, primeiro deu forma à figura do detetive e aplicou à ficção uma técnica de raciocínio lógico-detetivesco.

³⁹ Cf. Boileau-Narcejac. *O Romance Policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo, editora Ática, 1991. p. 10.

⁴⁰ Numa aproximação à psicanálise, Boileau-Narcejac afirmam: “Freud não inventou o inconsciente, ele o desvelou. Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias”. *Op. Cit* p. 13. A este respeito, conferir também o ensaio de Carlo Ginzburg “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário” in *Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História*. Trad. Federico Carotti. Companhia das Letras, São Paulo, 1989. Ginzburg demonstra como, no final do século XIX, começou a se consolidar nas ciências humanas um paradigma indiciário de caráter decifrador. Não é por acaso que, em locais diferentes, mas na mesma época, surgiram Freud e a psicanálise, Conan Doyle e Sherlock Holmes e o crítico de arte italiano Morelli. Todos eles, baseando-se em métodos que valorizavam os mínimos detalhes para uma descoberta, seja das raízes das neuroses, dos criminosos ou do verdadeiro autor de uma pintura, demonstraram a importância dos traços

Quais seriam estas circunstâncias? De acordo com o ensaio em questão, no início do século XIX, a ciência passou a se julgar capaz de fornecer uma explicação para tudo e, assim, o próprio homem não escapou a este princípio. Teorias como a fisiognomonia, que datam, na verdade, do século XVII, vão ganhar maior destaque a partir da crença de que “não há foro íntimo e os movimentos mais secretos de nossa consciência se traduzem imediatamente em jogos de fisionomia”⁴¹. Tais fatores possibilitaram que o homem, assim como toda a matéria, fossem investigados por processos parecidos:

O cientista, transformado em detetive, não se deixará mais prender pelas aparências, mas, armado da lógica a serviço da observação, remontará dos efeitos às causas, deduzirá das causas novos efeitos e, pouco a pouco, prenderá o culpado em uma rede de provas. Ora, o que é a prova? Uma ligação, uma relação evidente. Dupin não raciocina melhor do que Édipo. O que ele possui a mais é o domínio consciente dos processos da ciência, em um terreno novo, que é o dos ‘comportamentos’, para retomar aqui um termo emprestado do behaviorismo. Se Édipo tivesse sido dotado do mesmo equipamento intelectual, não só teria escapado à Esfinge -, aliás, o que ele fez – mas ainda teria descoberto os motivos da Esfinge e, de algum modo, desvendado as razões profundas de seus crimes. Tê-la-ia aprisionado e obrigado a confessar. ⁴²

Poe deu vida a um modo de narrar com uma estrutura bem específica: um crime misterioso, a(s) vítima(s), o detetive e a sua investigação. Varie-se o enfoque e teremos os diferentes tipos de romance policial. Embora tenham ocorrido mudanças nas narrativas ao longo dos séculos XIX e XX, Boileau-Narcejac não acreditam que isto represente um desenvolvimento estrutural no gênero. As

secundários e involuntários para a decifração de uma realidade supostamente opaca (o inconsciente, o criminoso ou o verdadeiro pintor).

⁴¹ *Op. Cit.* p. 17.

⁴² *Op. Cit.* p. 18.

molas mestras (crime+ vítima, detetive, assassino) são imutáveis se se quer produzir um relato policial.

No que tange à classificação das ficções posteriores a Poe e suas diferentes adaptações ao longo do século XX, destaca-se o ensaio de Tzevetan Todorov intitulado “Tipologia do romance policial”⁴³, texto em que o autor distingue duas variantes básicas: o romance de enigma e o romance negro.

Com respeito à primeira “espécie”, denominada também de policial clássico, Todorov enumera suas características principais. O relato tem início quase sempre com a descoberta do crime, mas não há descrição da cena do assassinato propriamente dita, apenas dos vestígios deixados pelo assassino, o(s) corpo(s), ou seja, aquilo que o detetive “vê”. A narrativa vai girar em torno da investigação e culminar na descoberta do culpado nas últimas páginas, sendo contada predominantemente por um amigo ou ajudante do detetive. O leitor acompanha o raciocínio, a lógica utilizada ao reunir as provas, sua combinação e, por último, a conclusão final e o desvendamento do mistério. O detetive é, por definição, imune a qualquer falha ou risco⁴⁴. Aos leitores é dada a garantia de um final claro e elucidativo. Todorov também afirma que o policial clássico apresenta uma dualidade estrutural, ou seja, articula duas histórias, a história do crime e a história da investigação: *“a primeira história ignora totalmente o livro, isto é, ela nunca se confessa livresca ... Em compensação, a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro”*⁴⁵.

Partindo desta definição inicial, o autor constata que, a rigor, a dualidade acima referida coincide com o que os formalistas russos, por sua vez,

⁴³ Tzevetan Todorov, “Tipologia do Romance policial” in *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo, Perspectiva, 1970.

⁴⁴ Boileau-Narcejac, no ensaio já citado, explicitam que o detetive é infalível não porque se trata de um “super-homem”, mas porque, na verdade, seu papel é desmontar um enigma que foi criado para ele pelo próprio autor da narrativa. Sendo assim, se ele falhasse, não daria provas de sua incompetência, mas de que o enigma proposto foi mal construído e as pistas descritas não foram suficientes e/ou verossímeis para a solução final.

⁴⁵ Todorov, *Op. Cit.* p.97.

denominaram “fábula” (o crime) e “trama” (a maneira como o autor nos apresenta o crime, ou seja, a própria narrativa). Assim, o gênero policial caracteriza-se pelo fato de mostrar lado a lado os dois aspectos que definem toda e qualquer narrativa: aquilo que se quer contar e a maneira como se conta. Podemos dizer, portanto, que Todorov, ao propor esta dualidade, nos dá pistas que alcançam os motivos de interesse deste gênero por parte da crítica, dos intelectuais e dos escritores⁴⁶, enquanto instrumento privilegiado de reflexão sobre os aspectos constitutivos do discurso narrativo em sentido amplo.

Como efeito das transformações sofridas durante a passagem do século XX, tanto no plano estético-literário quanto fora dele, surge por volta dos anos vinte a outra grande vertente do gênero: o policial americano, também conhecido como romance negro. De acordo com Todorov, o elemento de maior diferenciação, se pensado em contraposição à vertente clássica, é dado pela perda da imunidade do detetive. Sem garantias nem segurança de qualquer ordem, o detetive torna-se um personagem que passa a correr riscos, pode ser corrupto e até mesmo morrer. Além disso, nesta nova manifestação do policial, temos a fusão das duas histórias apontadas por Todorov ao analisar o policial clássico. Em suma, contrariamente ao que ocorre nos relatos à la Poe ou à la Conan Doyle, *“agora a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias, não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos*

⁴⁶ Borges, importante influência na produção de Saer, escreveu alguns contos de cunho policial (*A morte e a Bússola*, por exemplo), poesias em homenagem a Sherlock Holmes, Chesterton e a outros nomes do universo policial, resenhas críticas, e juntamente com Bioy Casares, o livro *Seis enigmas para Don Isidro Parodi*, cujo detetive soluciona enigmas criminais na singular condição de estar preso e condenado injustamente. No ensaio intitulado “O Conto Policial” (1978), Borges ressalta que Edgar Allan Poe foi responsável não somente pela criação do detetive Auguste Dupin e seu método de raciocínio inteligente, mas também por um tipo especial de leitor: o leitor de narrativas policiais. Ao nos depararmos com um texto deste gênero, estamos previamente condicionados a confiar e desconfiar das pistas deixadas pelo criminoso. Tudo pode ser suspeito e, ao mesmo tempo, relevante para a solução do mistério. Cf. Borges, J. L., “O Conto Policial” in *Obras Completas*. Volume IV. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. São Paulo, Editora Globo, 1999. pp. 220-230.

*passados; não sabemos se ele chegará vivo ao final. A prospecção substitui a retrospecção.”*⁴⁷

Vale ressaltar que os detetives desta vertente são comumente chamados de “hard-boiled” (linha-dura), pois são personagens que aliam o raciocínio indutivo-dedutivo a métodos mais práticos, como o uso da violência para conseguir pistas, além da utilização de medidas à margem da lei. Pode-se dizer que a violência “sob todas as formas, e mais particularmente as abominadas – o espancamento e o massacre”⁴⁸ é um aspecto predominante nesta vertente que se consolidou nos Estados Unidos, sobretudo depois da segunda grande guerra, e que foi divulgada na França através da publicação da série *noir*. Desta vez, o leitor não precisa esperar necessariamente pelas últimas páginas para saber quem é o culpado. Em muitos casos, assistimos⁴⁹ à preparação de um crime e nossa curiosidade vai ser levada em direção ao desenrolar dos fatos: quem vai morrer; quem vai se salvar; quem será pego; a busca do detetive pelo(s) assassino(s) e as armadilhas e riscos enfrentados.

Da mistura destes dois “tipos” apresentados por Todorov nasceu o chamado romance de suspense. Da vertente clássica, conserva a narrativa de detecção na qual a inteligência do detetive e sua busca pela captura do(s) criminoso(s) ganham páginas de destaque no corpo da narrativa. Já da vertente americana, mantém a incerteza do sucesso da investigação aliada à violência. Desta forma, o enfoque é dado à história que se desenrola no presente. Podemos observar que muitas das narrativas policiais contemporâneas se caracterizam justamente por aliar traços compositivos do policial clássico e do americano.

⁴⁷ Todorov, *Op. Cit.*, pp 98-99.

⁴⁸ *Op. Cit.* p.99.

⁴⁹ O emprego do verbo assistir é proposital visto que muitos destes romances foram adaptados para o cinema. Vale a menção a *O falcão maltês*, romance escrito por Dashiell Hammet e protagonizado, no cinema, por Humphrey Bogart na pele do detetive *hard-boiled* Sam Spade.

2.2 - *La Pesquisa*: dois detetives, vinte e oito velhinhas assassinadas e um desenlace duplo.

O romance *La pesquisa* se insere no universo policial por colocar em evidência um enigma: a busca pela identidade do assassino de vinte e oito velhinhas em Paris; relato que a personagem Pichón Garay, numa viagem à cidade natal, Santa Fé, vai contar aos amigos argentinos Tomatis e Soldi (e a nós, leitores). Todavia, Pichón é envolvido em outra trama que, por sua vez, diz respeito também à descoberta da autoria, não de um crime, mas de um dactilograma. Quem teria escrito as oitocentas e quinze páginas encontradas no espólio do personagem-escritor Washington Noriega? Este enigma, no entanto, será tratado no terceiro capítulo. Ocupemo-nos, por ora, do enredo policial. Começemos pelas personagens.

Morvan é o detetive-chefe da investigação e Saer lhe concede características comuns a um detetive clássico:

*...era el más recto – tal vez un poco demasiado como podía pensarlo a veces él mismo con un poco de ironía – y el más meticoloso desde el punto de la ley – tal vez un poco demasiado, como pensaban a veces sus colegas con un dejo de agobio y hasta de malhumor – de toda la Brigada Criminal ... no ignoraban que una investigación difícil, que exigiese imaginación y perseverancia, tiempo y razonamiento, flexibilidad y obstinación, una investigación de la que por otra parte a ellos no les hubiese interesado en absoluto ocuparse, únicamente el comisario Morvan podía llevarla hasta el final y extraer de ella, sean cuales fueren, hasta las últimas consecuencias.*⁵⁰

Há que ressaltar, contudo, um detalhe que foge à literatura policial clássica: Morvan trabalha para a brigada oficial de investigação. Sabemos que os detetives desta vertente caracterizam-se por não fazerem parte dos órgãos institucionais.

⁵⁰ Juan José Saer. *La Pesquisa*. Buenos Aires, Editora Seix Barral, 1994. p. 17.

São investigadores particulares que se dedicam a desvendar mistérios através do uso de um raciocínio perspicaz na busca pela verdade. A polícia, ao contrário, é descrita como capaz de elaborar apenas raciocínios superficiais e até mesmo estúpidos. Mas a figura de Morvan não se alinha ao preceito referido; ao invés disso, ele é um detetive-policia.

Notemos, ainda, o tom irônico da caracterização do personagem: um detetive tão absolutamente leal à verdade e à legalidade é visto com certa desconfiança não só por parte dos colegas, como também por si próprio. E podemos dizer que o mesmo vale também para nós, leitores de narrativas policiais do século XX, nos quais a mistura de gêneros e vertentes é algo comum. Voltemos ao que Borges disse sobre o leitor de narrativas policiais: foi Poe quem o inventou e, depois dele, Chandler, Hammet, Gardner, Irish e muitos outros. Por meio de leituras e adaptações para o cinema e televisão, o imaginário de leitores e telespectadores contemporâneos é marcado muito mais por detetives linha-dura. Não queremos afirmar, contudo, que um Sherlock Holmes não encante e convença com seu método puramente cerebral, mas em muitas situações, à sua figura e a do ajudante Watson, aparecem aliados o humor e a ironia.⁵¹

De fato, Saer vai sugerir, já no primeiro capítulo, os desvios deste detetive aparentemente clássico que é conhecido na brigada policial por sua personalidade neutra e indiferente, incapaz de se abalar até mesmo com a confissão feita pelo pai de que sua mãe, na verdade, não morrera, mas os deixara, quando Morvan era ainda um recém-nascido, para fugir com um integrante da Gestapo; revelação seguida do suicídio do próprio pai:

⁵¹ Cf. Jô Soares, *O Xangô de Baker Street*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. Neste romance, Jô Soares transporta Sherlock Holmes para o Brasil. Repleto de humor, a figura do detetive é também muitas vezes ironizada, como por exemplo na cena em que Holmes perde a virgindade aos 32 anos com uma mulata. Ele confessa que a única figura feminina que o interessara até então fora sua mãe. Como se sabe, Conan Doyle criou um detetive sem família e sem amores, ou seja, um tipo puramente cerebral, cuja companhia famosa, além de Watson, foi a cocaína.

*... a Morvan, no le había producido ningún efecto, ninguna reacción emocional como se dice, e incluso ninguna sorpresa, igual que si hubiese leído, en un diario de cuarenta años atrás, una noticia relativa, no a su familia y a su propia persona, sino a un grupo borroso de desconocidos.*⁵²

Todavia, uma única coisa é capaz de perturbar o estado de ânimo sem sobressaltos do detetive, deixando-o no dia seguinte inquieto e um pouco perplexo: um sonho, recorrente, nos últimos meses, quase sem nenhuma variação. Ele sonha estar numa cidade muito cinzenta, silenciosa, mas que lhe parece familiar, assim como as pessoas e objetos que, não fossem pequenos detalhes distorcidos, seriam quase iguais aos da vigília. Esta semelhança entre o mundo onírico e o da vigília é para Morvan um enigma, assim como as notas de dinheiro que, no sonho, ao invés de serem ornadas com figuras de pessoas ilustres, contém monstros femininos da mitologia: Cila e Caribdis nas notas menores, Górgona nas médias e Quimera nas maiores.⁵³ Morvan também tem o hábito de realizar caminhadas noturnas que duram horas e nas quais, muitas vezes, sofre uma espécie de transe que o faz estranhar a realidade aparentemente familiar e o transporta para o mundo dos monstros mitológicos estampados no dinheiro:

⁵² *La Pesquisa, Op. Cit.* p. 20.

⁵³ Cf. Robert E. Bell, *Women of Classical Mythology- A biographical dictionary*. California, Oxford University Press, 1991.

Os monstros mitológicos que figuram no sonho de Morvan são mencionados na Odisséia e na Ilíada. Cila e Caribdis se escondiam em rochas opostas no estreito entre a Itália e a Sicília. Navios partindo da Grécia para a costa oeste tinham que passar entre as duas, o que significava escolher entre o risco de perder toda a embarcação ao serem sugados por Caribdis ou terem alguns homens devorados por Cila. Segundo a mitologia, Górgonas eram as três filhas do deus marítimo Fórcis: Steno, Euríade e Medusa, criaturas aladas e de cabelos de serpentes. No entanto, a palavra Górgona no singular é sinônimo de Medusa, criatura capaz de transformar homens em pedra. Quimera possui corpo e cabeça com o formato de bode, as patas dianteiras de leão e o rabo de cobra e foi morta pelo herói Belerofonte. Nos textos de Homero, Quimera era nativa do litoral lício e segundo Virgílio, habitava a entrada do mundo inferior. Mais adiante, procuraremos explorar as possíveis simbologias destes monstros no interior do romance.

... a causa tal vez del contraste entre la temperatura de su cuerpo y el aire helado del exterior, en un determinado momento empezó a tener escalofríos – experimentaba a menudo esa sensación -, y como a la vuelta de una esquina vio brillar a lo lejos la luz neón verde de una farmacia contra la que pasaban, oblicuos, los copos de nieve, apuró el paso en esa dirección, con el propósito de comprar un tubo de aspirinas (...) Cuando salió a la calle y empezó a acomodar el vuelto en la billetera, sacó los billetes que llevaba y comprobó que también en ellos Escila y Caribdis, Gorgona, Quimera en los más grandes, estaban retratadas. ⁵⁴

Um detetive *sui generis*: nem ao estilo de um Sherlock Holmes – sem história familiar e sem sobressaltos psicológicos – nem ao estilo de um Sam Spade – violento e insensível ao terror das cenas criminais. Muito pelo contrário, o insucesso na captura do *serial killer* das velhinhas francesas o perturba:

*... se sentía amargo y lúcido, confuso y alerta, cansado y decidido. En veinte años ejemplares en la policía, el comisario Morvan no había tenido nunca la oportunidad de enfrentarse a una situación semejante: el hombre que buscaba le daba, sobre todo en los últimos meses, **una sensación de proximidad e incluso de familiaridad**, lo que por momentos lo abatía de un modo inexplicable y al mismo tiempo lo estimulaba a seguir buscando.* ⁵⁵

Ao seu lado na investigação está o comissário Lautret, a quem Saer confere características que se encaixam mais na linha *hard-boiled*. Lautret, ao contrário de Morvan – que investiga impulsionado pelo desejo de verdade e prima pela capacidade de se dedicar exclusivamente à investigação⁵⁶ – sabe que representa⁵⁷

⁵⁴ *La pesquisa. Op. Cit.* p. 93.

⁵⁵ *Op. Cit.* pp. 15-16. Grifo meu.

⁵⁶ Vale mencionar ainda que Lautret, no momento da investigação, namora a ex-mulher de Morvan, Caroline:

“ *El último año sobre todo, después de la separación con Caroline, decidida de común acuerdo pero a partir de un deseo de Morvan, el sentimiento de haber llegado a los cuarenta años para encontrarse en la soledad más absoluta venía siempre acompañado de una sospecha y al mismo tiempo de una determinación: que era la profesión de policía la causa de sus trastornos afectivos, pero que de ningún modo podía*

o detetive linha dura e tem prazer em fazê-lo para se contrapor a Morvan que, por seu turno, preferia deixar os informes públicos para Lautret:

*... como corolario había alcanzado cierta notoriedad gracias a sus declaraciones a la prensa y a sus apariciones frecuentes en la televisión. Sería imposible concebir como se dice dos personas más diferentes ... y sin embargo Morvan depositaba una confianza total en Lautret, que era, a decir verdad, desde hacía muchos años, su mejor amigo ... Lautret no carecía ni de perspicacia ni de exactitud en sus razonamientos, y aunque a veces lo disimulaba con sutilezas retóricas, era capaz de distinguir con claridad el bien y el mal. Si a veces ignoraba en forma ostentosa los matices, era tal vez porque, a través de una vía indirecta, quería inducir a los otros a que pensaran de él que esa ignorancia aparente tenía como fin deliberado obtener con métodos más expeditivos lo que la puntillosidad de Morvan tardaba en cosechar.*⁵⁸

Quanto às vítimas, são velhinhas da capital francesa que, apesar dos alertas gerais da polícia para desconfiarem de qualquer pessoa, continuam deixando o

renunciar a ella. Su oficio era menos un trabajo o un deber que una pasión, con todos los excessos contradictorios que una pasión puede acarrear”. Op. Cit. pp.16-17.

⁵⁷ Vejamos a descrição do narrador: “Como todos los notables de su época, Lautret sabía por outra parte que la inmensa mayoría de los habitantes de ese continente, y también sin duda de los restantes, confunde el mundo con un archipiélago de representaciones electrónicas y verbales de modo que, pase lo que pase, si es que todavía pasa algo, en lo que antes se llamaba vida real, basta saber lo que se debe decir en el plano artificial de las representaciones para que todos queden más o menos satisfechos y con la sensación de haber participado de las deliberaciones que cambiarán el curso de los acontecimientos. A pesar de su relativismo, de su temperamento excesivamente vivaz – había visto tal vez demasiadas películas policiales, calcando su comportamiento sobre modelos demasiado arquetípicos, de modo que tenía aires demasiado vistosos de policía, el paso demasiado decidido cuando entraba en algún lugar y la bofetada demasiado pronta en los interrogatorios...” Op. Cit. pp.32-33.

⁵⁸ Op. Cit. pp. 30-31.

algoz entrar em seus apartamentos. O assassino deve ser, portanto, uma pessoa acima de qualquer suspeita, haja visto que :

*... las ancianas parecían recibir a su verdugo con la más franca hospitalidad. En pocos casos, una botella de licor y dos copitas vacías atestiguaban la conversación plácida que había precedido a la masacre. El clima de confianza entre el cazador y su presa lo revelaba el hecho de que el cuchillo era siempre de la casa, y muchos indicios observados en varios casos parecían indicar que eran las víctimas mismas quienes, con la más grande simplicidad, iban a la cocina a buscar el utensilio para presentárselo al carnicero.*⁵⁹

Finalmente, para fechar o tripé do enredo policial, um assassino à altura da perspicácia dos detetives. A sombra que parece tão próxima a Morvan e sua equipe, que ataca nos arredores da brigada policial, que chega a praticar um assassinato por semana sem deixar pistas e que, apesar dos esforços investigativos dos últimos meses, continua anônima:

*... por habituados que estuviesen a los grandes criminales, el que buscaban ahora, después de tantos meses, no parecía tener, ni siquiera para ellos, expertos entre los expertos, ni referencias ni nombre. En lo que iba del siglo, ningún particular había matado tanto, ni con tanto estilo propio, ni con tanta perseverancia, ni con tanta crueldad. Su instrumento era el cuchillo que manejaba, no con la habilidad sutil del cirujano, sino más bien – horresco referens – con la brutalidad expeditiva del carnicero.*⁶⁰

A brigada criminal dirigida pelo detetive Morvan, após nove meses de investigações sem sucesso, recebe uma carta do ministério público ameaçando punições e transferências caso o assassino não seja capturado rapidamente. Morvan pede a Lautret que fotocopie esta carta e a distribua por toda a divisão.

