

BIOY ENTRE BORGES Y SAER (O LA DISPUTA POR LA INVENCION)

Miriam V. Gárate

*Departamento de Teoría Literaria/IEL
Unicamp*

"En tanto que polemista, a Borges no le hubiese disgustado quizá, ver refutadas no pocas de sus afirmaciones"; "buena parte de sus ensayos, reseñas, artículos, son verdaderas descargas de artillería"; "todo es pretexto para el ataque". Considero que estas tres expresiones bastan para recuperar la silueta delineada por Juan José Saer en el primer párrafo de su conferencia de apertura al coloquio realizado en la Universidad de Londres, en setiembre de 1999, uno de los tantos ocurridos en ese año de efemérides borgianas.

Casi de inmediato, y con el objetivo de introducir la distinción entre el crítico y el polemista, sostiene: "Aunque a veces su malhumor es justificado, y sus argumentos pueden llegar a ser pertinentes, sentimos que hay una agresividad estructural en su temperamento, que su modo de afirmarse consiste en atacar, y que es cuando piensa estar oponiendo razones justas a algún adversario, real o fantasmático, que mejor funcionan sus genuinas dotes retóricas. A decir verdad, su actitud es menos la de un crítico que la de un polemista. Para el crítico todo debate debe ser sometido a examen, tanto los argumentos propios como los ajenos; para el polemista, en cambio, el asunto consiste únicamente en ganar la discusión (p. 116)".

Poco después, en un tercer momento o movimiento de su discurso, Saer reivindica para sí el propósito de la intervención crítica, bien como explicita el objeto de la misma. Se trata de "delimitar, describir y definir" la exigua pero fundamental porción válida del corpus borgiano, cosa que la crítica, incapaz de discernir, no ha hecho. La primera conclusión que se impone es que Saer, alegando criticar/ponderar la obra de Borges (y en efecto haciéndolo), está polemizando a la vez con la crítica borgiana, pues lejos de someterla a examen, de sopesar argumentos ajenos, la aniquila en una frase en la que se cruzan ambos ejes: "hay dos hechos que me dejan perplejo: uno son las irregularidades en la constitución del corpus borgiano, y el otro la naturalidad, por no decir la pasividad, con que la crítica

parece considerarlas"(p. 125). Contra esa pasividad, y para hacerle justicia al homenajead, "quien en una tarde de 1967 o 68 me dijo que uno escritor debía ser juzgado por lo mejor que había escrito", se formula el discurso saeriano. Para hacerle justicia *a su manera*; quiero decir, a la manera borgiana o al menos a la manera que Saer lee en Borges, ya que de otra forma sería difícil explicar la función "crítica", de acuerdo con su definición, de un enunciado como éste: "De modo que son los textos mismos de Borges los que autorizan mi intervención que quiere ser, no polémica, sino crítica, es decir, según lo definí más arriba, dispuesta a examinar, con la mayor imparcialidad posible, además de mis propios supuestos teóricos, o como quiera llamárselos, algunos puntos *problemáticos (uso la palabra a propósito porque sé que a él no le gustaba, como tampoco a mi me gustan patria, caballeros, antepasado, postrer o vindicación)* en la obra de Borges" (p. 117, cursivas mías).

Si para Saer la argumentación borgiana se caracteriza por ser "fragmentaria, sostenida más por el temperamento afirmativo del autor que por la lógica de la exposición"; si "su eficacia proviene, no del rigor demostrativo, sino de su vivacidad estilística y formal" (p.130), quizá otro tanto pueda afirmarse de su propia argumentación, lo cual se torna más visible aún si nos remontamos a otro ensayo, de 1973, en el que no diré que "todo", sino Bioy y en particular *La invención de Morel* (1940), resulta un "pretexto para el ataque" - a Borges, a la interpretación borgiana de Morel- , bien como un pretexto para la defensa, a partir y desde Bioy, de la poética saeriana en formación. Es esa polémica, más vieja, la que quisiera examinar aquí , una polémica en la que "*el modo de afirmarse (de Saer) consiste en atacar*"

El ensayo al que me refiero comienza de la siguiente forma: "Ha de considerarse como una empresa superflua, me parece, el perfeccionamiento de un cine total. Por la razón siguiente: que ese cine total ya ha sido creado. De esa invención, el cine de los hermanos Lumière, en dos dimensiones, no es más que un caso. *Y son sus casos también, indiscutiblemente, los atardeceres, los lápices, el fuego, los caminos.* No se sabe bien en dónde está el lugar de las máquinas ni qué Morel, cuándo o por qué, las colocó" (p. 164) .

De entrada, sin preámbulos, se postula una asimilación cine total/*máquina perceptiva*, que, sin traicionar el proyecto moreliano, por el hecho de haber ampliado el dispositivo hasta hacerlo coincidir con la "realidad entera", reenvía mucho más, no obstante, a la máquina saeriana de escritura, que a la invención de Bioy. Lo que equivale a decir que el objeto de

análisis, que aún no llegó a ser presentado cabalmente, se perfila desde el principio como "pretexto" para la enunciación sintética y figurada de la propia poética, una poética definida por varios estudiosos en virtud de su anhelo de "narrar la percepción" . Cabe agregar a este anteponerse a la materia de examen, la presencia de ciertos procedimientos y recursos que remiten simultáneamente a dos órdenes: el género polémico, el estilo saeriano.