⁵⁹ *Op. Cit.* pp. 35-36.

⁶⁰ *Op. Cit.* pp. 33-34.

Contrariamente ao pedido, Lautret, acompanhado dos comissários Combes e Juin, dirige-se à sala de Morvan e rasga a carta como um símbolo de resistência às ameaças. Sua atitude, porém, desperta certa desconfiança em Morvan:

*... Lautret depuso su supuesta indignación, se echó a reír a carcajadas, y ante la mirada perpleja de sus tres interlocutores, empezó a romper, con saña y lentitud, la carta del ministerio hasta que la hizo, como se dice, mil pedazos. A pesar de su risa franca, amplia, divertida, que lo hacía sacudirse entero, percibían algo impenetrable en su cara bruscamente desconocida, y como a medida que los pedazos iban haciéndose más chicos el espesor del papel que debía romper, aumentando, lo volvía más resistente, la risa injustificada y excesiva de Lautret se deformaba en muecas movedizas por el esfuerzo que le exigía lo que estaba haciendo.*⁶¹

De fato, seu faro detetivesco não se engana. Ao recolher todos os pedaços de papel espalhados por Lautret, Morvan descobre que um está faltando e conclui que o mesmo deve ter caído na roupa de algum de seus companheiros de investigação. A vigésima oitava velhinha é assassinada e Morvan é chamado para inspecionar o local do crime. Ao entrar no *hall* do apartamento, o pedaço de papel está lá. Montado o quebra-cabeça, Morvan descarta Juin e Combes como autores dos crimes por serem policiais honestos, de inteligência mediana e de vida familiar intensa, fatores que prejudicariam um criminoso empenhado em não deixar pista alguma nem levantar suspeitas:

... era evidente que, de toda la brigada, Lautret era el miembro más conocido y eso gracias a la televisión, que había hecho de él, después de nueve meses de comunicados semanales, un personaje bastante popular. Lautret ni siquiera hubiese necesitado valerse de su credencial para entrar, no solamente en el departamento de las viejecitas, sino donde se le ocurriese, y no solamente en el barrio donde se cometían los crímenes, sino en toda la ciudad y aun en el país

⁶¹ *La Pesquisa, Op. Cit.* p. 87.

*entero ... Sin emoción y sin extrañarse de esa ausencia de emoción, Morvan comprendió lo que la sensación angustiosa de proximidad que tenía desde hacía tiempo – y que crecería un poco más tarde hasta la demencia – le había hecho presentir, o sea que su viejo amigo el comisario Lautret era el hombre que buscaba.*⁶²

Morvan, seguro de que apenas um pedaço de papel não resultaria em prova concreta para incriminar Lautret, articula um plano para prendê-lo em flagrante. Ao receber o telefonema de uma velha senhora confirmando uma visita marcada pelo detetive Lautret para as oito horas daquela noite, suspeita que esta será a próxima vítima. Aproveitando-se do suposto acaso, telefona-lhe avisando que ele mesmo, Morvan, irá ao seu encontro, pois Lautret não estará na divisão naquele dia. No entanto, um certo estranhamento toma conta de Morvan ao chegar ao apartamento de Madame Mouton. Ela coloca seu sobretudo na poltrona e se dirige à cozinha, deixando o detetive sozinho na sala por alguns instantes. Desconfiado, ele descobre um par de luvas de látex dentro de um dos bolsos internos de seu casaco e pressente uma cilada:

*... Morvan nunca había visto esos guantes en su vida, y dedujo que algún otro, alguien que estaba tendiéndole una trampa para abolir en él toda esperanza, los había puesto en su bolsillo. Se le ocurrió la idea increíble de que, al recibir el sobretodo de sus manos, Madame Mouton había deslizado, con rapidez y discreción, los guantes en el bolsillo, con un designio tan abominable que una confusión de asco y furor lo encegueció durante un momento. Pero casi de inmediato su mente se volvió clara y alerta otra vez, y como oyó la puerta de la cocina que se abría a sus espaldas, dejó caer el sobretodo en el sofá, y se guardó rápidamente los guantes en el bolsillo del saco.*⁶³

⁶² *Op. Cit.* p. 113.

⁶³ *Op. Cit.* p. 143.

Vítima de uma cilada ou não - não sabemos - Morvan deixa de lado suas suspeitas e inicia uma cordial conversa com a anciã, lhe oferecendo, inclusive, seu cartão da brigada caso ela precise de ajuda. No entanto, ao retirar o mesmo da carteira, percebe que esta “se había quedado inmóvil, pensativa, con los ojos entrecerrados y la nuca apoyada en el respaldo de cuero del sillón”.⁶⁴ O detetive entra numa espécie de transe e a cena na qual está sentado na sala do apartamento da anciã, bebendo champagne e conversando, é congelada. Morvan passa a vivenciar uma outra realidade, aquela de seu sonho recorrente:

*... volvió a colocar la tarjeta en uno de los compartimentos de la billetera y ya se disponía a plegar otra vez la billetera y a metérsela en el bolsillo, cuando un detalle en uno de los billetes que sobresalía le llamó la atención: un segmento de una de esas abominables guirnalda ovals que adornaban los billetes de sus sueños era visible cerca del ángulo superior del billete real. El hecho le parecía imposible, en contradicción violenta con toda lógica y enemigo también de toda esperanza, y para que los últimos vestigios de pensamiento claro no lo abandonaran, juntó fuerza y coraje y sacando los billetes los desplegó en la palma de la mano, para comprobar que la efigies de Escila, Caribdis, Gorgona, Quimera, estaban impresas en ellos.*⁶⁵

Os monstros da mitologia seriam o prenúncio de que Morvan, ele mesmo, havia se transformado no monstro assassino? Muito provavelmente, pois ao acordar do transe, Morvan se vê completamente nu e coberto de sangue na banheira de Madame Mouton. Reconhece vozes familiares no apartamento e, ao sair, tropeça na cabeça decepada da anciã. Na sala, seu corpo nu e mutilado na mesma poltrona de couro em que o detetive a vira pela última vez, imóvel e pensativa. Lautret, Combes e Juin autuam o flagrante e Morvan é incriminado. Todavia, dois detalhes deste crime diferem de todos os outros vinte e oito

⁶⁴ *Op. Cit.* p. 146

⁶⁵ *Op. Cit.* p. 146.

assassinatos: havia sonífero no *champagne* e não houve contato sexual. Lautret chega a propor à polícia a hipótese de que talvez seu companheiro tenha cometido este único assassinato num acesso de loucura. Entretanto, ao inspecionarem o apartamento de Morvan, um molho de chaves é encontrado e este confere com todas as fechaduras dos outros apartamentos das anciãs anteriormente assassinadas. Um rápido relatório é preparado, explicando à sociedade os motivos psicológicos que levaram Morvan a se tornar um *serial-killer*: o suicídio do pai, a separação de sua esposa Caroline, o abandono da mãe quando ainda recém-nascido. O caso é rapidamente concluído e encerrado. Morvan é diagnosticado esquizofrênico e enviado para uma prisão psiquiátrica.⁶⁶

O sonho recorrente, a confusão entre o mundo onírico e real, a sensação de proximidade e familiaridade com o assassino e, sobretudo, a “visão” dos monstros mitológicos seguida do transe podem ser interpretados como indícios de que

⁶⁶ Saer discute a relação entre ficção e psicanálise no ensaio intitulado “Freud o la glorificación del poeta” in *El concepto de ficción, Op. Cit.* pp. 159-163. Num primeiro momento, Saer aproxima a poesia e a psicanálise pela via da linguagem, pois é somente através desta última que o psicanalista e o poeta podem aplicar seus métodos de trabalho: conduzir e interpretar a sessão de análise e produzir um poema. Adiante, o autor vai comparar a narrativa ficcional e a narrativa psicanalítica e demonstrar o ponto no qual se unem: as duas, por meio de procedimentos semelhantes, vão buscar na memória, cuja verossimilhança é relativa, os elementos eleitos para o relato. Todavia, a idéia, na psicanálise, de haver um enigma específico cujo desenlace é possível decifrar por meio da análise difere completamente da narrativa ficcional. Nas palavras de Saer, esta suposição a reduziria, se assim quiséssemos, à condição de gênero, como o policial, por exemplo. Já a ficção não supõe um fim esclarecedor. Seu resultado “(...) *no deja más que el procedimiento, la construcción misma. La narración no es terminable; queda siempre inconclusa. Valéry lo decía bien: un poema nunca se termina, simplemente se abandona.*” p.163.

Ao observarmos alguns aspectos de *La Pesquisa*, podemos perceber como esta concepção saeriana está presente no romance. A polícia, preocupada em encontrar justificativas para tamanho horror diante da opinião pública, entrega Morvan à psiquiatria, que rapidamente junta os indícios de sua “insanidade mental”: o abandono da mãe, que estaria com a mesma idade das vítimas, teria desencadeado um processo de raiva e vingança inconscientes e, num ato de transferência, os crimes. Em outras palavras, eis o desenlace para a intriga psicanalítica envolvendo o detetive. Muito semelhante, aliás, ao desenlace dos romances policiais, nos quais o detetive organiza os indícios deixados pelo assassino em busca de uma solução. No entanto, Saer, ao

Morvan é o assassino. A presença de Quimera, Caribdis, Cila, Medusa no livro infantil de mitologia que o detetive possui e cuja leitura ele retoma na prisão é outro aspecto que reforçaria esta via interpretativa. Além disso, a imagem do touro e da ninfa violada está presente no pensamento de Morvan já no primeiro parágrafo do romance. É esta imagem que lhe vem à mente ao ver cair a noite, “*a través de los vidrios helados de la ventana y de las ramas de los plátanos, lustrosas y peladas en contradicción con la promesa de los dioses, o sea que los plátanos nunca perderían las hojas, porque fue bajo un plátano que en Creta el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón – para el caso es lo mismo – violó, como es sabido, a la ninfa aterrada.*”⁶⁷ Na verdade, o primeiro capítulo do romance é marcado pela retomada da imagem de Zeus, transformado em touro, violando a ninfa Europa, por seis vezes. Esta imagem invade os pensamentos de Morvan e, por conseguinte, a narrativa, quebrando-a, para retomar em seguida o narrar dos fatos, num típico recurso estilístico de Saer, conforme apresentamos no primeiro capítulo. Em *La Pesquisa*, todavia, a quebra funciona como mais um modo de contrariar o avanço aparentemente linear do relato policial permitindo ao narrador que “passeie” pelas informações que ele julga interessante mostrar. De fato, temos indícios de que alguém está “contando uma história” em passagens como estas:

... *El caso es que Morvan, **decía**, se encontró a los cuarenta...*⁶⁸

... *Ya **me han venido oyendo** relatar sus catástrofes personales...*⁶⁹

... *Tendrían que haber estado allá y vivir en esse barrio como **yo** para darse cuenta del clima que reinaba ...*⁷⁰

escolher este gênero em *La Pesquisa*, vai optar por dois desenlaces possíveis em torno dos mesmos indícios, como veremos a seguir. Em última instância, vai sobrepor a narrativa ficcional às limitações do gênero eleito.

⁶⁷ *La Pesquisa*, *Op. Cit.* p. 7

⁶⁸ Juan Jose Saer in *La Pesquisa*. *Op. Cit.* p. 29. Grifo nosso.

⁶⁹ *Op. Cit.* p. 28. Grifo nosso.

⁷⁰ *Op. Cit.* p. 37. Grifo nosso.

Na primeira parte do texto, prevalecerá a incerteza a respeito de quem é o narrador. No princípio, parece tratar-se de um narrador onisciente. Aos poucos, o narrador se revela como um “eu” cuja identidade permanece obscura. Ao longo do capítulo, notamos que esse narrador tem domínio dos pensamentos e sensações das personagens da trama policial. Mas quem é ele?

Somente no segundo capítulo é que ficamos sabendo que o narrador desconhecido é, na verdade, Pichón Garay. A narrativa policial sofre um verdadeiro corte e a cena, até então focalizada em Paris, é transportada para Santa Fé. E agora quem passa a narrar é um narrador em terceira pessoa que também domina os pensamentos e sensações das personagens:

... Pichón, que acaba de hacer silencio para permitirle al mozo depositar los tres primeros lisos de la noche sobre la mesa, lanza hacia Tomatis una mirada discreta, al mismo tiempo perpleja y escéptica: perpleja porque esa declaración acerca de la temperatura apropiada de la cerveza en medio de la historia que él, Pichón, viene refiriendo, denotaría, por parte de Tomatis, una especie de insensibilidad ante su relato...⁷¹

Graciela Speranza considera esta cisão como mais um desvio da lógica policial, uma vez que “la novela cuenta que alguien cuenta en una mesa de bar en Santa Fé una historia policial”.⁷² Além disso, este segundo capítulo em nada faz referência ao enredo policial, pois está totalmente voltado à visita de Pichón Garay a sua terra natal, à autoria desconhecida de um dactilograma, às conversas sobre literatura entre os três amigos (Pichón, Tomatis e Soldi) e à viagem de barco pelo rio Colastiné. Estes aspectos, segundo Speranza, constituiriam um recurso que visa contrariar a tensão e ansiedade comuns às narrativas policiais. De fato, além do corte na narrativa, há a dúvida acerca de quem narra e, ao fim do terceiro capítulo, uma resposta inesperada: um crime sem solução, ou melhor, um final

⁷¹ *Op. Cit.* p. 37.

⁷² Graciela Speranza, *Op. Cit.*

duplo. Saer acaba sendo, ele mesmo, “un asesino en los enigmas del relato”, conforme as palavras de Graciela Speranza,⁷³ quem aponta a incerteza como um fator central nas suas narrativas de modo geral e, especificamente, neste romance policial no qual “*no hay certezas que recompensen la espera al final del relato; hay apenas el avance reticente de una respuesta que no llega.*”⁷⁴

Na verdade, a resposta chega no terceiro capítulo, narrado tanto por Pichón quanto pelo narrador onisciente, fundindo as duas partes anteriormente descritas. Pichón vai retomar seu relato policial e, desta vez, os amigos Tomatis e Soldi vão interferir na história e, inclusive, questionar o desenlace relatado pelo amigo parisiense. Assim como no terceiro capítulo temos a junção das duas narrativas – aquela contada por Pichón, ambientada em Paris, e a cena na qual estão os amigos em Santa Fé ouvindo a história e conversando – de igual maneira, será Tomatis quem unirá as provas que incriminam Morvan, atribuindo-lhes agora um novo significado que faz de Lautret o verdadeiro culpado:

... Desde mucho antes que empezaran los crímenes, por la mujer estaba al tanto de los transe de Morvan. Y después de la separación y del suicidio del padre, cuando empezó a cotejarla abiertamente, ella le contó la historia de la madre que lo había abandonado el día de su nacimiento, para irse con un miembro de la Gestapo. Mucho antes de querer cargarle los crímenes, para hacerle retirar la dirección del despacho especial y ocupar de esa manera su lugar, no solamente por ambición, sino también porque si él mismo dirigía las investigaciones nunca sería descubierto, empezó a difundir, de manera discreta, valiéndose de terceros, rumores sobre la salud mental de Morvan. Morvan ignoraba que la carta del ministerio se refería de manera velada a esos rumores. El otro había preparado el terreno para suplantarlo únicamente en el despacho y en la cama matrimonial, y

⁷³ Graciela Speranza, “Un asesino en los enigmas del relato” in *Diario Clarín*, Buenos Aires, edição de cinco de janeiro de 1995.

⁷⁴ Graciela Speranza. *Op. Cit.*

recién más tarde, y poco a poco, se le fue ocurriendo que también podría, en la misma jugada, cargarle todos sus crímenes. ⁷⁵

Segundo a interpretação de Tomatis, Morvan passa a ser, na verdade, uma vítima de Lautret. O assassino perspicaz, sob a pele do detetive, constrói um labirinto de pistas falsas para o detetive-vítima.⁷⁶ Primeiro, espalha rumores sobre a saúde mental de Morvan e, em seguida, dá início ao seu plano: dirige-se ao escritório do colega, onde rasga propositadamente a carta recebida do ministério. Lautret supõe que Morvan juntará os pequenos fragmentos como num quebra-cabeças. Depois, assassina a vigésima oitava anciã e deixa intencionalmente um dos pedacinhos de papel no *hall* de entrada do apartamento. Segue aleatoriamente outra velhinha que está indo ao supermercado e, aproveitando-se de sua popularidade, marca um encontro para o dia seguinte. Entrega à senhora uma garrafa de *champagne* (comprada um dia antes e misturada ao sonífero) num gesto de sedução e aparente gentileza, pedindo a ela que a coloque na geladeira e o espere na noite seguinte. É Lautret quem coloca as luvas no casaco de Morvan para que ele mesmo se confunda e fique perturbado, pois sabe da fragilidade que o sonambulismo causa no companheiro de investigação e prevê que esta perturbação será acentuada pelo efeito do sonífero e pelo *champagne*. Sabendo que madame Mouton e Morvan estarão adormecidos, entra no apartamento e comete o assassinato espalhando o sangue da vítima no corpo de Morvan e as impressões digitais deste por todo o local. Depois, vai até o apartamento do detetive e deixa o molho de chaves, juntamente com a caixa de luvas de látex, para incriminá-lo. Finalmente, volta ao apartamento de madame Mouton,

⁷⁵ *Op. Cit.* p. 166.

⁷⁶ De configuração muito semelhante é o conto borgiano “A morte e a Bússola”. Nele, o assassino manipula o raciocínio do detetive construindo uma trama em torno de pistas falsas. Assim como Lautret, o assassino de Borges prevê a leitura que o detetive vai fazer dos indícios deixados por ele, estando sempre um passo à frente e, ao final, fazendo do detetive sua última vítima. Cf. J. L. Borges, “A Morte e a Bússola” in *Ficções. Obras Completas*, V. 1. Trad. Carlos Nejar. São Paulo, Editora Globo, pp. 556 – 566.

acompanhado de Combes, Juin e outros policiais, para flagrar Morvan ainda semi-adormecido e sujo de sangue no banheiro da vítima.

Para os mesmos fatos narrados, duas interpretações diferentes e igualmente verossímeis. Morvan pode perfeitamente, segundo o relato de Pichón, ser o criminoso. No entanto, as mesmas provas que atestariam a culpabilidade de Morvan são reinterpretadas por Tomatis fazendo de Lautret o *serial killer*. O que estaria por trás desta duplicidade? Acreditamos que, ao optar por um desenlace desta ordem, Saer não só “quebra” as convenções do gênero policial, bem como reitera, mais uma vez, sua concepção da linguagem como algo sempre aproximativo e nunca exato com respeito à realidade. Em outras palavras, Saer mescla às características compositivas próprias do gênero policial (a figura do detetive, o mistério em torno do assassino, a solução ou não do crime etc), o escrever/apagar constante de uma realidade que é apenas apreendida por meio das percepções fugidias de Pichón Garay, Tomatis, Soldi, Morvan, etc. Desta forma, a construção do romance ultrapassa as molduras do gênero lançando-se a outras esferas narrativas. Podemos pensar, inclusive, no desfecho sem solução, ou melhor, no desfecho enigmático, como uma metáfora para as inúmeras possibilidades da ficção em seu tratamento da realidade.

2.3 - *Dos Razones: La Pesquisa*⁷⁷

Todorov, no ensaio já comentado, postula a existência de uma dualidade estrutural no interior das narrativas policiais: de um lado, o crime e a investigação que se quer narrar (a “fábula” do formalismo russo) e, de outro, a maneira como se conta, ou seja, a narrativa propriamente dita (“trama”). Dualidade estrutural que, na verdade, define não somente o gênero policial, mas todos os outros. Podemos afirmar, portanto, que os relatos policiais evidenciam, em sua estrutura, a base do fazer literário: o “quê” e o “como” narrar.

Juan Jose Saer, ao que parece, também se preocupou com este aspecto ao escrever *La Pesquisa*. Como escrever a história do assassinato das velhinhas à sua maneira pessoal? Como, em última instância, escrever uma narrativa de cunho policial sem ser sufocado pelo gênero eleito? Como aliar a fábula à trama saeriana? Eis a resposta do autor:

*... me seguía quedando en las primeras etapas de mi trabajo una especie de sentimiento de culpa a causa de las transgresiones que a mi juicio implicaba el apartamiento temático respecto de las normas que yo mismo me había impuesto. Mientras escribía, seguía rumiando el remordimiento por mi heterodoxia, hasta que un día se impuso la evidencia liberadora: no solamente no transgredía nada, sino que más bien estaba operando por enésima vez el eterno retorno de lo idéntico. Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre. Gracias a esa revelación paradójicamente liberadora, me sentí autorizado a continuar la redacción del libro.*⁷⁸

Saer, ao afirmar que havia trocado cavalos por velhinhas, está se referindo ao romance *Nadie Nada Nunca* de 1980. Neste romance, há uma misteriosa série de assassinatos de cavalos cuja motivação permanece obscura. A intriga policial é

⁷⁷ Juan José Saer, “Dos Razones” in *La narración-objeto*, Buenos Aires, Editora Seix Barral, 1999.

⁷⁸ *Op. Cit.* p.157-158.

suplantada pela descrição das ações que envolvem os personagens centrais Gato Garay e Elisa, ambos desaparecidos no enredo de *La Pesquisa*.

No mesmo ensaio, o autor se confessa um leitor apaixonado de Raymond Chandler, importante nome do policial negro. Todavia, afirma que abordar diretamente a vertente *noir* implica alguns problemas, pois considera esta vertente morta, motivo pelo qual opta por voltar às origens do gênero sem, contudo, a intenção de parodiá-las, mas de desenvolver uma narrativa que partindo destes elementos básicos, os encaminhe numa nova direção:

*Yo creo que la práctica ingenua de un género, sin plantearse su carácter relativo, es siempre menos fecunda que su utilización consciente y renovadora. Esto, que es válido para la novela policial, lo es también para la epopeya o para cualquier otro género. Detrás de la aparente inmutabilidad de los géneros tradicionales, hay un mar de fondo en constante transformación ... El placer de escribir una novela policial debía adaptar-se en primer lugar a mi propia 'manera' narrativa, y en segundo término, a partir de la crisis evidente del género, buscar alguna otra forma de relato policial para la materia que tenía entre manos ...*⁷⁹

Saer, ao propor dois finais e, portanto, nenhum, transforma as premissas do gênero policial renovando-as. Além disso, reitera um tópico recorrente em sua obra: a impossibilidade de se alcançar um conhecimento seguro da realidade que nos cerca, uma vez que nossa familiaridade com o mundo é sempre intermediada pela linguagem:

... como nuestra experiencia y el lenguaje que la nombra no coinciden nunca totalmente, podemos decir que cada palabra es de alguna manera un relato, porque transmite, sin identificarse totalmente con él, el hormiguero no verbal de nuestro ser, y también una ficción, porque existe gracias a la verosimilitud que nos

⁷⁹ Juan José Saer, “Dos Razones”, *Op. Cit.* p. 160.

*resignamos a acordarle y no a una supuesta realidad que creemos conocer por anticipado y que esa palabra nombraría con exactitud*⁸⁰

Em outras palavras, a busca pela verdade, tão cara ao gênero policial, é frustrada. Na ficção saeriana – e, particularmente, neste romance – a idéia de um relato que represente uma apreensão completa daquilo que nos cerca é colocada em xeque. Assim, estamos de volta aos ensaios saerianos “La narración-objeto” e “El concepto de ficción”, mencionados no primeiro capítulo, e podemos considerar a duplicidade do relato policial de *La Pesquisa* como uma representação concreta daquilo que o autor entende por ficção. Segundo “La narración-objeto”, toda narrativa comporta dois elementos básicos: a estilização no uso da linguagem mesclada aos invariantes do gênero eleito. Deste modo, toda narrativa se constitui da apropriação que seu autor faz da linguagem ao relatar fatos – verdadeiros ou não – no interior do gênero narrativo escolhido (novela, conto, romance, epopéia, teatro etc). Todavia, a grande narrativa é aquela que ultrapassa as amarras do gênero fazendo da indeterminação de sentido um de seus elementos centrais. Daí a menção saeriana à grandeza de um Kafka, por exemplo, pois “la indeterminación de sentido en todo relato de primera magnitud es comparable a la del universo”.⁸¹ Daí também o mérito saeriano ao construir uma narrativa policial sem, contudo, deixar de reafirmar uma de suas constantes: a ficção é apenas uma maneira de aproximação ao real e não seu espelho; seu papel é o de justamente evidenciar as inúmeras possibilidades de interpretação e tratamento da realidade. Saer constrói um relato cujo desenrolar e dupla solução, além de subverterem a lógica do gênero policial, vão subverter também a expectativa de uma interpretação unívoca para os fatos narrados.

⁸⁰ “Dos Razones”, *Op. cit.* p. 162.

⁸¹ Juan José Saer, “La narración – objeto”, *Op. Cit.* p. 22.

2.4 – As figuras mitológicas em *La Pesquisa*

Tal qual o típico leitor de narrativas policiais, ao nos depararmos com a menção a Cila, Caribdis, Quimera, Górgona em *La Pesquisa*, nos perguntamos pelos possíveis significados destes mitos no romance. A repetição insistente, na primeira parte da obra, da imagem do touro branco (Zeus) e da ninfa raptada (Europa) também nos intriga e nos faz questionar: por que Saer faz comparecer todos estes nomes em seu relato? Começemos pelas pistas deixadas pelo próprio autor.

Uma primeira aproximação entre os monstros mitológicos e os fantasmas inconscientes de Morvan é proposta pelo próprio romance, uma vez que é durante o transe que o detetive vê Cila, Caribdis, Górgona e Quimera estampadas nas notas de dinheiro e, ao final do relato de Pichón, somos informados de que o livro que ele lê na prisão é uma adaptação infantil de histórias mitológicas:

... Un día llamó por teléfono a Caroline y le pidió que le mandara su viejo libro ilustrado de mitología, que conservaba desde la infancia ... sentándose en la cama lo empezó a hojear, sin leer el texto impreso en letras grandes, destinadas a un lector infantil, pero deteniéndose con profundo interés en las viejas estampas de colores que representaban la caída de Troya... y también Escila y Caribdis, Gorgona, Quimera, y sobre todo el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, violando eternamente en Creta, bajo un plátano, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón, a la ninfa aterrada.⁸²

Este livro nos dá pistas do imaginário do detetive, ou seja, das imagens presentes em sua mente supostamente criminosa. A própria explicação psiquiátrica para o caso nos encaminha na seguinte direção: Morvan, atormentado pelo fantasma da rejeição materna (a própria mãe, em seu inconsciente, havendo se

⁸² *La pesquisa. Op. Cit.* p. 160 - 161.

tornado um monstro feminino), mata repetitivamente as velhinhas como se estivesse matando eternamente aquela que o abandonou ainda recém-nascido.

Segundo o dicionário de mitologia grega de Junito de Souza Brandão, a imagem de Quimera simbolizaria uma “deformação psíquica caracterizada por uma imaginação fértil e incontrolada.”⁸³ Este mesmo texto também se refere a Górgona (Medusa) como o monstro “impetuoso, terrível, apavorante”⁸⁴ que transforma os homens em pedra. Cila e Caribdis representavam perigo e risco para as embarcações que passavam no estreito entre a Itália e a Sicília e são mencionadas na *Iliada* e na *Odisséia*.⁸⁵

Como se vê, todos estes monstros femininos nos dão indícios quanto à personalidade de Morvan, seja por representarem perigo (Cila e Caribdis) ou por refletirem uma suposta culpabilidade interna paralisante (Medusa). Não nos esqueçamos de que o detetive sofre uma espécie de transe do qual não se lembra depois, além de sua aversão à exposição pública e seu reduzido convívio social (Quimera). A imagem do touro branco violando a ninfa Europa também lhe vem à

⁸³ Cf. Junito de Souza Brandão. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 244-245. O autor descreve Quimera como um monstro híbrido cuja cabeça tem a forma de leão, o corpo de cabra e a cauda de serpente. “A cauda de serpente ou dragão corresponderia à perversão espiritual da vaidade; o corpo de cabra à sexualidade perversa e caprichosa; a cabeça de leão a uma tendência dominadora, que corrompe todo e qualquer relacionamento social”, segundo suas palavras.

⁸⁴ *Op. Cit.* p 238-240. Segundo Brandão, “quem olha para a cabeça de Medusa se petrifica. Não seria por que ela reflete a imagem de uma culpabilidade pessoal ? O reconhecimento da falta, porém, baseado num justo conhecimento de si mesmo, pode se perverter em exasperação doentia, em consciência escrupulosa e paralisante. Em resumo, Medusa simboliza a imagem deformada, que petrifica pelo horror, em lugar de esclarecer com equidade.” É preciso ressaltar que o dicionário em questão apresenta a imagem de Górgona como sendo, em tese, apenas Medusa. Contudo, relembra que Górgonas são as três filhas de Fórcis, sendo Euríade e Ésteno as irmãs de Medusa que representariam a perversão sexual e a perversão social, respectivamente.

⁸⁵ Segundo Gustav Schwab, “de um lado, o íngreme rochedo de Cila se erguia da água, ameaçando despedaçar o navio, e do outro o redemoinho de caríbdis puxava as águas para as profundezas, como se fosse engolir o navio.” Cf. Gustav Schwab. *As mais belas histórias da antiguidade clássica. Os mitos da Grécia e de Roma*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1995. p. 171. Cila e Caribdis já foram mencionadas anteriormente na nota 53.

mente inúmeras vezes, assim como o assassino repete compulsivamente um ritual sádico nos corpos de suas vítimas. Além disso, a figura do touro está ligada à sexualidade e também à sensação de frustração, afinal, os deuses não “cumpriram sua promessa”. Lembremos que Morvan observa da janela de seu escritório “*las ramas de los plátanos, lustrosas y peladas en **contradicción con la promesa de los dioses, o sea que los plátanos nunca perderían las hojas, porque fue bajo un plátano que en Creta el toro intolerablemente blanco (...) violó, como es sabido, a la ninfa aterrada.***”⁸⁶ A frustração de Morvan poderia simbolizar tanto a sua ineficácia em prender o assassino, apesar do sentimento de proximidade, quanto a decepção em relação a sua história pessoal de rejeição. Sendo assim, pelo viés psiquiátrico presente no romance, podemos supor uma simbologia em torno de termos como rejeição, trauma, frustração, culpa e morte.

No entanto, embora Saer nos aponte para tais indícios, ao mesmo tempo, nos faz desconfiar deles, semelhante ao jogo de falsas pistas deixadas pelo criminoso para “confundir” os passos daquele que lê, interpreta e investiga. A existência do final duplo, no qual Lautret passa a ser o verdadeiro assassino, nos encaminha a outras direções no que diz respeito à simbologia criminosa ligada à figura de Morvan. A própria explicação psiquiátrica para o caso, narrada de forma irônica, indicaria a visão saeriana contrária a uma interpretação única e definitiva:

*... por deformación profesional, los policías tienden tal vez a creer demasiado en la simulación, y los psiquiatras demasiado en la demencia. Una tercera explicación, como todo lo que no tiene nombre, les parece inaceptable. De modo que al poco tiempo se estableció con certeza que el monstruo de la Bastilla como lo llamaban era como se dice un esquisofrénico... los psiquiatras parecían considerar a Morvan como uno de esos objetos a los que, por ignorar su contenido, su mecanismo y su uso, se considera peligrosos, y por las dudas, se prefiere mantener aislados...*⁸⁷

⁸⁶ *La Pesquisa. Op. cit.* p. 9.

⁸⁷ *Op. Cit.* p. 154-159.

Morvan e a série de assassinatos são descritos como algo cujo verdadeiro conteúdo os policiais, bem como os psiquiatras (decifradores por excelência) ignoram. Todavia, pertinente seria também nos perguntarmos se de fato há, neste romance, uma suposta verdade escondida, cuja interpretação definitiva estivesse à espera da descoberta. Ao que parece, também nós, leitores, nos decepçionamos ao tentarmos dar conta de uma apreensão total dos indícios de *La Pesquisa*. Em outras palavras, a sensação de proximidade e insegurança diante do texto, tal qual sente Morvan frente aos crimes, é duplicada, ou seja, redirecionada também àquele que lê e analisa. Não temos garantias de que o verdadeiro culpado seja Morvan assim como não podemos apostar numa única interpretação para a simbologia mitológica. Apostamos, contudo, que ela se relaciona também ao ato da escrita.

Saer, em certa ocasião, sugeriu que a escrita é motivada pelas pulsões daquele que escreve:

*...La obra de arte es una especie de móvil en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional. Sería un error grosero pretender que leemos una obra de arte literaria con el intelecto y únicamente con él ... Obviamente, no hay obra de arte que agote las pulsiones del artista ni que prescinda por completo de elementos de organización racional, pero podemos desde ya estar seguros de que más fascinante e imperecedera será una obra cuanto más grande haya sido el abandono del artista a sus pulsiones...*⁸⁸

⁸⁸ Cf. Julio Premat. *La Dicha de Saturno: escritura e melancolía en la obra de Juan José Saer*- 1ª. ed – Rosario: Beatriz Viterbo, 2002 p. 17. Este fragmento foi retirado, por Premat, da revista *Literatura Argentina Hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt – am – Main : Vervuert, 1989, pp.105-121.

Lembremos que, em *La Pesquisa*, Morvan é tomado pela imagem do nascimento de uma criança após a revelação do abandono da mãe⁸⁹, o que nos sugere a seguinte comparação: assim como nascer não é o marco zero da existência humana, também a escrita, embora se inicie de fato quando o escritor se lança ao papel, é motivada por algo anterior, ou seja, por seus “fantasmas”. Como sabemos, muitas das características psíquicas individuais se formam ou, ao menos, são influenciadas já no período de gestação. Como metáfora, a gestação da escrita é provocada, segundo Saer, sobretudo pelas pulsões do escritor. Assim como são os fantasmas internos de Morvan e/ou Lautret que provocam a violenta série de assassinatos, da mesma forma, são os fantasmas do escritor que motivam a escrita.

Júlio Premat, ao analisar a obra saeriana, associa, inclusive, a imagem da criança que, ao nascer, mancha de sangue o lençol branco às palavras escritas no papel em branco:

Esa imagen que no le pertenece (que no “proviene de memoria”) sino que parece entresacada de “un fondo de experiencia perteneciente a otros hombres” es la misma que sugieren Garay López (en La Ocasión), Tomatis (en Lo imborrable), y El entenado; es la imagen central, por fin verbalizada en esta novela tardía, pero que podemos rastrear en la obra precedente. Una imagen obsesiva, nuevamente asociada a la creación literaria: el recién nacido, inacabado, incompleto (abierto,

⁸⁹ Observemos a seguinte passagem do romance: “*La confesión de su padre no había despertado en él como se dice ni estupor ni odio ni deseo de reparación, ni siquiera el instinto de ver claro, de conocer, con minucia y exhaustividad, hasta el detalle más insignificante de los hechos, como le ocurría tan a menudo, para elaborar un diseño coherente y extraer, de ese diseño, un sentido. Únicamente una imagen lo obsedía, pero que desde luego no provenía de su memoria, sino que parecía haber sido entresacada de un fondo de experiencia perteneciente a otros hombres, a la especie entera quizás ... un recién nacido rojizo, ciego y ensangrentado, saliendo por entre las piernas abiertas de la mujer ... para manchar de sangre las sábana blanca de la maternidad*”. *Op Cit.* p. 21.

*borrado, ambiguo, como los relatos de Saer) surge de la nada materna y mancha (traza, marca) esa página blanca en forma de sábana.*⁹⁰

A presença da mitologia grega é interpretada por ele como metáfora para o ato da escrita, visto que os mitos são relatos reconhecidos coletivamente como fundadores, como “*un espacio fabuloso de pasiones y, gracias a su función social (y al psicoanálisis*⁹¹) *una especie de enigma, de texto cifrado que contiene verdades radicales (...) los mitos, en La Pesquisa, al igual que casi todo en la obra, representan, dramatizan e interpretan el acto de escritura.*”⁹²

A idéia de Premat segundo a qual os monstros mitológicos operam como símbolos para o universo pulsional daquele que escreve nos parece bastante pertinente. Numa esfera maior, simbolizaria também algo que foge à linearidade, ainda que precária, proposta no arranjo do texto. Assim como o autor recorre voluntária e involuntariamente ao universo de suas pulsões, da mesma forma o leitor recorre ao seu no momento da leitura. Seriam dois universos misteriosos – o daquele que escreve e o daquele que lê – que se encontram no ato de leitura. Não há garantias para ambas as partes: nem do que escreve (qual o sentido real almejado por ele?) e nem do que lê (qual a sua interpretação dos relatos?).

⁹⁰ *La dicha de Saturno. Op. Cit.* p. 107. Em termos gerais, o livro de Premat analisa algumas obras saerianas pela via psicanalítica e postula que os relatos de Saer giram em torno de um mote principal: a impossibilidade de realização do desejo, donde suas personagens são, em grande parte, caracterizadas pela melancolia.

⁹¹ Não nos esqueçamos do ensaio saeriano, comentado no segundo capítulo, “Freud o la glorificación del poeta”, cuja idéia central é a de que, enquanto a psicanálise aposta na descoberta de uma verdade por trás dos relatos contados pelos pacientes, a ficção, embora também se construa a partir de relatos, não supõe uma verdade prévia, anterior. Esta última se concretiza no momento mesmo da escrita. Poderíamos, assim, supor que um estudo de viés psicanalítico da sua obra seria uma incoerência, mas o livro de Premat prima por ultrapassar os limites das categorias psicanalíticas e olha para a obra saeriana como um universo multifacetado. Por outro lado, Saer se vale de termos deste campo de saber, para, inclusive, associar a criação literária aos conteúdos pulsionais daquele que escreve. E, obviamente, não deixa de lançar mão de certa dose de ironia ao propor uma explicação psicanalítica para Morvan.

⁹² Julio Premat. *Op. Cit.* pp. 335 e 338.

Capítulo 3 - Experiência versus Ficção: o mistério do dactilograma.

A autoria e data de escrita do dactilograma encontrado no espólio do personagem Washington Noriega compõem, juntamente com a série de assassinatos das velhinhas parisienses, os enigmas principais de *La Pesquisa*.

Já sabemos que Pichón, em visita a sua terra natal, é o narrador do relato envolvendo os detetives Morvan e Lautret, e será também ouvinte de outro relato relativo a um texto datilografado, descoberto numa pasta identificada como *Inéditos Ajenos* e intitulado *En las tiendas griegas*. É Soldi quem o acha ao organizar o espólio de Noriega. A descoberta deste romance, chamado pelos amigos de “dactilograma”, culmina num conflito: a única herdeira reivindica a autoria de seu pai, mas os amigos consideram improvável que Washington Noriega tenha escrito um romance, ainda mais de 815 páginas, pois “la palabra novelista en los labios de Washington tenía siempre un matiz despectivo”.⁹³ Interessa-lhes submeter o dactilograma à análise de peritos visando a descobrir pistas que possam levá-los ao verdadeiro autor e à data exata da redação dos “inéditos ajenos”. No entanto, Júlia, a filha de Noriega, não autoriza sua retirada de Rincón Norte, pois intenta publicá-lo e garantir, assim, a autoria do pai.⁹⁴

⁹³ Saer, J. J. *La Pesquisa*. *Op. Cit.* p. 55.

⁹⁴ Ironicamente, o personagem Tomatis assim se manifesta sobre o caso:

“Que en Rincón Norte se puede analizar científicamente el manuscrito igual que en Cambridge! Se enteró de su muerte por el diario y ahora se las da de hija devota. Quiere a toda costa que el autor sea Washington porque, como es una novela, piensa que va a hacerse rica cuando la publiquen. Ya debe estar pensando en vender los derechos cinematográficos o, peor todavía, en hacerla adaptar para televisión.” *Op.Cit.* p.26.

Na voz de Tomatis está a própria crítica saeriana sobre a literatura que “se vende”, ou seja, produzida com fins lucrativos; crítica essa que aparece em vários ensaios do autor e, inclusive, em outras passagens de *La Pesquisa*.

Notemos que a questão da autoria está no cerne destes enigmas: **quem** matou e **quem** escreveu⁹⁵. Estamos diante, portanto, de um primeiro ponto de ligação entre os dois níveis de enredo do romance. Analisamos no capítulo anterior as questões que dizem respeito ao enigma policial e à resposta dupla de Saer: tanto Morvan quanto Lautret podem ser o verdadeiro assassino. Já a investigação em torno de quando foi escrito o dactilograma e sua autoria não chega a ser desenvolvida, uma vez que em *La pesquisa*⁹⁶, Saer vai priorizar e enfatizar o conteúdo do dactilograma e sua relação com o enredo policial. Contudo, mesmo não havendo uma investigação policial propriamente dita, há indícios desta ordem, que se dão a ver, por exemplo, no momento em que Pichón, observado pelos amigos, examina o dactilograma em Rincón Norte:

*Ha examinado el dactilograma, observando que, después de todo, a pesar de la altura que alcanzan las hojas acumuladas, no es tan largo, porque los tipos de la vieja máquina de escribir que ha servido para copiarlo – las pocas tachaduras hechas con la equis mayúscula demuestran a simple vista que se trata de una copia – son bastante grandes. Es cierto que las hojas fueron llenadas, quién sabe cuándo, a un solo espacio, que no existe ninguna división en partes, capítulos y secciones, y que los puntos y aparte son infrecuentes de un modo superficial, Pichón ha calculado que hay uno cada treinta o cuarenta páginas.*⁹⁷

⁹⁵ Além destes dois pontos, vale relembrar outros enigmas ligados à questão da autoria desenvolvidos no capítulo anterior:

- Quem é o verdadeiro pai de Morvan, o marido abandonado ou o integrante da Gestapo?
- Quem são os narradores do relato que, ora parece narrado por Pichón e ora por um outro que narra em terceira pessoa?

⁹⁶ Interesssssa ressaltar que o próprio título do romance, *La Pesquisa*, possibilita várias “leituras” de acordo com os diferentes enredos internos à trama. Podemos pensar na pesquisa policial de Morvan, na pesquisa expeculativa de Soldi, Tomatis e Pichón em torno da autoria do dactilograma e, em última instância, na pesquisa dos leitores que procuram estabelecer elos e interpretar os variados aspectos do romance.

⁹⁷ *Op. Cit.* p. 62.

O exame visual de Pichón muito se assemelha ao de Morvan quando é chamado aos apartamentos das anciãs assassinadas. Diante do dactilograma e do local do crime pela primeira vez, ambos perscrutam os mais variados detalhes como possíveis pistas para a descoberta do autor/assassino. Nas palavras de Julio Premat, “en la casa de Washington, la difícil extracción del manuscrito de una caja de metal, la descripción detallada de su aspecto, su posición en el medio del grupo que lo observa, hacen de esa novela un verdadero “cuerpo del delito”, interrogado incesantemente para intentar adivinar quién puede ser el responsable de su existencia.”⁹⁸

A partir desta constatação e da análise realizada nos capítulos precedentes, podemos pensar no romance *La Pesquisa* como uma estrutura que supõe a duplicação de seus elementos nos diferentes níveis de enredo. Temos, à primeira vista, o mistério em relação à autoria como ponto comum ao relato policial e ao dactilograma, bem como a presença de certas personagens mitológicas que figuram em Homero e que estão nos sonhos de Morvan e no livro lido por ele na prisão, sendo todos relacionados à guerra de Tróia que, por sua vez, é o tema do romance encontrado. Além disso, as duplas Morvan/Lautret e o par formado pelos soldados jovem e velho, cujas verdades (a da “experiência” e a da ficção, respectivamente) são o tema central do dactilograma. Vejamos, agora, seu conteúdo a fim de explicitar melhor sua relação com o que já foi analisado do romance.

A narrativa intitulada *En las tiendas griegas* transcorre na planície de Escamandro, na noite que antecede à entrada do cavalo de madeira na cidade de Tróia e sua destruição. Seus protagonistas são: um soldado jovem e um soldado velho. O soldado velho monta guarda junto à tenda de Menelau há dez anos e, embora esteja lá durante este tempo todo, não sabe quase nada das lendas e histórias que circulam entre os gregos sobre a guerra, pois nunca saiu da planície e, dada a sua condição hierárquica, não participa das reuniões com seus chefes,

⁹⁸ *La dicha de Saturno. Op. Cit.* p 278.

apenas recebe ordens. O que sabe da guerra são as consequências práticas da mesma:

*Una cosa parecía segura: había una guerra, porque alguno de sus viejos camaradas que habían sido seleccionados para la acción nunca volvieron al campamento, y porque a veces faltaban el pan y el aceite – nunca en la mesa de los jefes desde luego – y otras cosas similares, lo que era signo de tiempos difíciles. Si se hubiese topado con Ulises o Agamenón, el Soldado Viejo no los hubiese reconocido. Cuando los otros jefes venían a la tienda de Menelao, siempre lo hacían en grupo, y cuando venían solos, al Soldado Viejo le costaba igualmente distinguirlos. De todas maneras, a su edad – en realidad apenas si tenía cuarenta años – ya había aprendido desde hacía tiempo que al soldado raso le conviene ser ciego, sordo y mudo y tratar de pasar completamente desapercibido.*⁹⁹

O soldado jovem, por ter chegado de Esparta recentemente e por ter ouvido inúmeros relatos referentes à guerra, tem conhecimento, inclusive, da lenda segundo a qual Príamo, quando de passagem pelo Egito após ter sequestrado a bela Helena, teria sido enganado pelo rei. Este último, graças à magia, criara um simulacro da mulher de Menelau, simulacro esse levado a Tróia no lugar do original. A verdadeira Helena, segundo a lenda que o soldado jovem conta ao soldado velho, estaria no Egito e continuaria à espera de seu marido. O soldado jovem alega que, sendo verdadeira esta versão dos fatos, estariam todos, pois, lutando por um fantasma, o que faria também da guerra um simulacro. E mais: se algum dia o soldado velho voltasse para casa e fosse indagado sobre a guerra, encontrar-se-ia numa situação delicada, posto saber muito pouco; os troianos eram figuras diminutas ao longe, misturadas à poeira da planície, ao passo que os próprios aqueus lhe eram quase tão distantes quanto seus inimigos.

É Soldi quem narra o conteúdo do dactilograma a nós, leitores, e também a seus amigos Tomatis e Pichón na mesa do bar na qual, na verdade, estão

⁹⁹ *Op. Cit.* p. 123.

sentados ouvindo Pichón contar a história dos assassinatos parisienses que, segundo ele, saiu em todos os jornais e aconteceu perto de sua casa. Soldi indaga se estes fatores seriam a prova da veracidade da história e Pichón lhe responde que, ao lançar mão dos jornais que leu e da proximidade dos crimes, está garantindo a veracidade de **seu relato**, ou seja, daquele que ele está contando e não da história em si. E é neste momento que Soldi estabelece o ponto de contato entre os dois enredos (o policial e o dactiograma) ao afirmar que o autor de *En las tiendas griegas* também se ocupou da questão da veracidade de um relato. Para ilustrar, resume a história dos dois soldados descrita acima e Pichón arremata a relação proposta pelo amigo afirmando que “el soldado viejo posee la verdad de la experiencia y el soldado joven la verdad de la ficción. Nunca son idénticas pero, aunque sean de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias”.¹⁰⁰ Em outras palavras, a ficção até se aproxima da experiência, mas não a apreende totalmente.

Considerando a divisão entre a verdade da experiência e a verdade da ficção, conforme propõe a interpretação de Soldi e Pichón para o dactilograma, podemos afirmar que o episódio policial contado por Pichón possui a verdade da ficção, pois mesmo tendo acontecido perto de sua casa e saído em todos os jornais, trata inapelavelmente da sua interpretação dos fatos. Tem a veracidade garantida pela particularíssima combinação dos elementos internos à narrativa e não por elementos externos. O próprio Pichón assim o diz na primeira parte do romance:

*Desde el principio nomás he tenido la prudencia, por no decirla cortesía de presentar estadísticas con el fin de probarles la veracidad de mi relato, pero confieso que a mi modo de ver ese protocolo es superfluo, ya que por el solo fato de existir todo relato es verídico.*¹⁰¹

¹⁰⁰ *Op. Cit.* p. 125.

¹⁰¹ *Op. cit.* p. 26.

Retomemos, brevemente, um dos ensaios discutidos no primeiro capítulo, *El concepto de ficción*. Deste texto, interessa-nos agora a reflexão do autor sobre a categoria de verdade relacionada à ficção, uma vez que as personagens discutem justamente sobre a veracidade dos relatos:

*La verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad ... La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento.*¹⁰²

Saer vai retomar este tema num conto, escrito seis anos depois de *La Pesquisa* e intitulado *En línea*:

*Según Tomatis ... han encontrado, él y Soldi, otro texto de ficción que, todo parece indicarlo, ha sido también escrito por el autor de la novela de ochocientas quince páginas que estaba entre los papeles de Washington, el dactilograma titulado En las tiendas griegas, que Pichón ha tenido la oportunidad de examinar brevemente, durante su último viaje a la ciudad, un par de años antes.*¹⁰³

Por meio de uma conversa telefônica, Tomatis conta a Pichón que o texto encontrado pode ser um fragmento do romance, pois possui cerca de vinte páginas e o tema da guerra de Tróia, protagonizado pelos dois soldados, se

¹⁰² Saer, J. J. *El concepto de ficción*. Op. Cit. pp11-12. Neste sentido, o duplo desenlace/solução do enredo policial poderia ser considerado como um procedimento que objetiva colocar em evidência “el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento”.

¹⁰³ Juan José Saer. “En línea” in *Cuentos completos (1957 – 2002)*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

repete. Além disso, foi datilografado com a mesma máquina em que foi passado a limpo o dactilograma e, ainda, o papel possui o mesmo formato e a mesma qualidade, embora já amarelado pelo tempo, o que permite supor que tenha sido escrito numa data próxima ao outro. Todavia, não se descarta a hipótese de um texto independente. No entanto, Tomatis desconfia desta hipótese ao afirmar que, por se tratar de um relato cujas personagens são as mesmas, assim como o tema, *“ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis (...), un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general.”*¹⁰⁴

A citação acima nos remete à concepção, desenvolvida no primeiro capítulo, da obra saeriana como um ciclo no qual as personagens, os temas e o local se repetem formando a chamada “zona saeriana”. Assim como o texto encontrado alguns anos depois da visita de Pichón à terra natal se relaciona ao dactilograma, o conto *En línea* constitui um possível desdobramento do romance *La pesquisa*, sobretudo quanto à discussão acerca da verdade da ficção e da verdade da experiência simbolizadas nas figuras do soldado jovem e do velho. Vejamos.

Novamente, no segundo texto encontrado, há a dúvida, por parte do jovem, de que a Helena que está em Tróia, e pela qual lutam os homens, não seja a verdadeira mulher de Menelau, mas um simulacro criado pelo rei egípcio e feiticeiro Proteo. Desconfiado, ele está disposto a encontrar uma maneira de “descobrir a verdade”:

El comerciante de Tiro, según el soldado joven, le había revelado, después de muchas vacilaciones y a cambio de una buena parte de su salario, que los iniciados a las artes mágicas que había frecuentado en todos los rincones del mundo conocido por tratarse de sus clientes, sabían que existía un único medio,

pp 22-31.

¹⁰⁴ *Op. Cit.* p. 25.

*infalible desde luego, para saber si una apariencia de este mundo, animal, vegetal o mineral, era verdaderamente un cuerpo compuesto de materia densa o un mero simulacro, y ese medio consistía en exponer el cuerpo en cuestión a la primera luz del alba, en cierto lugar preciso del espacio, para que un determinado rayo solar, al dar contra él, revelase su verdadera naturaleza. Según el comerciante de Tiro, tratándose de un cuerpo real, de materia compacta, no pasaba nada, el cuerpo imprimía una sombra alargada en el suelo ... pero que si en cambio se trataba de un simulacro, un prodigio se producía sin error posible, a saber que el cuerpo empezaba a tornasolarse adquiriendo un aspecto fuertemente luminoso e, igual que una pompa de jabón, se volvía translúcido, transparente, se desvanecía en el aire hasta que el rayo que lo había tocado, a causa del movimiento del sol, pasaba de largo y entonces el cuerpo recobraba su apariencia engañosa.*¹⁰⁵

Diante de tal relato, o soldado velho é convencido - mais por cortesia ao amigo do que por verdadeira crença¹⁰⁶ - de acompanhá-lo na noite seguinte e se colocarem próximos aos muros de Tróia onde, “conforme todos sabiam”, Helena vinha andar, às escondidas, para lamentar sua sorte e, eventualmente, conversar com alguns chefes gregos. De fato, na noite seguinte se colocam a postos e esperam bastante tempo até serem surpreendidos pela visão de Helena, conforme esperavam. E é com o foco na perspectiva do soldado velho que esta parte do conto é narrada, ou seja, a partir daquilo que ele “vê”. Ele é tomado de surpresa não somente por comprovar que Helena é de fato um simulacro, mas porque também são simulacros todo o acampamento, a cidade de Tróia, o próprio amigo e, inclusive, ele mesmo. Depois de experimentar sensações contraditórias de

¹⁰⁵ *En línea. Op. Cit. p. 28.*

¹⁰⁶ O soldado velho, cansado da “dureza” da realidade por ele vivenciada, é seduzido pela possibilidade da “magia” trazida pelo soldado jovem: “Hasta para el Soldado viejo el sortilegio parece posible, y mientras espera el día, se dice que, después de todo, esse muchacho algo atolondrado por el que ya siente una ternura de padre, ha traído un poco de magia a su vida gastada..” *Op. Cit. p.30.*

felicidade e assombro, o soldado velho acredita ter sonhado e tenta despertar, pois “é hora de voltar à realidade”, mas não consegue.

Vejamos, mais especificamente, como se contrapõem os dois soldados¹⁰⁷. O soldado jovem é aquele que está há pouco tempo no acampamento, ou seja, seu conhecimento da guerra se dá através dos relatos que ouve em suas viagens. Por ter menor idade, cresceu em meio às histórias dos famosos generais e heróis. Sendo assim, sua busca pela “verdade” (Helena ser ou não um simulacro) é fruto da interpretação que ele faz da realidade segundo sua história pessoal e, também, segundo aquilo que ele vivencia da guerra de Tróia (as narrativas e lendas que formam seu imaginário). O conto reitera estas características em passagens como estas:

*El soldado joven ... promete aportar la prueba de sus afirmaciones: **la muy buena fuente** que le ha suministrado la información acerca de la imagen ilusoria de Helena, es un mercador de Tiro...*¹⁰⁸

*El soldado joven seguía hablando: **todo el mundo** sabía en el campamento que Helena, a la madrugada, mientras los troyanos dormían, tenía la costumbre de pasearse por las murallas...*¹⁰⁹

Podemos dizer que ele é uma espécie de porta-voz, para o soldado velho, daquilo que “dizem” dentro e fora do acampamento de Tróia, enquanto que este último sabe da guerra apenas as consequências práticas da mesma: a perda de amigos nas várias lutas, os tempos difíceis que culminam na falta de comida etc. Em outras palavras, ele vivencia a mesma guerra de maneira diversa da do outro soldado, acreditando apenas naquilo que lhe é palpável, visível e não imaginário:

¹⁰⁷ Nossa análise, como já foi dito, considera, de fato, o conto uma continuação do romance *La Pesquisa*. E é com base nisto que analisamos as personagens, ou seja, com as informações presentes nos dois textos.

¹⁰⁸ *Op. Cit.* p.26. Grifo do autor.

¹⁰⁹ *Op. Cit.* p.28. Grifo nosso.

*Los años han fortificado la incredulidad del soldado viejo: ni una vez sola, en su larga vida, lo invisible ha dejado de ser lo que es, es decir la transparencia vacía del aire y del cielo, y lo visible, la presencia rugosa de la piedra, del árbol ondulante y mudo, del agua fresca y turbulenta, del firmamento incomprensible. Ni una sola vez el más oscuro de los dioses consideró que valiese la pena manifestarse para él...*¹¹⁰

Diante deste contraponto, caberia perguntar qual dos dois mais se aproxima da verdade acerca da Guerra de Tróia. Em princípio, pensaríamos que o soldado velho, pois é ele quem, de fato, vive no acampamento e presença, ainda que de longe, os acontecimentos referentes à mesma. Por outro lado, o soldado jovem acaba por conhecer certos relatos graças a sua “condição itinerante”; isso o leva a desconfiar da própria guerra e consumir dinheiro e tempo em busca da verdade. Podemos pensar, inclusive, no que se configura como verdade para cada um deles. Para o soldado velho, a guerra é, sim, verdadeira, palpável, afinal, há anos está a serviço dela. Ele pode até desconfiar da benevolência de seus chefes e dos deuses, mas não do rapto de Helena. Já o outro desconfia do real motivo que originou o conflito de Tróia, ou seja, de um “real primeiro”, que estaria na origem, assim como a frase inicial do dactilograma encontrado: “... *prueba de que es solo el fantasma lo que engendra la violencia.*”

Aparentemente, estamos diante de um impasse. Vejamos como o conto o resolve. O soldado jovem e o velho são, na verdade, “traídos”, pois a verdade que buscavam (a comprovação da existência ou não de Helena) ultrapassa suas expectativas, revelando-se uma segunda verdade: tudo é simulacro. Podemos pensar neste final considerando as inúmeras versões existentes sobre a guerra de Tróia desde a época em que foram escritas a *Ilíada* e a *Odisséia*¹¹¹ até as

¹¹⁰ *Op. Cit.* p.26. Acrescente-se que o soldado velho desconfia também dos adivinhos e feiticeiros, pessoas que, segundo ele, existem, na verdade, para autorizar “os caprichos sanguinário dos poderosos”.

¹¹¹ Sabidamente, há várias versões sobre a guerra de Tróia e, inclusive, sobre a identidade do autor da *Ilíada* e da *Odisséia*. Homero de fato existiu ou se trata de um mesmo nome para vários autores que teriam escrito tais obras? George Steiner defende a idéia de que Homero foi o compilador da *Ilíada*, pois agrupou inúmeros

reescrituras ou reapropriações mais atuais, a ponto tal que não se pode mais distinguir o fato em si (a guerra) de suas inúmeras versões. Não se pode dizer, inclusive, que uma tradução das obras mencionadas é mais genuína que outra, conforme nos lembra Borges.¹¹²

Acreditamos que Saer, ao optar por este final, reforça (em forma de conto) mais uma vez seu conceito de ficção presente em *La Pesquisa* e em muitos de seus ensaios, conforme já demonstramos nos capítulos precedentes. Em outras palavras, ao propor um final em que a realidade (o acampamento, a cidade de Tróia, os soldados e Helena) é “revelada” como um simulacro, uma invenção, Saer está realizando o “eterno retorno ao idêntico”, ou seja, à idéia de que o tratamento da realidade, na ficção, é sempre algo aproximativo e nunca especular ou exato.

relatos sobre a guerra, tendo como mote a ira de Aquiles. Quanto à Odisséia, Steiner supõe que esta foi, sim, escrita por Homero algum tempo depois da *Ilíada*; nesse sentido observa que “...um poema vive intensamente no outro”. Há estudiosos, contudo, que supõem hipóteses diferentes, mas não é nossa intenção avançar nos múltiplos estudos sobre a autoria/existência de Homero. Cf. Steiner, George. “Homero e os especialistas” in *Linguagem e Silêncio – Ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. pp 205-221.

Além disso, há também inúmeras versões sobre Helena ser ou não um simulacro. Neste conto, Saer, à maneira de Borges em *Las Ruinas Circulares*, atribui a idéia de simulacro não só à criatura (Helena, cuja natureza é investigada), mas também ao próprio criador (o soldado que “gera” a dúvida, bem como tudo aquilo que ele acredita “real”: o amigo, a cidade, o acampamento etc).

¹¹² Cf. Jorge Luis Borges. “As versões homéricas” in *Obras completas*. V. I. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Editora Globo, 1998. pp255-260.

O autor compara as traduções de Chapman, Butler, Cowper e outros, mostrando como cada uma é, na verdade, uma versão diferente, mas não por isso, mais ou menos genuína do que a suposta versão original de Homero. Podemos dizer que, ao tratar da questão da tradução, Borges também reflete sobre a veracidade de um relato. Observemos seu parágrafo conclusivo:

“Qual dessas muitas traduções é fiel? Talvez queira saber meu leitor. Repito que nenhuma, ou que todas. Se a fidelidade deve ser prestada às imaginações de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século X. Se aos propósitos que ele teve, qualquer uma das muitas que transcrevi, salvo as literais, que extraem toda sua virtude do contraste com hábitos presentes. Não é impossível que a versão morna de Butler seja a mais fiel.”

3.1 – A escrita saeriana e a tradição.

Como vimos anteriormente, *En las tiendas griegas* e o conto *En línea* são textos que remetem diretamente à *Ilíada*. Na verdade, o título do dactilograma é o mesmo do poema de César Vallejo¹¹³, escrito em 1918, que, por sua vez, também retoma os versos de Homero. Numa análise superficial, há em comum entre o poema e o dactilograma o fato de darem voz a soldados “sem nome” ao invés dos grandes heróis ou deuses. Como se sabe, grande parte da *Ilíada* é dedicada à descrição dos guerreiros em combate, bem como das histórias de suas linhagens familiares. Em Saer, a guerra de Tróia é retratada pelo viés de dois soldados que jamais figuraram em Homero. Não se trataria, contudo, de um “desvio” da tradição

¹¹³ Para Saer, o poeta peruano está entre os grandes nomes da literatura. Todavia, sua produção, assim como a de muitos outros autores, não corresponde às expectativas da crítica européia. Desta forma, sua obra é praticamente desconhecida naquele continente e também no nosso. Esta discussão será apontada adiante. Por ora, vejamos o poema:

EN LAS TIENDAS GRIEGAS

Y el Alma se asustó
a las cinco de aquella tarde azul desteñida.
El labio entre los linos la imploró
con pucheros de novio para su prometida.

El Pensamiento, el gran General se ciñó
de una lanza deicida.
El Corazón danzaba; mas, luego sollozó:
la bayadera esclava estaba herida?

Nada! Fueron los tigres que la dan por correr
a apostarse en aquel rincón, y tristes ver
los ocasos que llegan desde Atenas.

No habrá remedio para este hospital de nervios,
para el gran campamento irritado de este atardecer!
Y el General escruta volar siniestras penas
allá
en el desfiladero de mis nervios!

clássica, mas de exibir uma das maneiras pelas quais os textos modernos podem se apropriar e dialogar com o “peso da tradição”, nas palavras de Julio Premat. Segundo ele, os relatos saerianos expressam o conflito moderno da criação, ou seja, a difícil relação entre aquilo que o autor quer escrever e os códigos literários pré-estabelecidos:

*La reescritura, gesto que se confunde con el de la creación, marca los límites y las posibilidades de la posición de un escritor enfrentado con todo lo que ya ha sido escrito, pensado, descubierto, organizado; de un escritor solitario frente a una barrera inhibidora y a una lucidez irónica.*¹¹⁴

A ironia¹¹⁵ também é destacada por Premat como uma das maneiras saerianas de lidar com o passado literário e os saberes já constituídos, ao lado das referências às grandes obras da literatura universal, uma vez que muitos dos romances de Saer mencionam autores consagrados. Em *Nadie, Nada, Nunca*, por exemplo, o personagem Gato Garay recebe de Paris um exemplar de *A Filosofia na Alcova*. E mesmo em *La Pesquisa*, além da referência direta à *Ilíada*, há uma passagem na qual Tomatis recita versos de Dante.¹¹⁶ Tais versos, também

¹¹⁴ Julio Premat. *Op. Cit.* p. 299.

¹¹⁵ Premat explicita que não se trata, todavia, de uma ironia retórica, ou seja, aquela que supõe uma contradição entre duas mensagens (uma explícita e outra implícita), mas de uma ironia em relação ao que é narrado. Em *La Pesquisa*, a descrição irônica de Morvan como um policial inteligente, mas “correto demais” não deixa de ser um meio de dialogar com o gênero policial, ou seja, com a imagem do policial clássico. Além disso, o diagnóstico rápido de esquizofrenia do detetive Morvan também ironiza certos chvões psiquiátricos.

¹¹⁶ “*O frati, dissi, che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza;
fatti nos foste a viver come brutti,
ma per seguir virtute e canoscenza.*”

referidos por Primo Lévi em *É isto um homem?*¹¹⁷, são recitados por Tomatis no fim da viagem pelo rio Colastiné, algum tempo depois de terem passado em frente à casa de onde desapareceram Gato e Elisa, seqüestrados pelos militares. Numa primeira instância, poderíamos supor uma relação entre o horror vivenciado por Lévi no campo de concentração e, obviamente, as torturas e assassinatos praticados pelos militares durante a ditadura. Por outro lado, o que se narra imediatamente antes de Tomatis recitar os versos de Dante é um momento quase idílico no qual “lancha, agua, vegetación, parecieron hechas de la misma substancia de um negror rojizo y un poco fosforescente – um flujo único de matéria concretizándose, por unos momentos todavía, en muchas formas diferentes que la noche se disponía a igualar.”¹¹⁸ Como será apresentado no último capítulo, quando formos tratar especificamente da descrição da natureza e suas possíveis significações no romance, os versos de Dante também poderiam relacionar-se ao tratamento ficcional das experiências vivenciadas pelos homens no mundo no qual somos lançados.

Na verdade, em alguns relatos, o próprio Saer nos indica a obra a que se refere, mas outros acabam se configurando como pequenos enigmas, cujas fontes não são reveladas. Beatriz Sarlo se ocupou deste aspecto ao resenhar o romance saeriano *Las Nubes*. Em determinado momento, ela propõe a seguinte pergunta:

*¿Qué más hay en el texto de Las nubes (en realidad, en todos los textos), que no sabemos o que sólo descubrimos por casualidad? Una cita comprobada como verdadera, más que tranquilizar la lectura nos devuelve a un escenario divertido y, al mismo tiempo inquietante, de forgeries, atribuciones falsas y orígenes borrados. El peligro de la sobreinterpretación y de la búsqueda detectivesca irrisoria es tan fuerte como el de pasar por alto algo oculto que nunca sabremos si es extremadamente significativo. La lectura es siempre insegura.*¹¹⁹

¹¹⁷ Cf. Primo Lévi. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro. Rocco. 1997.

¹¹⁸ *La Pesquisa. Op. Cit.* p.76.

¹¹⁹ Beatriz Sarlo. “Aventuras de um médico filósofo, sobre *Las nubes* de Juan José Saer” in *Punto de Vista*, número 59, Buenos Aires, 1997. pp.35- 38.

Desta forma, o diálogo com a tradição acaba por fazer dos leitores também pequenos detetives que, seja pelo acaso, seja pelo conhecimento prévio, vão investigar as pistas deixadas ou não por Saer e, em última instância, tentar analisá-las. Contudo, a garantia de verdade, ou seja, de uma resposta clara e reveladora é novamente negada.

Um outro aspecto a ser considerado é o fato de *En las tiendas griegas* e *En Línea* terem sido encontrados no espólio de um escritor argentino, o que nos faz pensar numa possível reflexão saeriana, à la Borges, sobre o tema do *escritor argentino e a tradição*. Neste ensaio, Borges reivindica a idéia de que se trata de um enorme equívoco supor que a literatura de seu país deva ser “rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina”. Afinal, a tradição argentina é, para ele, “toda a cultura ocidental”, assim como “nosso patrimônio é o universo”.¹²⁰ Certamente este texto influenciou Saer ao escrever, em 1979, um ensaio cujo questionamento é semelhante. Nele, o autor explicita que todos os escritores, independentemente de suas nacionalidades, “vivem na mesma pátria: a espessa selva virgem do real”.¹²¹

Saer se refere ao conceito de literatura latino-americana - inventado pela crítica européia e sustentado por alguns escritores “nacionalistas” do nosso continente - que pressupõe uma literatura com traços típicos da “cor local”. O autor, ao assumir uma postura completamente oposta, afirma que ser argentino é um fato da realidade cuja existência, por si só, não justifica o ato da escrita. Afinal, viver na selva espessa do real supõe questionar aquilo que se apresenta como um dado da realidade, como a nacionalidade, por exemplo:

No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad, aunque la expectativa de muchos lectores, especialmente no argentinos, se sienta frustrada. No hablo como argentino sino como escritor. La narración no es un documento etnográfico

¹²⁰ Jorge Luis Borges. “O escritor argentino e a tradição” in *Obras Completas*. Vol. 1. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo. Ed. Globo. 1998. pp 294-295.

¹²¹ Juan José Saer. “La selva espesa de lo real” in *El concepto de Ficción*. Buenos Aires. Ariel. 1997. p. 268.

ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad...

Os traços da nacionalidade, segundo Saer, devem ser secundários, posto que nascer em tal ou qual país é um “acidente geográfico”. Em outras palavras, aquilo que deve caracterizar a produção literária não é o local de nascimento, mas o próprio trabalho do escritor.

Muito embora nossa dissertação não proponha uma análise mais aprofundada sobre as relações entre o poema de César Vallejo, o texto de Homero e o conteúdo do dactilograma – uma chave de leitura que certamente abriria novas portas para a interpretação do romance – não nos privamos de arriscar breves considerações sobre o diálogo saeriano com a tradição.

No entanto, nossa dissertação privilegia a interpretação do mistério em torno da autoria do dactilograma como mais um modo de reiterar, em *La Pesquisa*, componentes como a incerteza e a dúvida, comuns aos dois níveis do enredo. Lemos a falta de uma “solução” única e definitiva para os fatos narrados, tanto para o enigma policial quanto para o dactilograma, como símbolos da relação sempre aproximativa e parcial da ficção em relação ao seu objeto.

Capítulo 4 - Pichón e o regresso à Argentina

4.1- O tratamento ficcional da ditadura em *La Pesquisa*

Analizamos no segundo capítulo, o enigma policial de *La Pesquisa* e no terceiro, o mistério envolvendo a autoria do dactilograma encontrado em Rincón Norte, bem como sua relação com o conto *En línea*. Todavia, resta ainda explorarmos alguns aspectos do romance relacionados à estadia do personagem Pichón Garay na Argentina. Um deles é o desaparecimento de seu irmão gêmeo, Gato, e de Elisa, personagens centrais do romance *Nadie, Nada, Nunca*, escrito em 1980. Neste há uma série de assassinatos de cavalos na região de Rincón Norte durante o regime militar argentino. Em *La Pesquisa*, Gato e Elisa são desaparecidos, vítimas da ditadura:

*... de esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa. Fueron, como tenían la costumbre de hacerlo desde hacía años, a pasar un par de días juntos, y nunca nadie más volvió a verlos ... como eran tiempos de terror y de violencia, y como al entrar en la casa silenciosa, empezó a sentir un olor nauseabundo, el amigo publicitario se asustó bastante, pero cuando entró en la cocina descubrió que el olor venía de un pedazo de carne que se descomponía sobre el fogón, en un plato... en el momento en que ... habían depositado sobre las baldosas rojas del fogón, el fluir de sus actos se había detenido y ellos se habían como quien dice volatilizado. Nunca más en siete u ocho años un solo signo de su existencia material, ni siquiera sus cenizas, habían aparecido.*¹²²

O que nos faz perceber a referência à ditadura militar é, além da menção a “tempos de terror e violência”, a imagem de Gato e Elisa se volatilizando. A

¹²² *La Pesquisa. Op. Cit.* p. 70-71. Grifo meu.

completa inexistência de pistas que comprovem a vida ou morte dos mesmos remete-nos ao imenso número de desaparecidos políticos na Argentina, principalmente no fim da década de setenta e início dos anos 80.¹²³ Além disso, *La Pesquisa* retoma os personagens Gato e Elisa dos mesmos espaços e tempos narrados em *Nadie, Nada, Nunca*, relato no qual o clima de terror e violência é mencionado. Um último aspecto confirma a referência: as datas mencionadas no romance. Conforme explicita Florinda Goldberg, algumas passagens de *La Pesquisa* nos indicam o tempo em que se passa o relato:

*El comentario “el dichoso dactilograma (...) es posterior a mil novecientos dieciocho (...) De los setenta años transcurridos desde entonces...” sugiere que la acción transcurre en 1988. En La Pesquisa ... se dice que la muerte de Washington y la desaparición del Gato ocurrieron “unos ocho años atrás”, o sea 1980; Glosa los fecha exactamente en 1978. “Unos ocho años” y “setenta años” son estimaciones aproximadas, de todos modos, tanto 1978 como 1980 se hallan dentro del período de la dictadura militar.*¹²⁴

Todavia, o desaparecimento não ganha páginas de investigações e nem discussões à maneira dos outros dois enigmas do romance. Ao contrário, Gato e Elisa são mencionados apenas no momento em que se narra a viagem de Tomatis, sua filha Alice, Pichón, seu filho e do amigo Soldi pelo rio Colastiné. É por “acaso” que, neste percurso de barco, os personagens vão passar em frente à casa de praia em Rincón Norte, local de onde desapareceu o irmão gêmeo de Pichón e sua amante:

¹²³ Na última ditadura, entre 1976 e 1983, o número de desaparecidos políticos chegou a trinta mil pessoas. Neste contexto, teve origem, entre outros, o conhecido movimento das “mães da praça de maio”, mulheres que passaram a se reunir e protestar em busca de justiça e informações sobre seus filhos seqüestrados pelos militares.

¹²⁴ Florinda F. Goldberg. “La Pesquisa de Juan José Saer: alambradas de la ficción” in *Variaciones Borges*. Dinamarca, Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, s/d. p. 89-100.

— *Esa es la casa de Rincón, de la que te mostré tantas fotos. Aquí de chicos pasábamos los veranos con el Gato.*¹²⁵

Esta é a única fala de Pichón sobre o episódio. Na verdade, é o narrador em terceira pessoa quem nos informa que, embora já tivessem transcorrido oito anos do desaparecimento, só agora Pichón voltava à Argentina para cuidar da herança da mãe, recentemente morta. Somente na terceira parte do romance o assunto é então retomado, mas o foco recai sobre o estremecimento na relação entre os amigos Tomatis e Pichón, ocorrido na época do sumiço de Gato:

*En la época de la desaparición del Gato y Elisa, Héctor y Tomatis se ocuparon de hacer lo necesario para tratar de ubicarlos, sin ningún resultado por otra parte, **pero Pichón se negó a venir, argumentando que de todos modos no reaparecerían**, y que él tenía ahora otra familia en Europa que dependía de él, y de la que él dependía, y que no estaba dispuesto a separarse de ella ...durante casi dos años, Tomatis y Pichón dejaron de escribirse. A decir verdad, Tomatis dejó de contestar las cartas de Pichón, que demoró unos meses antes de seguir escribiéndole. Y, al cabo de dos años, cuando Pichón menos se lo esperaba, fue Tomatis el que recomenzó la correspondencia con una carta larguísima, donde le decía que, después de meses y meses de reflexiones amargas y contradictorias, había terminado por comprender que esa prudencia excesiva de parte de Pichón era en realidad miedo ... de afrontar la comprobación directa de que el inconcebible ente repetido ... se hubiese evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo, o peor todavía, que en su lugar le presentaran un **montocito anónimo de huesos sacados de una tierra ignorada.***¹²⁶

O desaparecimento em si e as conseqüências sofridas por Gato e Elisa não são narrados. O que temos é o relato, ainda que bastante breve, da tensão gerada entre os amigos, das possíveis causas da recusa de Pichón em voltar à Argentina

¹²⁵ *La Pesquisa. Op. Cit. p.*

para procurar seu irmão gêmeo, bem como de sua angústia em Paris, testemunhada por sua família. Pichón de alguma maneira sabe que não há porque voltar à Argentina, pois seu irmão não será encontrado.

Podemos ler nesta recusa a idéia de impotência real diante da violência física e psicológica gerada pelos seqüestros, torturas e mortes da ditadura militar da qual todos nós temos um imaginário construído através de filmes, livros de testemunhos e documentos históricos. De igual maneira, podemos supor que na recusa da personagem em voltar à Argentina para procurar o irmão se reflete também a recusa saeriana em narrar o que foi feito de Gato e Elisa enquanto vítimas da ditadura. Saer se limita a referências indiretas e opta por não esclarecer no romance como desapareceram, quem os seqüestrou e quais violências sofreram.

De fato, o tema da ditadura perpassa a obra saeriana sempre de maneira indireta. Pessoas desaparecidas, a sensação de medo e perigo, tempos de horror e violência são elementos presentes em *Nadie Nada Nunca* e *La Pesquisa*, assim como em *Glosa*, *Lo imborrable*, *Cicatrices* e outros textos. Para uma análise mais aprofundada sobre este tópico, seria necessário um estudo que contemplasse a obra saeriana como um todo, o que não é o foco da nossa dissertação. Todavia, procuraremos explorar alguns aspectos do tratamento ficcional deste fato histórico-político tal qual aparece em *La Pesquisa* tomando como base dois textos críticos sobre o assunto.

O primeiro deles é o artigo de Florinda Goldberg mencionado anteriormente. A autora sustenta a tese de que o enigma do desaparecimento de Gato e Elisa configura, na verdade, o eixo central do romance. Os outros dois enigmas – o policial e a autoria do dactilograma – são narrados de forma paródica, de modo que todos os elementos poderiam ser relacionados e reinterpretados como metáforas e símbolos do seqüestro político e sua insolubilidade. Em outras palavras, a impossibilidade de se esclarecer o que foi feito das personagens ecoaria nos outros eixos temáticos do romance, refletindo-se, portanto, no final

¹²⁶ *La Pesquisa. Op. Cit.* p. 117. Grifos meus.

duplo para os crimes parisienses e na ausência de autoria para o dactilograma. A fim de demonstrar semelhante hipótese, Goldberg lança mão de várias comparações em que as terminologias para se descrever o criminoso parisiense, as vítimas e o clima de desconfiança generalizado, por exemplo, podem ser interpretadas como metáforas da repressão militar durante a ditadura. Vejamos uma das comparações entre o criminoso da trama policial (Morvan ou Lautret) e os militares:

*El asesino es sádico: si en Morvan ello es atribuible a psicosis y traumas concretos, en la versión de Tomatis Lautret actúa “únicamente por placer, porque le gustaba vejar (...) violar (...) torturar (...) y matar (...) por puro placer (...) perfectamente lúcido y satisfecho, reivindicando orgulloso para su persona, por la sola legitimidad de sus pulsiones, el derecho de engañar, de violar, de atormentar, de dar muerte. Contaba con dos cartas altas para hacerlo, la vocación y la facilidad”*¹²⁷

Obviamente, o sadismo e a violência são características comuns tanto ao universo fictício dos crimes quanto à realidade da tortura praticada pelo regime ditatorial. Todavia, a análise de Goldberg, cuja interpretação para o romance privilegia o tema da ditadura, a nosso ver, acaba sendo redutora, uma vez que o romance se vale do modelo policial não para parodiá-lo, conforme nossa análise no segundo capítulo. Lembremos também das palavras do próprio Saer a este respeito, nas quais explicita o caráter do romance:

*Me pareció que volver a los orígenes del género podía ser una solución interesante, no para parodiarlos, sino para tomarlos otra vez como punto de partida y avanzar a partir de ellos en mi propia dirección.*¹²⁸

¹²⁷ Florinda Goldberg. *Op. Cit.* p. 95.

¹²⁸ Juan José Saer. “Dos razones” in *La narración-objeto. Op. Cit.* p. 160.

Ao recorrer ao modelo policial e “transgredir” as normas clássicas deste tipo de narrativa, Saer está tratando novamente de questões que lhe são caras: a relação entre verdade e ficção na construção de um relato, bem como o próprio tratamento da realidade e da experiência pela ficção. E são justamente estes os questionamentos envolvendo o enigma e o enredo do dactilograma: os soldados velho e jovem possuem, cada um a seu modo, sua verdade sobre a guerra de Tróia, sem que uma se sobreponha à outra, assim como os relatos de Pichón e Tomatis sobre os detetives/criminosos Morvan e Lautret.

Certamente, alguns elementos do romance são comuns aos três enigmas, ou seja, há de fato uma espécie de duplicação na narrativa, conforme propõe Goldberg.¹²⁹ No entanto, a nossa leitura não toma como ponto de partida o sumiço de Gato e Elisa, episódio à luz do qual os outros níveis do enredo deveriam ser interpretados. Diferentemente disso, procuramos nesta dissertação abordar os três enigmas a fim de salientar possíveis paralelos entre eles e de observar de que maneira se relacionam aos conceitos de ficção e narração de Saer. Ainda assim, faz-se necessário discutirmos alguns aspectos ligados à ausência de um relato em torno do desaparecimento de Gato e Elisa em *La Pesquisa*.

Florinda Goldberg, embora proponha uma leitura diferente da nossa para o romance, nos apresenta uma possibilidade interpretativa a ser comentada:

Mi propuesta es que en La Pesquisa lo histórico erige una barrera ética ante las prerrogativas de lo ficcional: frente a ciertos ordenes de lo real, el escritor se niega a producir un objeto ‘que se venda en las casas públicas’. Ficcionalizar la desaparición de Elisa y el Gato, inventar lo que pueda haberles ocurrido, llevaría a un relato tan falible y dudoso como los que psiquiatras, policías o simples

¹²⁹ A título de exemplo, a procura/pesquisa pela identidade do assassino reaparece na procura pela identidade do autor do dactilograma e, obviamente, na autoria dos seqüestros de Gato e Elisa. Além disso, a própria sensação de impotência diante do criminoso parisiense se reflete na recusa da filha de Washington em submeter o dactilograma a um exame científico e também na incapacidade dos amigos em encontrar Gato e Elisa.

*divagadores aplican al crimen parisino; convertiría la tragedia en un objeto comerciable, como el proyecto de Julia con el dactilograma.*¹³⁰

A questão em pauta seria, portanto, a da existência de uma barreira ética frente ao horror e à violência, muito semelhante à postulada nas discussões sobre a literatura produzida em torno do tema do Holocausto: as palavras seriam limitadas diante de uma realidade tão cruel e devastadora; o horror acabaria sendo irrepresentável.¹³¹ Contudo, nos parece que o *não narrar* de Saer estaria relacionado também a outros fatores, conforme a análise desenvolvida por Julio Premat sobre este tema ao abordar *La Pesquisa*.

Premat, à maneira de Goldberg, leva em consideração o tratamento ficcional saeriano dos fatos sociais e políticos (a ditadura militar, a prática violenta de torturas e os milhares de desaparecidos) que marcaram profundamente a sociedade argentina no final dos anos setenta e início dos oitenta, mas o encaminha numa outra direção. Ao invés de interpretar *La Pesquisa* como um romance cujo eixo central seria o tema histórico-político da ditadura, Premat nos propõe a seguinte via interpretativa: os elementos do romance articulam uma dualidade entre um passado traumático que se deseja esquecer - seja ele político, histórico ou individual - e uma aparente ordem no tempo presente.

Esta dualidade estaria representada pela garantia dos direitos humanos nas sociedades democráticas contemporâneas (sendo a França e Argentina os países focalizados no romance) em contraposição às seqüelas deixadas por episódios traumáticos como o Holocausto e os governos ditatoriais, por exemplo, que

¹³⁰ Florinda Goldberg. *Op. Cit.* p. 99.

¹³¹ Conferir a respeito, os artigos de Márcio Seligmann-Silva, “A história como trauma”, e de Jeanne Marie Gagnebin, “Palavras para Hurbinek” in Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo, Editora Escuta, 2000. p. 73-98. Estes dois textos são bastante elucidativos ao abordarem o tema da literatura produzida sobre o Holocausto e suas implicações nos estudos da teoria literária, sendo um deles o da irrepresentabilidade do horror vivenciado nos campos de concentração da segunda guerra mundial. O artigo de Jeanne-Marie aborda, inclusive, questões relacionadas às tentativas de genocídio mais recentes, como a guerra da Bósnia, por exemplo.

marcaram a história do século XX. Premat recupera a primeira parte de *La Pesquisa*, na qual a sociedade francesa de hoje, segundo suas próprias palavras, aparece como “consumerista, mediatizada, racionalista, reivindicativa y segura de sí ... las certezas de la sociedad francesa y su buena conciencia histórica ... se oponen... más ampliamente a la página negra que hace tan pocos años se escribía em el corazón de Europa, el continente de la democracia y de los derechos humanos.”¹³²

Já no que diz respeito à figura do detetive/assassino Morvan, esta dualidade poderia ser observada, por exemplo, no abandono materno vivenciado por ele ainda recém-nascido, cujo trauma explicaria seus sonhos recorrentes, seu sonambulismo e sua identidade assassina, segundo os psiquiatras. No entanto, esta interpretação é colocada em dúvida pelo próprio narrador ao ironizar a rapidez com que a polícia e os médicos o diagnosticam como esquizofrênico e, sobretudo, por não sabermos de fato se Morvan é o assassino ou não. Suponhamos que seja ele o assassino; estaríamos, assim, diante da seguinte possibilidade de leitura: os crimes são o resultado, no presente, de um trauma sofrido na primeira infância reprimido pela personagem. Embora verossímil, esta não deixa de ser uma possibilidade de interpretação dentre outras; não há garantias de uma verdade absoluta sobre nada: nem sobre o assassino, nem sobre as causas dos crimes. Segundo Premat, o presente dos personagens do romance, bem como da sociedade na qual vivem, acaba se configurando como um universo aparentemente ordenado, porém bastante frágil, pois estão construídos com base num passado turbulento. A garantia de sentidos completos e apreensíveis é colocada em dúvida, fazendo tanto do relato do passado quanto do tempo presente um universo enigmático cujas motivações verdadeiras não podemos precisar.

Concordamos com a idéia de Goldberg segundo a qual Saer não desenvolve um relato sobre Gato e Elisa porque isto suporia relatar, em forma de ficção,

¹³² Julio Premat. *Op. Cit.* p. 404.

detalhes que compõem uma das piores páginas da história política da Argentina, correndo o risco de transformar o horror em “mercadoria”.¹³³ No entanto, há um aspecto que consideramos crucial para a análise do tema da ditadura em *La Pesquisa*: Saer não é um “escritor político”, ou seja, não produz uma literatura engajada com a denúncia social. Sua preocupação é acima de tudo formal, conforme suas próprias palavras:

*Es evidente que el terrorismo de Estado, la explotación del hombre por el hombre, el uso del poder político contra las clases populares y contra el individuo exigen un cambio inmediato y absoluto de las estructuras sociales; desgraciadamente no es la literatura la que podrá realizarlo... Los problemas latinoamericanos son de orden histórico, político, económico y social y exigen soluciones precisas con instrumentos adecuados. Desplazarlos a la praxis singular de la literatura implica, necesariamente, ingenuidad, oportunismo o mala conciencia.*¹³⁴

Diante de tal postura, interpretar *La Pesquisa* como um romance de cunho político seria andar na contramão das idéias do próprio autor do romance. O desaparecimento de Gato e Elisa de fato não possui, a nosso ver, o papel principal defendido por Goldberg. Este elemento da narrativa, na verdade, faz parte do universo de sensações e lembranças com os quais Pichón irá ter contato na volta à terra natal após longos anos de permanência na França.

Dito isto, passemos agora à última parte da nossa dissertação que visa analisar, entre outros, a estadia de Pichón na Argentina, suas sensações e lembranças.

¹³³ Na primeira parte do romance, Pichón conta aos amigos que o mistério dos assassinatos das velhinhas já foi transformado em filme e livro, ou seja, o horror já foi comercializado.

¹³⁴ Juan José Saer. “La selva espesa de lo real” in *El concepto de ficción. Op. Cit.* P.270-271.

4.2 - A realidade descrita em *La Pesquisa*.

De acordo com o que apresentamos no primeiro capítulo, uma das características principais das narrativas saerianas é o alto teor descritivo da realidade na qual estão inseridos os personagens. Vejamos agora como se dá este tratamento da realidade em *La Pesquisa*, a partir da descrição da cena parisiense, na qual situa-se o enredo policial do romance, bem como do relato da estadia de Pichón em Santa Fé.

Já no início do romance, temos a descrição do detetive Morvan, parado junto à janela de seu escritório, observando os primeiros indícios da chegada da noite, no gélido inverno parisiense. O que lhe chama a atenção são os ramos desnudos dos plátanos, em contradição com a promessa dos deuses de que os mesmos jamais perderiam suas folhas. Como se sabe, esta imagem relaciona-se aos crimes e ao “desfecho” da investigação policial. No entanto, poderíamos contrapô-la também à idéia que vem logo em seguida, já no segundo parágrafo do romance, da inexorável força e movimentação dos elementos da natureza:

*Morvan lo sabía ... que era al anochecer, cuando la bola de fuego arcaica y gastada, empecinada en girar, desplazaba el punto en el que se agitaban, él y ese lugar llamado París, alejándose del sol, privándolo de su claridad desdeñosa, sabía que era a esa hora cuando la sombra que venía persiguiendo desde hacía nueve meses...*¹³⁵

O insucesso da captura do assassino reflete-se na própria condição de impotência diante da mutabilidade dos elementos do universo e, conseqüentemente, da passagem irremediável do tempo. Morvan, há nove meses, persegue o criminoso que, ao cair da noite, dá início a seu ritual macabro. Neste sentido, a própria ameaça do *serial killer*, fator de extrema angústia para o detetive, assemelha-se à ameaça daquilo que foge ao controle humano:

¹³⁵ *La Pesquisa. Op. Cit.* p. 9.

*Al galope del mundo – ya lo sabemos – no es el jinete sino el caballo el lo que dirige...*¹³⁶

No relato policial do romance, o personagem Lautret é quem tem a consciência da ilusória tentativa de ordenamento e controle do mundo por parte dos seres humanos:

*Como todos los notables de su época, Lautret sabía por otra parte que la inmensa mayoría de los habitantes de ese continente, y también sin duda de los restantes, confunde el mundo con un archipiélago de representaciones electrónicas y verbales de modo que, pase lo que pase, si es que todavía pasa algo, en lo que antes se llamaba vida real, basta saber lo que se debe decir en el plano artificial de las representaciones para que todos queden más o menos satisfechos y con la sensación de haber participado de las deliberaciones que cambiarán el curso de los acontecimientos...*¹³⁷

Em contrapartida, os sonhos enigmáticos de Morvan e seu sonambulismo simbolizariam aquilo que não se controla e sobre o qual não se tem domínio completo. Neste sentido, vale lembrar que o elemento perturbador nos sonhos do detetive é muito mais a semelhança entre o mundo onírico e real do que suas diferenças, aspecto que pode ser interpretado como uma simbologia para a relação de proximidade e distanciamento entre a realidade material do mundo e sua representabilidade, sobretudo através de imagens e palavras. Na verdade, o romance insiste na existência de um lado obscuro e inacessível de todas as coisas ditas reais:

El sol y la muerte, dicen, nadie puede mirarlos de frente, pero a la distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro, agitándose

¹³⁶ *Op. Cit.* p. 14.

¹³⁷ *Op. Cit.* p. 32-33.

*confusa como en los planos sin fondo y cada vez más sombríos de un espejo apagado y móvil, todo el mundo prefiere ignorarla, dejándose mecer por la apariencia espesa y brillante de las cosas que, por carecer de una nomenclatura más sutil, seguimos llamando reales*¹³⁸

O que temos nesta primeira parte do romance, através da descrição daquilo que vêem ou sentem os personagens em contato com o mundo externo, é uma visão de mundo fragmentário, misterioso, regido por forças impessoais e muitas vezes violentas, inacessível à cognoscibilidade plena e à vontade do sujeito. Desse ângulo, a própria insolubilidade do mistério policial não deixa de ser bastante paradigmática.

Um segundo momento do romance merece destaque: o que transcorre na Argentina, mais especificamente, a descrição da viagem pelo rio Colastiné. Aqui, a dualidade se dá no contato entre o mundo interno dos personagens, ou seja, suas lembranças e sensações, e a natureza do local. A perspectiva privilegiada é a de Pichón Garay, que volta à Argentina após oito anos vivendo na França. O que se narra, sobretudo, é a sensação de estranhamento diante da realidade, antes tão familiar:

*... andar por las calles que le han sido en otras épocas tan familiares, y que, sin embargo, ahora recobra, a pesar del encanto intermitente, con un poco de extrañeza. Al decidir el viaje en París, varios meses atrás, los objetivos prácticos ... le permitían disfrazar la nostalgia y la impaciencia, y durante la semana anterior al vuelo únicamente el vino lo ayudaba a adormecer la ansiedad, pero después de las horas irreales en el avión, ya con los primeros paseos por Buenos Aires, una especie de atonía, por no decir de indiferencia, se apoderó de él: una ausencia de emociones previstas, tal vez demasiado esperadas, que lo hace percibir a la gente, a los lugares y a las cosas, con el desapego de un turista forzado.*¹³⁹

¹³⁸ *Op. Cit.* p. 37.

¹³⁹ *Op. Cit.* p. 45-46.

Num primeiro momento, Pichón irá tentar reviver as mesmas emoções experimentadas no passado na sua terra natal. Contudo, a resposta será a sensação de estranhamento diante da incompatibilidade entre o que permaneceu na memória e a realidade propriamente dita com a qual tem contato no presente: o clima, a paisagem e os lugares visitados. As emoções vividas no passado darão lugar a uma certa apatia e distanciamento. Em contrapartida, é seu filho adolescente quem irá se adaptar ao novo espaço com bastante desenvoltura e tranquilidade:

*A los pocos días de instalados, Pichón ha podido observar una permutación curiosa, ya que es su hijo el que parece haberse adaptado con mayor plasticidad a las circunstancias, el que domina mejor las posibilidades de aprovechar la estadía en la ciudad, en tanto que él que ha nacido en ella y ha pasado en ella la mayor parte de su vida, la considera con la mirada fragmentaria y vacilante de un forastero.*¹⁴⁰

De fato, a contraposição se concretiza na medida em que o universo interno do adolescente não entra em choque com a realidade vista, sentida e tocada, posto se tratar de um contato novo e não afetivamente revisitado, como é o caso do pai. O elemento que causa o estranhamento e a inadaptabilidade de Pichón é justamente o conflito entre aquilo que existia em sua memória visual, auditiva e olfativa e a realidade do agora. Certamente, a passagem dos anos dá-se a ver em seu corpo¹⁴¹ e também nas coisas que agora ele vê e que são diferentes, mas especialmente na mudança que ocorre em seu mundo interno, seus pensamentos e sensações. Por outro lado, a força da natureza, ao mesmo tempo em que o

¹⁴⁰ *Op. Cit.* p. 46.

¹⁴¹ A título de exemplo, a descrição da sensação de calor, predominante no relato da viagem pelo rio, incomoda terrivelmente os adultos, mas passa quase despercebida pelos dois adolescentes. Estes estão alheios aos inconvenientes da natureza e, de igual maneira, à sensação de angústia e estranhamento dos adultos.

frustra por se mostrar implacável em seu curso natural de transformações, também lhe dá uma recompensa clarividente:

*En un fulgor instantáneo – el rumor del água, más nítido que durante el trayecto porque el motor se había detenido revelando la tranquilidad de la noche, contribuyó sin duda a su clarividencia repentina – ha entendido por qué, a pesar de su buena voluntad, de sus esfuerzos incluso, desde que llegó de París después de tantos años de ausencia, su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo, ni enemigo, desconocido ... un hogar que no es ni espacial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien ... físico, químico, biológico, cósmico...*¹⁴²

Bernardo Carvalho, no posfácio a *Ninguém, Nada, Nunca*¹⁴³, propõe que a descrição saeriana da natureza, dos objetos e das ações e sensações de seus personagens visa, sobretudo, a igualá-los, ou seja, colocá-los todos na mesma hierarquia narrativa. Como consequência, tudo o que é narrado compõe um único universo, um mundo físico, uma massa movediça. Desta forma, “as ações do homem de fato entram todas dentro de um sistema de funcionamento do mundo que lhe escapa, um funcionamento físico, mecânico, já escrito, mas ao mesmo tempo existe uma espécie de adequação do homem a essa natureza, ele faz parte dela, está integrado, ainda que sob forte tensão, por mais violenta e inóspita que ela seja.”¹⁴⁴

Não seria esta a revelação de Pichón? Afinal, o mundo exterior que lhe parece tão inóspito nesta volta à terra natal também lhe garante um certo alívio; afinal, ele é parte desse mundo, está lançado às suas desventuras e

¹⁴² *Op. Cit.* p. 78.

¹⁴³ Conferir o posfácio intitulado “A leitura distraída” in Juan José Saer, *Ninguém, Nada, Nunca*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo. Companhia das Letras. 1997. p. 223-231.

¹⁴⁴ *Op. Cit.* p. 227.

benevolências. Se, num primeiro momento, revisitar o espaço da infância e juventude frustra suas expectativas, por outro lado lhe garante um outro tipo de identificação, de ordem física, biológica. Neste sentido, o próprio calor que tanto o incomoda é apaziguado pela água do rio:

Únicamente cuando llegaron a la orilla del río y cuando ya había renunciado a sentir alguna intimidad viviente entre los pliegues apelmazados de su ser y lo exterior, la proximidad y la vista del agua le produjeron una especie de alegría fugaz que atribuyó no a su afinidad con ese río preciso, sino a la alerta general de sus entrañas, de sus sentidos y de su piel, acosados por el calor, el cansancio y la sed, ante la presencia benévola, inmediata y genérica del agua salvadora.¹⁴⁵

A clarividência não se dá pela revelação de um sentido oculto que estaria por trás daquilo que chamamos “o mundo”, tampouco por meio da identificação entre memória e realidade. Ela apenas se consubstancia, precariamente, nos elementos que aproximam homem e natureza: suas entranhas, ou seja, os elementos físicos que lhe são comuns.

¹⁴⁵ *La Pesquisa. Op. Cit.* p. 68.

Considerações finais

A maior parte deste trabalho foi norteadada pela percepção de que a literatura de Saer busca evidenciar o caráter complexo do tratamento ficcional da realidade. Para tanto, tomamos como base os ensaios *El concepto de ficción* e *La narración-objeto*. Em verdade, nosso objetivo, ao destacar estes dois ensaios, foi identificar e analisar as relações existentes entre os conceitos de narração e ficção do autor e os principais elementos de *La Pesquisa*. Em outras palavras, procuramos interpretar alguns dos aspectos centrais do romance como um desdobramento da teorização do autor. Esta aproximação entre teoria e prática ficcional foi essencial para nossa análise, uma vez que o romance estudado apresenta uma articulação bastante peculiar nesse sentido.

La Pesquisa apresenta componentes típicos do gênero policial, mas ultrapassa as molduras do gênero ao propor, por exemplo, um final duplo. Desta forma, nossa dissertação se preocupou em analisar a dimensão policial do enredo, sobretudo, a partir de sua duplicidade. Ao propor dois assassinos e, desta forma, a insolubilidade do enigma, Saer coloca em xeque a idéia de uma verdade unívoca para os fatos narrados, tão cara ao gênero policial. Esta apropriação do gênero, a nosso ver, procura destacar um de seus conceitos fundamentais sobre a ficção: todo relato deriva da construção e articulação particulares, utilizadas por cada autor, no uso da linguagem. No relato de Pichón, Morvan é o assassino, ao passo que naquele que Tomatis nos apresenta, Lautret é o verdadeiro culpado. Os dois personagens se baseiam nos mesmos elementos incriminatórios, mas os arranjam em direções distintas.

No caso do conteúdo do dactilograma, o tratamento ficcional da realidade também está em questão através das figuras do Soldado Jovem e do Soldado Velho. As verdades da experiência e da ficção, simbolizadas pelos dois, não são iguais, mas nem por isso são opostas. Elas estão sempre em contato, embora nunca se comportem como o espelho uma da outra.

Por fim, a própria descrição do contato dos sujeitos com a natureza pode ser considerada também como reiteração do caráter complexo pressuposto pelo tratamento ficcional da realidade, pois deixa à vista que a própria materialidade do mundo é apreendida apenas pelos sentidos fugidios daqueles que estão lançados em sua massa opaca, espessa e misteriosa. A saída encontrada por Saer é justamente narrar as aproximações entre os sujeitos e o mundo, sem que isso pressuponha uma objetividade assertiva sobre aquilo que se descreve.

APÊNDICE

EL CONCEPTO DE FICCIÓN*

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos transmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como las del segundo – entrevistas y cartas – son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del “hombre que vio al hombre que vio al oso”, con el agravante de que para la más fantasiosa de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. Aparte de las de este último, es obvio que ni la escrupulosidad ni la honestidad de los informantes pueden ser puestas en duda, y que nuestro interés debe orientarse hacia cuestiones teóricas y metodológicas.

En este orden de cosas, la objetividad ellmaniana, tan celebrada, va cediendo paso, a medida que avanzamos en la lectura, a la impresión un poco desagradable de que el biógrafo, sin habérselo propuesto, va entrando en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundiéndose paulatinamente con su subjetividad. La impresión desagradable se transforma en un verdadero malestar en la sección 1932-1935, que, en gran parte, se ocupa del episodio más doloroso de la vida de Joyce, la enfermedad mental de Lucía. Echando por la borda su objetividad, Ellmann, con argumentos enfáticos y confusos, que mezclan de manera imprudente los aspectos psiquiátricos y literarios del problema, parece aceptar la pretensión demencial de Joyce de que únicamente él es capaz de curar a su hija. Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género

literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial.

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de la veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos – lo que no siempre es así – sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la *non-fiction*. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica ente verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción,

han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumergen su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado – fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios etcétera -, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. Da ahí tal vez la

frase de Wolfgang Kayser: “No basta con sentirse atraído por ese acto; también hay que tener el coraje de llevarlo a cabo”.

Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (“¿Quién cuenta una novela?”): “La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera: el resto viene por añadidura”. Esta descripción, que no proviene de la pluma de un formalista militante ni de un vanguardista anacrónico, equidista con idéntica independencia de lo verdadero y de lo falso.

Para aclarar estas cuestiones, podríamos tomar como ejemplo algunos escritores contemporáneos. No seamos modestos: pongamos a Solienitsin como paradigma de lo verdadero. ¿La Verdad-Por-Fin-Proferida que trasunta sus relatos, si no cabe duda que requería ser dicha, qué necesidad tiene de valerse de la ficción? ¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo antes de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción. Empleadas de esa manera, verdad y ficción se relativizan mutuamente: la ficción se vuelve un esqueleto reseco, mil veces pelado y vuelto a recubrir con la carnadura relativa de las diferentes verdades que van sustituyéndose unas a otras. Los mismos principios son el fundamento de otra estética, el realismo socialista, que la concepción narrativa de Solienitsin contribuye a perpetuar. Solienitsin difiere con la literatura oficial del estalinismo en su concepción de la verdad, pero coincide con ella en la de la ficción como

servienta de la ideología. Para su tarea, sin duda necesaria, informes y documentos hubiesen bastado. Lo que debemos exigir de empresas como la suya, es un afincamiento decidido y vigilante en el campo de lo verificable. Sus incursiones estéticas y su gusto por la profecía se revelan a simple vista de lo más superfluos. Y por otro lado, no basta con dejarse la barba para lograr una restauración dostoyevskiana.

Con Umberto Eco, las amas de casa del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en informática, en filología. Este armamento pesado, al servicio de “lo verdadero”, las hubiese espantado, cosa que Eco, como un mercenario que cambia de campo en medio de la batalla, ha sabido evitar gracias a su instinto de conservación, poniéndolo al servicio de “lo falso”. Puesto que lo dice este profesor eminente, piensan los ejecutivos que leen sus novelas entre dos aeropuertos, no es necesario creer en ellas ya que pertenecen, por su naturaleza misma, al campo de lo falso: su lectura es un pasatiempo fugitivo que no dejará ninguna huella, un cosquilleo superficial en el que el saber del autor se ha puesto al servicio de un objeto fútil, construido con ingeniosidad gracias a un *ars combinatoria*. En este sentido, y sólo en éste, Eco es el opuesto simétrico de Solienitsin: a la gran revelación que propone Solienitsin, Eco responde que no hay nada nuevo bajo el sol. Lo antiguo y lo moderno se confunden, la novela policial se traslada a la edad media, que a su vez es metáfora del presente, y la historia cobra sentido gracias a un complot organizado. (Ante Eco, me viene espontáneamente al espíritu una frase de Barrés: “*Rien ne déforme plus l'histoire que d'y chercher un plan concerté*”). Su interpretación de la historia está puesta de manera ostentosa para no ser creída. El artificio, que suplanta al arte, es exhibido continuamente de modo tal que no subsista ninguna ambigüedad.

La falsedad esencial del género novelesco autoriza a Eco no solamente la apología de lo falso a lo cual, puesto que vivimos en un sistema democrático, tiene todo el derecho, sino también a la falsificación. Por ejemplo, poner a Borges como bibliotecario en *El nombre de la rosa* (título por otra parte marcadamente

borgiano), es no solamente un homenaje o un recurso intertextual, sino también una tentativa de filiación. Pero Borges – numerosos textos suyos lo prueban –, a diferencia de Eco y de Solienitsin, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

Otra falsificación notoria de Eco es atribuir a Proust un interés desmedido por los folletines. En esto hay algo que salta a la vista: subrayar el gusto de Proust por los folletines es un recurso teatral de Eco para justificar sus propias novelas, como esos candidatos dudosos que, para ganar una elección local, simulan tener el apoyo del presidente de la república. Es una observación sin ningún valor teórico o literario, tan intrascendente desde ese punto de vista como el hecho, universalmente conocido, de que a Proust le gustaban las *madeleines*. Es significativo en cambio que Eco no haya escrito que a Agatha Christie o a Somerset Maugham les gustaban los folletines, y con razón, porque si pone de testigo a Proust para exaltar los folletines es justamente porque escribió *A la recherche du temps perdu*. Es detrás de la *Recherche* que Eco pretende ampararse, no del supuesto gusto de Proust por los folletines. Basta con leer una novela de Eco o de Somerset Maugham para saber que a sus autores les gustan los folletines. Y para convencerse de que a Proust no le gustaban tanto, la lectura de la *Recherche* es más que suficiente.

Mi objetivo no es juzgar moralmente y mucho menos condenar, pero aun en la más salvaje economía de mercado, el cliente tiene derecho a saber lo que compra. Incluso la ley, tan distraída en otras ocasiones, es intratable en lo que se refiere a la composición del producto. Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a

veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera”. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Ni el *Quijote*, ni *Tristan Shandy*, ni *Madame Bovary*, ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito.

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás – no me atrevo a afirmarlo – esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez.

(1989)

* Saer, Juan José. “El Concepto de Ficción”, in *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 9-17.

LA NARRACIÓN-OBJETO*

De manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de toda filosofía. De manera implícita o explícita (pero sobre todo implícita), la ficción narrativa comercia con la filosofía. Por lo tanto, es posible afirmar que, de manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de todo relato de ficción. Esa presencia constante asume muchas formas diferentes, pero a mi juicio la más importante es la que atañe al modo de ser de la ficción narrativa, y hasta podríamos decir: de toda narración.

La transmisión verbal de un hecho (poco importa que haya ocurrido o no, y, si pretendemos que ha ocurrido, poco importa la probabilidad mayor o menor que le otorguemos a nuestra capacidad de conocerlo) consiste en una serie de signos convencionales que dan un equivalente artificial de ese hecho. Que la transmisión sea oral o escrita importa poco: anécdota, crónica, epopeya, informe o novela, el resultado será siempre una construcción hecha a base de dos materiales diferentes, pero que no pueden prescindir uno del otro, del mismo modo que, para que haya agua, tiene que haber necesariamente dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno. Esos dos elementos son: una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido (anécdota, crónica, epopeya etc). Todo relato es construcción, no discurso. En el discurso, son más bien series de universales las que suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares, y cuyo carácter de particulares no varía aunque se pretenda que esos hechos ocurrieron efectivamente o no. Se argumentará que, para algunas corrientes filosóficas, también los universales son considerados como objetos – como entidades distintas de la mera subjetividad -, pero si fuese realmente así, ese hecho no haría más que reforzar el punto de vista que hemos adoptado.

Si tomamos como ejemplo no ya una novela o una epopeya, sino una simple anécdota, ese punto de vista aparecerá quizá más claro. El director de cine Howard Hawks va a esperar a Faulkner a la estación, y como es la primera vez que se encuentran, apenas Faulkner baja del tren, Hawks se presenta: “¿Míster Faulkner? Soy Howard Hawks”. Y Faulkner le responde: “Lo conozco. Vi su nombre en un cheque. Gracias”. La estilización ha reducido la situación a unas pocas frases, que excluyen al máximo la inextricable complejidad empírica del encuentro, las percepciones simultáneas de los dos hombres, el fluir de sus conciencias respectivas, el modo particular de cada uno y de los dos a la vez de existir en el continuo espacio-temporal etc. (podríamos seguir enumerando indefinidamente si quisiéramos, pero las limitaciones propias del lenguaje nos obligan también en este caso a sintetizar). Por otra parte, para que el breve relato funcione como anécdota, ciertos invariantes del género “anécdota” tienen que estar presentes en la pequeña construcción: la brevedad, la respuesta inesperada y ocurrente y la figuración de una personalidad particular a través de ella, el cierre humorístico (aunque no siempre es así en las anécdotas, lo que permite declinar, en el interior del género, algunos subgéneros que por hoy no vienen al caso) y poco explícito de toda la escena. La estilización verbal de los hechos combinada con los elementos fijos del género constituyen la anécdota. Pero esos invariantes en el relato, no son universales, sino que sirven de molde a los elementos particulares que son evocados. A decir verdad, a los oyentes, aunque la anécdota nos guste, nos queda una incertidumbre en cuanto a su sentido exacto: podría querer mostrar la jovialidad de Faulkner (bastante improbable por otra parte aunque la respuesta sea verdaderamente jovial), o tal vez que Faulkner, que siempre andaba corto de dinero, tuvo esa ocurrencia para agradecer de manera discreta y púdica el anticipo de Hawks, pero también podría suponer una alusión un poco sibilina a los costumbres demasiado mercantilistas que reinan en Hollywood etc. etc. Si el discurso se presenta a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible, el relato, en cambio, es más bien una simulación de lo empírico, ya sea que se presente como una simple anécdota, o se vista con los prestigios de la epopeya, de la crónica o de

la novela; y, aunque se proclame verídico o ficticio, siempre tendrá tendencia a constituirse como una especie de construcción sensible. Cuando finge que es verdadera, la ficción finge una realidad no de discurso, es decir de una concatenación de universales, sino de objeto, o sea una organización singular de atributos particulares.

Lo que es válido para una anécdota, lo es también para un cuento, para una novela, para una epopeya. La cólera de Aquiles, la dulce telaraña de historias que Dinarzada y su hermana tejen para distraer la imaginación del visir, la canción única que toca en su armónica el extraño señor Helton o la agonía del Rufián Melancólico son del orden de las cosas particulares, semejantes a una escena a la que asistimos en la calle, y su sentido, según el punto de vista que adoptemos para interpretarla, puede variar hasta el infinito.

Si tomamos el canto de las Sirenas por ejemplo, del mismo modo que para diferentes testigos un incidente callejero, para sus diferentes lectores su sentido puede ser diferente cada vez, lo que sin hacerle perder ni su brillo ni la fascinación que ejerce sobre esos lectores, vuelve la escena opaca, incierta y contradictoria. Estilizada por el lenguaje y organizada en los moldes del género “epopeya” (aunque tal vez hilando fino podríamos atribuirla a algún subgénero de los que suelen abundar en el interior de la epopeya), la imagen de Ulises atado al mástil de la nave tiene la objetividad de un hecho configurado por el advenir de lo exterior, y entre sus innumerables testigos – oyentes o lectores – circulan las más variadas versiones sobre su sentido posible. Podríamos concebir la escena como una metáfora de la compulsión que, por ser más fuerte que la voluntad y el deber, obliga al individuo que padece su tiranía a imponerse impedimentos materiales para no caer en la tentación de ceder al peligro que lo fascina porque le tiene miedo a su fuerza destructora, y la decisión de atarse al mástil y de taponarse los oídos con que Ulises quiere protegerse de canto hechicero, recuerda la del alcohólico que hace guardar bajo llave las bebidas o la del jugador que exige de los funcionarios del Ministerio de Interior que le impidan mediante una circular entrar en los casinos. Según Suetonio, para los sofistas de la isla de Rodas, el

contenido del canto de las Sirenas, lo mismo que el nombre que adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, eran cuestiones un poco vanas a causa de la imposibilidad de obtener una respuesta precisa, sobre las que los alumnos debían disertar en la clase de retórica. Y para Adorno e Horkheimer, en *Dialéctica del Iluminismo*, la escena es una descripción involuntaria de la división alienada del trabajo, porque en tanto que sobre el patrón (Ulises), si se deja atrapar por las Sirenas, pesa la amenaza de un destino trágico acorde con su jerarquía, los remeros, masa anónima, insensibles o indiferentes al canto, o peor aún, sin importancia trágica si cayesen víctimas de su influjo destructor, deben seguir remando. Para Kafka, el canto de las Sirenas es sin duda peligroso, pero mucho menos peligroso que su silencio:

Pero éstas tienen un arma más terrible aún que su canto: es su silencio. Aunque nunca ha sucedido, es quizás imaginable que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no.

Esta estremecedora variante kafkiana parecería interpretar el mito de las Sirenas como una figuración metonímica de la trascendencia, pero viene también a cuento porque la obra de Kafka, con su aplicación sistemática de la incertidumbre en lo que atañe al sentido, podría ser el ejemplo más esclarecedor de la narración estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual del discurso. La indeterminación de sentido en todo relato de primera magnitud es comparable a la del universo. La multiplicidad de lecturas, de la que acabo de exponer un ejemplo, da del objeto narrativo un número indefinido de interpretaciones posibles, como ocurre con los diferentes sistemas que intentan explicar el mundo: la tentativa hermenéutica es siempre especulativa, y podemos tomar esta palabra en más de un sentido.

La gran vitalidad de ciertos relatos les permite atravesar los siglos y las culturas: quién no se entristece aún hoy con el destino de Palinuro, quién no observa todavía, con asombro inagotable, las maniobras de Buscón, quién no

sueña despierto llevado y traído a través del *sertao* por la cabalgata incesante de los héroes, fantasmales y rugosos a la vez, de Guimaraes Rosa. Arrancándose de la transparencia y del pragmatismo del lenguaje, esos grumos verbales, espesos y atípicos, por caminos propios, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo indefinidamente en tanto que tales. El fluir constante del habla se atasca en esas floraciones más densas que la abstracción utilitaria, y si los nominalistas consideraban los universales como *flatus vocis*, sin más existencia que el sonido de la voz que los profiere en el instante de proferirlos, el objeto narrativo en cambio vivifica el eterno presente del relato con la sustancia gruesa de las cosas particulares.

Es obvio que la noción de objeto también se relaciona con el problema de la representación, o sea saber si lo particular que aparece representado en el relato existe fuera de él y es anterior respecto de él, o si sólo existe superficialmente en el sentido literal del término, como superficie textual que, en tanto que resultado de una serie de combinaciones verbales, no constituye más que una apariencia, sospecha que por otra parte también podría inspirarnos, si semejante cosa existe, la realidad extraverbal. La respuesta a ese dilema en uno u otro sentido, como lo han demostrado interminables discusiones a lo largo de este siglo, parece constituir una simple opinión, y la Realidad Previa al Texto da la impresión de ser de esencia semejante a la de la Causa Primera respecto de la aparición del mundo. Sin embargo, o que sí que claro en ese debate, es la existencia del texto narrativo del que, a causa de esas discusiones precisamente, se afirma todavía más la autonomía.

Todo el mundo sabe que, según Flaubert, Madame Bovary era él; menos están al tanto de que también afirmó que había “una madame Bovary en cada pueblito de Francia”. Esa declaración contradictoria engloba los términos del dilema, lo que prueba que aún para el propio Flaubert el problema no estaba claro. Al declarar que Emma Bovary era él, Flaubert significaba que la transposición de sus ideales románticos en un personaje femenino debía eliminar del texto toda

veleidad documental, dándole más bien un carácter virtual, pero con la declaración opuesta pretendía exaltar la representatividad de su heroína-término medio, dando pie de ese modo a las categorías que emplearon más tarde varios críticos – Gyorgy Luckacs entre ellos – para describir a los caracteres de la novela realista del siglo XIX. El *Madame* del título nos induce a pensar que, a pesar de su proyección íntima en el personaje de Emma, Flaubert tenía también la intención de introducir en su novela elementos de sátira y de crítica moral de la sociedad, porque es evidente que el *Madame* es irónico, y vendría a significar más o menos: en este libro mostraré lo que se esconde en realidad bajo el respetable título de *Madame* en tantos pueblitos de Francia, y el escándalo que promovió la aparición de la novela sugeriría que sus intenciones dieron en el blanco.

Todo lo que antecede pareciera sugerir que, por más que se encare el problema desde ángulos diferentes, siempre resultará más seguro considerar la narración como un objeto autónomo, un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido. Las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones.

Al mismo tiempo que objeto verbal, el relato es también objeto mental, y vive en la memoria y en la imaginación de sus destinatarios liberado de su condición verbal. En tanto que recuerdo imaginario, su existencia mental no es menos problemática que la de los recuerdos llamados reales, pero podríamos decir que en cierto sentido es más verificable que la de estos últimos, porque, si hay un texto, podríamos recurrir a él cuantas veces sea necesario para verificarlo. Pero esa diferencia es no sólo pueril sino también ilusoria, y resulta superfluo pretender que la narración, en tanto que objeto, nos da más garantías de realidad que los objetos no verbales de lo que llamamos mundo, sobre todo porque lo contrario no parece menos improbable.

Al principio afirmaba que toda narración, ficticia o no, está constituida por una serie de figuraciones particulares enmarcadas por un número variable de

elementos convencionales pertenecientes a diferentes géneros, como en la anécdota de Faulkner. Demás está decir que, en tanto que arte, toda narración tiende apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y de género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género. En el caso inverso, el respeto de esos invariantes empobrece el tejido de figuraciones particulares (algún día habrá que escribir una historia de la evolución del detalle en el relato realista, a través del camino abierto por *Mimesis*, la obra magistral de Erich Auerbach) y transforma al relato en una especie de producto industrial, Las novelas de Chandler, en su tiempo, por su inclusión de figuraciones particulares novedosas, se alejaron del género policial, aunque conservando algunos de sus invariantes, serie de asesinatos, enigma que solamente se resuelve al final etc. El resultado fue la novela negra que, a su vez, al cabo de algún tiempo, se convirtió en un género más rígido todavía que la vieja novela policial, semejante, por su modalidad repetitiva, a los objetos industriales, todos idénticos entre sí, para complacer la exigencia del cliente, van saliendo por una cinta empaquetadora. La tiranía del género es alienante tanto para el lector como para el novelista, pero sobre todo para este último, a cuyo interior se han mudado las obligaciones mercantiles de los circuitos de producción aniquilando ya a partir de su propia conciencia su libertad creadora.

Inversamente, podríamos dar el ejemplo de ciertas narraciones que, partiendo de un mismo elemento constructivo, por la inclusión de abundantes figuraciones particulares, llegan a obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro. Si consideramos comparativamente tres novelas del siglo XX, escritas las tres en el lapso de una década, es decir en 1954, 1955 y 1964 respectivamente, en el mismo idioma y en el mismo continente, *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan

Rulfo, y *El silenciero* de Antonio Di Benedetto, resulta de inmediato evidente que, partiendo de ciertos principios similares de construcción, llegan a una singularización extrema que las hace inconfundibles (y, para decirlo una vez más, poco importa en verdad que ese objeto único que nos representamos exista fuera de nuestra subjetividad o sea un puro objeto mental).

El principio de construcción de que parten esos tres relatos es la narración en primera persona, elemento invariante de muchos otros, pero que en estos ejemplos precisos se declina de un modo diferente cada vez. La generalidad estructuralista contiene tanto del relato concreto como el esqueleto de Clodia Lesbia del ser deseable y cruel que avivaba cada noche la pasión y el sufrimiento de Catulo. La materia viviente de estas tres novelas constituye una refutación inmediata a esas generalizaciones. En *Los adioses*, el narrador es exterior a los hechos, de modo que su relato padece lo que podríamos llamar cierta pobreza empírica que lo obliga a recurrir a lo imaginario y, como consecuencia, en ciertos tramos de se nos narra no lo que ocurre, sino lo que el narrador se imagina que ocurre etc. En *Pedro Páramo*, la primera persona del relato, va desmigajándose hacia fragmentos en segunda y en tercera persona, que o van volviendo cada vez más elíptico, móvil y fragmentario; y en *El silenciero*, lo que el narrador nos cuenta, imposible, de lo que pasa en lo exterior, nos revela por momentos, sin que el mismo parezca darse cuenta del alcance de lo que narra de una manera ambigua y poco afirmativa, que es tal vez la demencia el verdadero resorte de su comportamiento.

Esos tres textos tan diferentes, que salen de un procedimiento común que podríamos describir como un relato en primera persona en el que la posibilidad de conocimiento del propio narrador es ambigua, contradictoria y limitada, van produciendo, a medida que se despliegan, las condiciones de su singularidad, aunque, para poder ser reconocidos como relatos, deban hacerlo en el marco de ciertos invariantes del género, en este caso del género “novela”. Aparte de la obvia (pero necesaria) individualidad estilística, muchos otros factores de diferenciación intervienen en cada uno de los textos, y si bien encontramos en los tres,

particularmente en lo relativo a la representación, ciertas coincidencias que reflejan las preocupaciones de la época en cuanto a las posibilidades de figuración narrativa, el número de aspectos por los que difieren es mayor al de aquellos por los que se asemejan. Las coincidencias en la representación dan como resultado una indeterminación generalizada en cuanto al sentido de esos relatos que echa por tierra la única certidumbre que Sartre blandía contra la ubicuidad abusiva del narrador omnisciente: la modestia empírica del relato en primera persona. Que se lo hayan propuesto deliberadamente o no, lo cual importa poca si admitimos que el sentido de un relato es el relato mismo, para esas tres novelas la modestia empírica de la primera persona presenta tan pocas garantías de veracidad como la omnisciencia de la tercera.

Esa indeterminación de sentido, sin embargo, no empaña su pertinencia ni disminuye en nada su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas, la brusquedad de sus transiciones, la linealidad constantemente trastornada de los acontecimientos o, por el contrario, su regularidad engañosa engendrada por una lógica que se nos escapa, el mundo hecho pedazos, la existencia singular de sus caracteres resultan, confrontados a nuestra real experiencia humana, mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su, para quienes los sustentan desde luego, provechosa certidumbre.

Negándose al comercio con – y de – lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de reglas y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones, adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que lo demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalando allí donde, aparte de la

postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.

* Saer, Juan José. "La Narración-Objeto", in *La Narración-Objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 15-29.

EN LÍNEA*

Un domingo de noviembre, a eso de las tres de la tarde (allá en la ciudad debían ser más o menos las once de la mañana) Pichón recibió una llamada de Tomatis. Mientras se dirigía hacia el teléfono, ya que cuando empezó a sonar se estaba preparando un café en la cocina, iba pensando “Como es Domingo, por la hora debe ser Tomatis”. Desde luego que no lo pensaba en esos términos, con palabras, sino con esa manera peculiar que tienen de presentarse a la mente ciertos pensamientos, prescindiendo de palabras justamente, y aun de imágenes, con una evidencia inmaterial y fugaz pero clara sin embargo, precisa y brillante: “Por la hora, debe ser Tomatis”. Y era él, desde luego.

Es verdad que Tomatis había establecido la costumbre de llamarlo desde allá ciertos domingos, una vez por mês o cada cinco o seis semanas y que él, Pichón, hacía más o menos lo mismo, con una periodicidad semejante, así que hablaban por teléfono quince o veinte veces por año. Al principio o al final de la conversación, el estado del tiempo siempre ocupaba treinta segundos, un minuto, o más incluso si algún fenómeno meteorológico merecía un comentario detallado. El resto eran chismes, noticias o comentarios de actualidad, invitaciones y promesas de viajes, frases ingeniosas, bromas, y, de tanto en tanto, hasta discusiones literarias o filosóficas.

Esa mañana de noviembre, Tomatis pretendía estar en la terraza, a la sombra de un toldo, donde corría un aire fresquito según él, fresca amable de una mañana de primavera que calificó varias veces de “deliciosa”: cielo azul, ni una sola nube hasta el horizonte, sol bastante alto ya pero todavía soportable. ¿Y a que no sabía qué estaba haciendo? Mil contra uno que no Pichón no adivinaba; ni más ni menos que disponiéndose a prender dentro de poco el fuego y a tirar un pedazo de carne y unas achuras sobre la parrilla. Pero por ahora se há puesto bajo el toldo pra protegerse y refrescarse un poco, porque há estado tomando sol, desnudo como es su costumbre, desde las nueve y media.

Pichón lo escucha con una sonrisa escéptica y complacida a la vez, parado todavía al lado del escritorio, la mirada que errabundea más allá de los vidrios de la ventana, sin ver a decir verdad ni los árboles desnudos ni las fachadas parduzcas de los edificios en la vereda de enfrente, ni el aire triste y sombrío que destella en la llovizna helada. Desde que conoce a Tomatis, algo más de treinta años ya, un hábito de incredulidad lo mantiene alerta ante muchas de sus afirmaciones, no porque Tomatis diga mentiras, sino porque a veces, en la forma irónica y elíptica, falsamente directa, que tiene de expresarse, ejerce ya sin darse cuenta un estilo paródico del que es manifiesto por lo menos un rasgo común con el hermetismo: la total indiferencia por la capacidad de su interlocutor para captar sus alusiones y aún hasta el mecanismo de su retórica. Pero por más que dude, la fuerza de las palabras, aun llegando desde tan lejos, obtiene el efecto buscado, ya que, mezclándose al escepticismo, la imaginación de Pichón elabora una imagen placentera, proyectándose en ella como la haría con cualquier otra ficción y, al tiempo que se sienta en el sillón del escritorio, “ve” la mañana luminosa de primavera, el toldo de lona verde que imprime sobre las baldosas rojas de la terraza una sombra benévola y a Tomatis, después de haberse cocinado un rato al sol enteramente desnudo, secándose de su propio sudor al aire fresco, con un vaso de agua en una mano, el teléfono contra el oído y la mirada sonriente y vivaz paseándose a su alrededor mientras habla.

Según Tomatis, el tono de cuya voz expresa más jovialidad que de costumbre, una novedad sensacional há motivado esta vez la llamada: han encontrado, él y Soldi, y, oyéndolo, Pichón descarta la pertinencia de ese plural atribuyendo a Soldi solo el supuesto descubrimiento, ya que le resulta imposible imaginarse a Tomatis hurgando en bibliotecas, en desvanes y en archivos, con el fin de traer a la superficie de la esfera pública algún escrito raro o algún documento revelador, han encontrado, él y Soldi, outro texto de ficción que, todo parece indicarlo, há sido también escrito por el autor de la novela de ochocientas quince páginas que estaba entre los papeles de Washington, el dactilograma intitulado En las tiendas griegas, que Pichón há tenido la oportunidad de examinar

brevemente, surante su último viaje a la ciudad, un par de años antes. Según Tomatis, se trata de un texto no muy largo, de unas veinte páginas más o menos, sin título ni nombre de autor, pero que proviene de la misma máquina de escribir en la que fue pasada en limpio la novela, en un papel del mismo formato y de la misma calidad, un poco amarillo en los bordes, y sobre todo con un trazo horizontal casi marrón en medio de la primera hoja, porque el texto estaba doblado en dos y olvidado entre las páginas de un libro. Soldi se había topado con él (en esta parte de la conversación el plural desaparece) haciendo el inventario de los libros políticos en la biblioteca de Washington.

El ruido de los primeros borbotones de la cafetera llega desde la cocina, y Pichón peribe el olor del café que se expande por el aire caldeado del departamento. Pero si sus sentidos se ocupan en captar los estímulos que los excitan en el aura rugosa y bien real del presente, su imaginación se pasea por la terraza roja y soleada, por la mañana, según Tomatis, “deliciosa” de noviembre, y su atención se concentra en las palabras que, a pesar de la distancia desde la que llegan y del timbre vagamente artificial con que resuenan, como si hubiesen sido descompuestas en sus elementos más simples y vueltas a recomponer sin haber logrado restituirles el sonido humano, haciéndoles perder la inmediatez familiar al transportalas de un hemisferio al outro a través del espacio lleno de turbulencias magnéticas, interesándose por ellas en su mera calidad de materia sonora, subyugan a la vez su curiosidad y su inteligencia.

Durante las consideraciones preliminares, antes de resumirle el texto propiamente dicho, Tomatis cree necesario hacerle notar que puede tratarse de un fragmento descartado de la novela, ya que también transcurre durante la guerra de Troya, y los personajes son los dos soldados, uno viejo y uno joven, que montan guardia ante la tienda de Agamenón, y que ya en la novela eran los personajes principales, o en todo caso aquellos a partir de los cuales se fijaba el punto de vista de los acontecimientos. A menos, dice Tomatis, que en lugar de tratarse de un fragmento de la novela, sea un texto independiente, tributario del cuerpo principal, y que haya varios del mismo tipo dispersos en las bibliotecas de

la ciudad, olvidados también entre las páginas de algún libro, de algún legajo, o sepultados en algún arca o cajón, bajo recortes de diarios, de documentos caducos, de fotografías en blanco y negro con los bordes dentados, ajadas y amarillentas, y de capas y capas de polvo fino y grisáceo. Si se trata de un texto independiente, el hecho de que intervengan los mismos personajes, dice más o menos Tomatis, hace que su autonomía sea relativa, y que la novela siga constituyendo la referencia principal, así que esse texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general.

Sombra tenue del toldo verde sobre las baldosas coloradas; Tomatis, sin afeitar todavía, en calzoncillos probablemente, sentado en el sillón con el teléfono portátil contra el oído y un vaso de agua en la mano libre; el sol que destella arriba, subiendo hacia el cenit, en un cielo de un azul profundo, sin una sola nube en todo el horizonte visible; mañana “deliciosa” de primavera según Tomatis: con una sonrisa blanda y expectante, Pichón escucha sentado ante el escritorio, la cara vuelta hacia la ventana sin ver, a través de los vidrios, los árboles desnudos, ennegrecidos por el fulgor glacial de la llovizna. “El soldado viejo y el soldado joven, que aparecen en la novela”, está diciendo Tomatis, pero Pichón no se acuerda bien de ellos, porque él la novela no la ha leído, y no ha tenido de ella más que un resumen oral que le ha hecho Soldi durante un paseo en lancha que hicieron una tarde, de vuelta de la casa de Washington en Rincón Norte, a donde habían ido justamente a echarle una ojeada al dactilograma de ochocientas quince páginas, del que se ignora la fecha exacta en que fue escrito, e inclusive el nombre del autor.

Y la voz de Tomatis, ligeramente modificada por las turbulencias electromagnéticas, le comenta: otra vez, como en la novela, los dos soldados conversan. Para el joven, la que está entre los muros de Troya, no puede ser la

verdadera Helena. Jamás según él una esposa griega abandonaría a su marido griego por un extranjero. El soldado viejo pretende no tener ninguna opinión personal sobre el asunto, pero el texto según Tomatis deja entrever, lo que por otra parte el soldado joven capta casi sin darse cuenta, que el soldado viejo prefiere abstenerse de expresar en voz alta lo que piensa realmente, a saber que de una mujer, griega, troyana o egipcia o lo que fuese deben esperarse siempre las reacciones más imprevisibles. El soldado joven insiste: es posible, pero Helena, la más hermosa y casta de las mujeres constituye en forma evidente una excepción y además, de muy buena fuente él sabe que esta Helena que Paris trajo a Troya, no es más que un simulacro, un espejismo que un rey hechicero, horrorizado por el secuestro de la reina, fraguó en Egipto para engañar al seductor y preservar la castidad de Helena, hasta tener la ocasión de devolvérsela sana y salva a su esposo Menéalo. El soldado viejo sigue escéptico, pero se abstiene de objetar que, en las semanas que duró el viaje de Esparta a Egipto, si fuese cierta la castidad de Helena, a Paris le sobró tiempo para dar cuenta de ella, y el otro, adivinando la objeción ya que él mismo no puede dejar de formulársela en su fuero interno, se aferra al argumento principal: la Helena que los griegos han venido a buscar a Troya para restituir el honor de Esparta y de Menéalo, no es la verdadera Helena sino un simulacro fraguado por un rey hechicero, un tal Proteo, que le dio a la pareja hospitalidad en Egipto. Los años han fortificado la incredulidad del soldado viejo: ni una vez sola, en su larga vida, lo invisible ha dejado de ser lo que es, es decir la transparencia vacía del aire y del cielo, y lo visible, la presencia rugosa de la piedra, de árbol ondulante y mudo, del agua fresca y turbulenta, del firmamento incomprensible. Ni una sola vez el más oscuro de los dioses consideró que valiese la pena manifestarse para él, y del trabajo de adivinos y hechiceros nunca pensó que se tratara de otra cosa que una manera de autorizar, con el pretexto de la magia y de los oráculos, y del pretendido comercio con las fuerzas que rigen el destino, el capricho a menudo sanguinario de los poderosos. El soldado joven, sin desplegar más esfuerzos para hacerle aceptar sus argumentos, promete aportar la prueba de sus afirmaciones: la *muy buena fuente*

que le ha suministrado la información acerca de la imagen ilusoria de Helena, es un mercader de Tiro que comercia con los ejércitos griegos todo lo que en este mundo se puede comprar y vender y que, a causa de su profesión, ha estado varias veces en Egipto, donde pudo frecuentar a algunos hechiceros a los que suministraba ciertos productos raros, traídos de los confines del mundo conocido, que les servían para ejecutar correctamente sus operaciones mágicas. El comerciante le había insinuado que él conocía un medio secreto para determinar con exactitud si una apariencia cualquiera de este mundo era de verdad un ser material o si se trataba de un mero simulacro.

Un silencio inesperado, en el otro extremo de la línea, saca a Pichón de la especie de ensueño en el que ha caído: absorbo en el sonido de la voz de Tomatis, ha dejado de entender, o de entender en el círculo claro y consciente de la atención, el significado de las palabras; las comprende, pero más lejanas y vagas que la imagen vivaz en la que se inscriben, y que es el elemento más real del presente infinito, más real que la voz y las palabras por cierto, pero también que el chisporroteo empírico que los estímulos, intermitentes o constantes, sucesivos o simultáneos, que excitan sus sentidos, la imagen forjada sin un solo elemento material, a no ser las dos o tres frases circunstanciales de Tomatis, y que ahora nítida, brillante y férrea, ocupa la totalidad de su mente: el toldo verde al que la luz primaveral le da una transparencia luminosa, y que proyecta su sombra sobre las baldosas coloradas, el cielo azul, sin una sola nube en todo el horizonte visible, y Tomatis sentado en calzoncillos en un sillón de lona, secándose el propio sudor al aire fresco después de haber tomado desnudo un poco de sol, con un vaso de agua en una mano y el teléfono portátil apoyado contra la oreja en la otra, hablando y mirando plácido a su alrededor, para gozar de la mayor cantidad posible de detalles en la mañana “deliciosa”. Y Pichón se ha distraído del relato, pensando que las sensaciones imaginarias de Tomatis, de cuya realidad carecerá de pruebas hasta el fin de los tiempos, son para él más fuertes que las propias, que se han vuelto remotas y fantasmales.

- ¿Sí? Hola, hola – dice Tomatis.

- Te escucho – dice Pichón, y su sonrisa blanda se acentúa un poco.
- Pensé que se habría cortado – dice Tomatis, fingiendo malhumor – No me asombraría que los servicios secretos tengan intervenidos nuestros teléfonos.
- ¿Te parece? – dice Pichón, exagerando su incredulidad.
- Por supuesto – dice Tomatis- Hoy en día en que el pueblo, la mafia y los gobiernos tienen los mismos ideales, únicamente los artistas siguen siendo peligrosos. Lástima que vayamos quedando pocos.
- No divaguemos – ordena Pichón, más complacido que nunca por los postulados tan arbitrarios como inapelables de Tomatis.

- Escucho y obdezo, oh noble señor, califa de los reinos que se extienden de la ceca a la meca, juez magnánimo, verdugo escrupuloso y compasivo, ejemplo y guía de los creyentes – salmodia Tomatis y, simulando carraspear para aclararse la voz, prosigue su resumen del relato, según el cual, durante varias semanas, el soldado viejo, que le había tomado afecto a su compañero de guardia por lo que a veces, en su fuero íntimo, se felicitaba a causa de la paciencia que le tenía, no volvió a oír hablar más del asunto, aunque ciertas miradas, ciertas diligencias misteriosas y ciertas insinuaciones difíciles de desentrañar indicaban claramente que el soldado joven mantenía sus planes y continuaba sus contactos y sus averiguaciones.

Un día lo vio acercarse con paso decidido y expresión satisfecha – el soldado viejo estaba echado bajo un árbol, masticando a duras penas su rancho – y supo que estaba en posesión de las informaciones que necesitaba, y si no era así, por lo menos estaba convencido de haberlas obtenido. Se acuclilló ante él con facilidad, posición que las articulaciones gastadas por leguas de marcha y años de plantones y de hambrunas ya le vedaban para siempre al soldado viejo y, bajando la voz, después de haber auscultado su alrededor con miradas furtivas y recelosas, le transmitió el resultado de sus diligencias. El comerciante de Tiro, según el soldado joven, le había revelado, después de muchas vacilaciones y a cambio de una buena parte de su salario, que los iniciados a las artes mágicas que había frecuentado en todos los rincones del mundo conocido por tratarse de sus mejores

clientes, sabían que existía un único medio, infalible desde luego, para saber si una apariencia de este mundo, animal, vegetal o mineral, era verdaderamente un cuerpo compuesto de materia densa o un mero simulacro, y ese medio consistía en exponer el cuerpo en cuestión a la primera luz del alba, en cierto lugar preciso del espacio, para que un determinado rayo solar, al dar contra él, revelase su verdadera naturaleza. Según el comerciante de Tiro, tratándose de un cuerpo real, de materia compacta, no pasaba nada, el cuerpo imprimía una sombra alargada en el suelo, interceptando el rayo con su masa opaca, pero que si en cambio se trataba de un simulacro, un prodigio se producía sin error posible, a saber que el cuerpo empezaba a tornasolarse adquiriendo un aspecto fuertemente luminoso e, igual que una pompa de jabón, se volvía translúcido, transparente, se desvanecía en el aire hasta que el rayo que lo había tocado, a causa del movimiento del sol, pasaba de largo y entonces el cuerpo recobraba su apariencia engañosa.

Con la mirada baja, clavada en su comida que los pocos dientes que le quedaban apenas si lograban masticar, el soldado viejo lo escuchaba tratando de disimular, por cortesía quizás, su escepticismo, aunque ya sabía que el otro no estaría dispuesto a abandonar hasta no haber llevado a cabo la experiencia. Adivinando sus pensamientos sin siquiera darse cuenta, el soldado joven seguía hablando: todo el mundo sabía en el campamento que Helena, a la madrugada, mientras los troyanos dormían, tenía la costumbre de pasearse por las murallas, mirando en dirección de las naves griegas y del campamento y suspirando por su tierra natal. Había quienes pretendían que varias veces incluso había tenido a esa hora discreta conversaciones con algunos jefes griegos, Ulises sobre todo, con el que conspiraba para precipitar la ruina de los troyanos. Esos encuentros tenían lugar en la oscuridad pero, según el soldado joven, Helena a veces se quedaba hasta el momento en que empezaba a aclarar, para no correr el riesgo de ser descubierta volviendo a su palacio en las oscuridad, simulando haber salido a dar un paseo con la primera luz del alba. En razón de todo eso, el soldado ya había elaborado un plan: a la noche siguiente, en lugar de echarse a dormir, irían a ver si Helena se presentaba o no en la muralla.

Unos meses después de esa conversación telefónica, Soldi, como otras veces, hará una copia del dactilograma y lo mandará por correo, lo que le permitirá a Pichón examinarlo con detenimiento, y casi en cada una de sus páginas y de sus frases, que desde luego difieren muchísimo de las que escuchó por teléfono en un domingo de noviembre, porque lo oral y lo escrito son dos medios diferentes, como el aire y el agua, y lo que respira en uno a veces se asfixia en el otro, la voz de Tomatis resonará en su memoria trayendo consigo la imagen del propio Tomatis, sentado en calzoncillos bajo el toldo verde, secándose a la sombra del toldo que hace resaltar el color rojo de las baldosas, y el cielo azul liso y profundo, sin una sola nube hasta el horizonte, la voz que trae cifrada en ella la mañana “deliciosa”. Parece salir hasta de la tipografía pareja impresa en las hojas blancas que recibió por correo, en un sobre grande de papel madera, con unas líneas manuscritas de Soldi, y el autor desconocido del texto revive en la voz grave, un poco deformada por las turbulencias magnéticas en su viaje casi instantáneo de un hemisferio al otro. Es como si ese personaje misterioso que siembra sus escritos en bibliotecas ajenas, en cajones olvidados, en desvanes y en recovecos secretos, de escritorios, de dormitorios o de galpones, desde el polvo ignorado en el que yacen sus huesos, se apropiara de la voz de Tomatis, de las manos de Soldi que los pasaban en limpio, de los oídos, de los ojos y de la atención de Pichón, que era su receptor, para volver a la vida por el tiempo en que las palabras mecanografiadas o impresas saliesen de su sueño polvoriento. Las resonancias magnéticas, electrónicas, eléctricas o lo que fuese que deforman ligeramente la voz, le dan al relato de Tomatis una tenue vibración inhumana, como si otra voz, confinada en el limbo gris y sin salida del pasado, adhiriéndose parasitariamente a la primera, quisiera volver al mundo para respirar, aunque más no fuese durante unos segundos, el aire fresco en la mañana de noviembre, bajo el toldo verde, en la terraza de baldosas coloradas, bajo un cielo azul profundo, sin una sola nube hasta el horizonte. No puede dejar de oír esa voz doble cuando, un par de meses más tarde, en plena noche y en pleno invierno, lee los últimos párrafos del texto que el correo le ha traído esa mañana:

Para no causarle una decepción, el Soldado Viejo acepta el plan de su amigo. Con la paciencia de un padre afectuoso para con un hijo un poco aturdido, quiere que por sí mismo gaste su reserva de ilusiones.

A la madrugada entonces, después del cambio de guardia, en vez de irse a dormir, se encaminan furtivos hacia la parte este de la muralla. El Soldado Joven pretende saber que es a ese sector de la muralla que la reina viene cada madrugada a suspirar por su esposo, por el campamento griego, por las naves inmóviles, y por lejano y áspero reino de Esparta.

Durante un buen rato, no distinguen nada en la negrura apretada. En la noche sin viento, el frío del sereno los hace tiritar. El Soldado Viejo oye al otro removerse en su sitio, refregarse las manos y darse palmadas en el cuerpo para calentarse un poco. La arista horizontal de la muralla empieza a recortarse vagamente en la noche. Clavan la vista en ella durante interminables minutos, y el Soldado Viejo ya está por proponer que se retiren a descansar, cuando el muchacho lo disuade de un codazo, tan cargado de energía entusiasta que lo hace tambalear. Negrura más densa que la noche negra y que la muralla, una silueta abultada emerge cautelosa del parapeto y se inmoviliza.

Ahora, susurra el Soldado Joven, basta con esperar. El alba, es verdad, ya no debe estar tardando mucho, el alba y después la aurora, la luz del día que restaura las cosas compactas y coloridas en los prados palpables de lo visible. Los ojos de los soldados no pierden de vista ni un solo instante la forma negra que se recorta en la negrura. Se han olvidado del frío, de la hora, del lugar. Hasta para el Soldado Viejo el sortilegio parece posible, y mientras espera el día, se dice que, después de todo, ese muchacho algo atolondrado por el que ya siente una ternura de padre, ha traído un poco de magia a su vida gastada.

Por fin, la noche empieza a palidecer, y el ocre de la muralla fosforece en la primera claridad. Únicamente la figura humana, envuelta en el manto negro, la cabeza cubierta por un capuchón, se obscurece en la luz todavía tenue. Cuando el aire se pone más claro la figura gira la cabeza y el rostro, oculto hasta ese

momento por el capuchón, se descubre para los soldados. Su hermosura al mismo tiempo los exalta y los abruma. La carne casta de Leda, ignorante de su propia sensualidad, combinándose con la blancura y con la lujuria del cisne, han producido esa certidumbre extrahumana, de la que únicamente gozan, con el solo fin de doblegar el mundo a su propio deseo, con inocencia y crueldad, los dioses e las fieras.

Detrás de la muralla y de la reina, que ha vuelto a girar la cabeza en sentido contrario, ocultando otra vez la cara bajo el capuchón, se divisan las torres y las cúpulas d Troya. Del otro lado, en el borde opuesto de la llanura, en la orilla del mar, el campamento griego al pie de las naves. Y a igual distancia de la ciudad y del campamento, los dos soldados, diminutos en el gran espacio vacío.

Hacia el este, el sol empieza a emerger. La claridad rojiza del cielo lo precede, pero ningún rayo todavía, liberándose de la barrera del horizonte, se extiende sobre la tierra. En los cortos minutos que se suceden, sus miradas van sin cesar del horizonte a la muralla. De pronto, algunos rayos rasan el aire y el Soldado Viejo ve la sombra del Soldado Joven alargándose sobre la tierra llana. En la muralla un rayo ilumina la silueta encapuchada que refulge de un modo cada vez más intenso, se tornasola, se vuelve transparente y desaparece.

El Soldado Viejo se inmoviliza de asombro, admirado ante el arte sin par de los magos egipcios. Pero una sorpresa todavía más grande lo espera – grande por su caudal de evidencia y de maravilla. Cuando el sol sube un poco más en el horizonte, al toque del rayo mágico, la ciudad de Troya y el campamento griego, con sus tiendas y sus mástiles, se vuelven manchas luminosas, se tornasolan, vertiginosos, se vuelven transparentes y después se desvanecen. Apenas si pasan unos segundos ante de que al Soldado Joven le suceda lo mismo, víctima del mismo mal luminoso y en apariencia indoloro. Ve su cuerpo familiar, su cara satisfecha y extenuada transformarse en una mancha incandescente y después en un hervor de colores vivos, para volverse translúcida e invisible, mientras su sombra, que durante unos segundos, mientras el cuerpo se tornasolaba, se ha convertido en una larga mancha multicolor, se borra instantáneamente del suelo.

Ahora el mundo no es más que un uniforme vacío incoloro, del que hasta el sol ha desaparecido, y gracias al arte sin par de los magos egipcios, parece haber revelado en ese instante su esencia verdadera. El Soldado Viejo estira instintivamente el brazo para rescatar al otro de la nada en la que se ha desvanecido, pero para no ver su propia mano, que está volviéndose un racimo intenso de luz, cierra los ojos y se queda esperando sin saber bien qué.

No parece pasarle nada, a no ser la impresión de haberse vuelto de pronto liviano, casi aéreo, liberado por fin de la costra de fatiga y servidumbre que se ha ido acumulando sobre él con los años. Pero también lo embargan sentimientos contradictorios: alivio y en seguida remordimiento, pena y al mismo tiempo exaltación. Y le parece que esa confianza tardía que le están haciendo los dioses sobre el valor real de este mundo, empieza a reconciliarlo con ellos.

Un ronroneo de satisfacción, acompañado de una alegría infantil, le hace comprender que, al acecho del alba, a causa de la jornada extenuante que han tenido el día anterior y de la noche de guardia, se ha quedado dormido, parado al lado del Soldado Joven, esperando los prodigios improbables de los magos egipcios. Después de todo, valía la pena haberse amanecido, si el resultado de tantas fatigas ha sido ese sueño feliz. Consciente de su sueño, que debe haber durado apenas unos segundos, sabe también que ya es tiempo para él de volver a la realidad. Y hace varios intentos, cada vez más enérgicos, de despertarse, pero a pesar de todos sus esfuerzos no lo consigue.

(2000)

* Saer, Juan José. "En Línea", in *Cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001, pp. 22-31.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía do Autor

Saer, Juan José. *Cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

----- “Experiencia y lenguaje. III”, in *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 51, abril 1995.

----- “Ficciones de una Utopía Personal”, in *Cultura y Nación, Clarín*, 25 de septiembre de 1997.

----- *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

----- *El Entenado*. Buenos Aires, Alianza, 1994.

----- *El Limonero Real*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

----- *La Narración-Objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

----- *La Ocasión*. Buenos Aires, Alianza, 1988.

----- *La Pesquisa*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

----- *Las Nubes*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

----- *Lo Imborrable*. Buenos Aires, Alianza, 1993.

----- *Nadie Nada Nunca*. Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1980.

----- “Razones”, in *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986.

----- *Sobre Literatura*. São Paulo, Humanitas Publicações / FFLCH / USP, 2000 (Cuadernos de Recienvenido, 14).

----- y Piglia, Ricardo. *Diálogo*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

Traduções no Brasil

Saer, Juan José. *A Pesquisa*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

----- *Ninguém Nada Nunca*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

----- *O Enteado*. Trad. José Feres Sabino. São Paulo, Iluminuras, 2002.

Bibliografía sobre o Autor

Aira, César. “Zona Peligrosa”, in *El Porteño*. nº 64, abril 1987.

Amícola, José. “La Literatura Argentina Desde 1980: Nuevos Proyectos Narrativos Después de la Desaparición de Cortázar, Borges y Puig”, in *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, nº 175, abril-junio 1996.

Bastos, María Luisa. “Eficacias del Verosímil no Realista: Dos Novelas Recientes de Juan José Saer”, in *La Torre*. San Juan, enero-marzo 1990.

Blanco, Alejandro. “Entrevista a Juan José Saer”, in *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 53, noviembre 1995.

Corbatta, Jorgelina. “*En la Zona*: Germen de la Praxis Poetica de Juan José Saer”, in *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanitas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita. “Un Azar Convertido en Don’. Juan José Saer y el Relato de la Percepción”, in Jitrik, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo 11: La Narración Gana la Partida* (volumen dirigido por Elsa Drucaroff). Buenos Aires, Emecé, 2000.

Foffani, Enrique y Manzini, Adriana. “Más allá del Regionalismo: La Tranformación del Paisaje”, in Jitrik, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo 11: La*

Narración Gana la Partida (volumen dirigido por Elsa Drucaroff). Buenos Aires, Emecé, 2000.

Garramuño, Florencia. "Genealogía y Reescritura: Novelas Rioplatenses de Fin de Siglo", in *Variaciones Borges*. Dinamarca, Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus.

Giordano, Alberto. *La Experiencia Narrativa: Juan José Saer, Felizberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

Goldberg, Florinda. "La Pesquisa de Juan José Saer: Alambradas de la Ficción", in *Hispanamérica*. nº 76-77, 1997.

Gramuglio, María Teresa. "El Lugar de Saer", in *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986.

----- "Estética y Política", in *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 26, abril 1986.

----- "La Filosofía en el Relato", in *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 20, 1984.

Hopenhayn, Silvia. "Encuentro Exclusivo Piglia y Saer", in *El Cronista Cultural*. Buenos Aires, 5 de abril de 1993.

Jitrik, Noé. "Entre el Corte y la Continuidad. Juan José Saer: Una Escritura Crítica", in *La Vibración del Presente. Trabajos Críticos y Ensayos sobre Textos y Escritores Latinoamericanos*. Mexico, Fondo de Cultura Económico, 1987.

Montaldo, Graciela. *Juan José Saer: El Limonero Real*. Buenos Aires, Hachette, 1986.

Premat, Julio. "El Escritor no es Nadie. La Improbable Autobiografía de Juan José Saer", in *Actas del VI Congreso del CELCIRP*. Río de la Plata, nº 20-21, 2000.

----- *La Dicha de Saturno: Escritura y Melancolía en la Obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Saavedra, Guillermo. "El Arte de Narrar la Incertidumbre", in *Clarín*. 21 de diciembre de 1986.

Sarlo, Beatriz. "Aventuras de un Médico Filósofo. Sobre *Las Nubes* de Juan José Saer", in *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 59, diciembre 1997.

----- "Narrar la Percepción", in *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 10, noviembre 1980.

Sosnowski, Saul. "La Dispersión de las Palabras: Novelas y Novelistas Argentinos en la Década del Setenta", in *Revista Iberoamericana*. Pittsburg.

Speranza, Graciela. "Un Asesino en Los Enigmas del Relato", in *Clarín*. Buenos Aires, 5 de enero de 1995.

Stern, Mirta. "El Espacio Intertextual en la Narrativa de Juan José Saer: Instancia Productiva, Referente y Campo de Teorización de la Escritura", in *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, nº 49, 1983.

----- "Juan José Saer: Construcción y Teoría de la Ficción Narrativa", in *Hispanamérica*. nº 37, abril 1984.

Thomaz, Paulo Cesar. *El Entenado. A Práxis Poético-Narrativa de Juan José Saer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Letras da USP, 2001.

Torre, Maria Elena. “Juan José Saer en la Zona Crítica”, in Giordano, Alberto; Vázquez, Maria Celia (comp.) *Las Operaciones de la Crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

----- “¿Una Poética Política? Perspectivas Críticas sobre Saer”, in *Tramas. Para Leer la Literatura Argentina*. Vol. V, nº 9. Córdoba, Planeta Gráficos, 1998.

Bibliografia Geral

Bell, Robert E. *Women of Classical Mythology – A Biographical Dictionary*. California, Oxford University Press, 1991.

Boileau, Pierre e Narcejac, Thomas. *O Romance Policial*. Trad. Valter Khedi. São Paulo, Ática, 1991.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Vários tradutores; coordenação de Jorge Schwartz. São Paulo, Globo, 1998-1999, 4 volumes.

Brandão, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis, Vozes, 1997.

Carvalho, Bernardo. “A Leitura Distraída”, posfácio a Juan José Saer. *Ninguém Nada Nunca*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Ginzburg, Carlo. “Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário”, in *Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História*. Trad. Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Jitrik, Noé. “Lo Vivido, lo Teórico, la Coincidencia (Esbozo de las Relaciones entre dos Literaturas)”, in *Cuadernos Americanos*. México, nº 253, marzo-abril 1984.

Levi, Primo. *É Isto um Homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo, Escuta, 2000.

Rivera, Jorge B. “Apogeo y Crisis de la Industria del Libro: 1955-1970”, in *La Historia de la Literatura Argentina*. Capítulo 99. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Rubione, Alfredo V. E. “La Narrativa de 1955”, in *Historia de la Literatura Argentina. V. 5: Los Contemporáneos*. Org. Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Sánchez, Ana Maria Amar; Stern, Mirta; Zubieta, Ana Maria. “La Narrativa entre 1960 y 1970, in *Historia de la Literatura Argentina. V. 5: Los Contemporáneos*. Org. Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Schwab, Gustav. *As Mais Belas Histórias da Antiguidade Clássica. Os Mitos da Grécia e de Roma*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.

Soares, Jô. *O Xangô de Baker Street*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Steiner, George. “Homero e os Especialistas”, in *Linguagem e Silêncio – Ensaios sobre a Crise da Palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Todorov, Tzevetan. “Tipologia do Romance Policial”, in *As Estruturas Narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo, Perspectiva, 1970.