Sólo después de haber delineado con pormenores el decorado de una existencia/mundo/cine total "sin espectadores, sino únicamente con protagonistas", Saer se acerca de hecho a su objeto; al de Bioy y al suyo propio: "Los protagonistas de esa superproducción tienen, pareciera, conciencia de sí, con lo que difieren de las simples imágenes. Si no fueran más que imágenes, no tendrían conciencia de sí. Bioy se plantea, de un modo central, en su libro, el problema...." (p.165).

Saer escoge un eje exclusivo en torno al cual organizar este drama, en efecto fundamentalísimo en el relato de Bioy: el de la fragilidad. De un lado, las imágenes proyectadas, inalterables, incorruptibles, siempre idénticas; del otro, "el ser que se debate en la contingencia" - y que lo advierte -, cambiante, transitorio, efímero, vulnerable. He allí la (mala) cualidad del original con respecto a su copia que la invención moreliana busca alterar de modo decisivo: "la fragilidad es una preocupación principal de Morel: a la fragilidad del cuerpo y de la conciencia, quiere sustituirla por una imagen férrea en la que cuerpo y conciencia sean inalterables, alterando de ese modo la conciencia de sus modelos. La operación constituye un verdadero traslado (...) Para ese traslado, el estado que se requiere en el modelo es el de bienestar, ya que si habrá conciencia en la imagen, es necesario que esa conciencia sea plena y deleitosa" (p.166).

Podría afirmarse que este párrafo constituye uno de los puntos altos del ensayo en materia de "fidelidad" a los propósitos morelianos/bioycasarianos aunque también un punto de inflexión y de desvío rumbo a los propios intereses y, en semejante marco, rumbo a la refutación de la lectura borgiana sacramentada, desde la primera edición de la novela, en su prólogo . En otras palabras, podría afirmarse que a partir de aquí *la disputa por la Invención* se vuelve cada vez más evidente y agresiva. El ataque, no obstante, comienza por una serie de fintas y de rodeos: primero se subrayan elementos pasibles de un abordaje psicoanalítico (correspondencias Morel/figura paterna, Faustine/figura materna, narrador/hijo, etc.); se lo descarta luego en nombre de una problemática de mayor universalidad y pertinencia (la de la "conciencia de sí"); se modaliza acto seguido dicho rechazo distinguiendo entre el

instrumental hermenéutico psicoanalítico y el "aspecto psicológico de la novela", éste sí, en su opinión, cuidado, "y no por simple preocupación de verosimilitud"; se describe semejante celo describiendo al narrador, consideración que finalmente introduce el contrapunto entre *novela de aventuras/novela psicológica*, pieza clave de la argumentación a refutar: "el narrador no es solamente antipático: es también torpe, irascible, pretencioso, ridículo, indecoroso... Por sus características psicológicas es lo contrario del héroe tradicional de la novela de aventuras. No es más que un burgués al que la ambición política a puesto en situación incómoda y sus ideas políticas aparecen bastante claras si tenemos en cuenta su admiración por Malthus y el hecho de que la Mafia haya facilitado su viaje clandestino hasta la isla" (p. 168). Desde ésta plataforma, bastante menos firme de lo que se podría esperar (me pregunto qué "detalles" autorizan a hablar de la "ambición" política del personaje; me pregunto si la referencia a la "sociedad más conocida de Sicilia", así como la enumeración que incluye a los "piratas chinos" y al "barco del Instituto Rockefeller", no deben considerarse enunciados irónicos del autor implícito en lugar de marcadores psicológicos del narrador-protagonista) ; desde ésta plataforma, pues, que Saer se lanza al ataque: "Si el objeto de Bioy Casares hubiese sido el de escribir una novela de aventuras, como estima Borges en el prólogo, no hubiese sido tan generoso en sus detalles. *En realidad, el prólogo de Borges preconiza una teoría de la novela que es exactamente lo contrario* de *La invención de Morel* . Destinado a exaltar la novela de aventuras en detrimento de la novela psicológica, el prólogo de Borges está puesto, evidentemente, en mal lugar: precediendo a una novela cuyo tema fundamental, o uno de cuyos temas fundamentales, es la insignificancia de la peripecia, del acontecimiento, del momento límite, es decir, de la materia de que están tejidas todas las novelas de aventuras (...) Lo que Morel intenta eternizar no es, de ningún modo, ningún momento límite, ninguna peripecia capital, sino la banalidad misma. (...) Pero esa banalidad no es más que aparente: en el interior de los personajes, está pasando, en estos momentos, algo cuya intensidad es y ha de ser siempre mayor que cualquier aventura en espacios abiertos y en mares desconocidos: la percepción continua, confusa, ardua, del mundo y del tiempo, y la red intrincadísima de experiencias que la existencia de esa percepción supone" (pp.168-9).

La indisociabilidad del gesto por el cual se niega la hipótesis del contrincante (*La invención* como novela de aventuras por oposición a la psicológica), se la sustituye por una hipótesis antagónica (*La invención* como novela sobre la insignificancia de la peripecia) y se asimila a dicha hipótesis un núcleo fuerte del propio proyecto de escritura, resulta muy clara.

De hecho, quien haya leído más de un relato de Saer no tendrá dificultades en considerar las líneas transcriptas como una autodefinición inmejorable de una de las materias densas de sus ficciones. Tampoco tendrá dificultades en reconocer su estilo, su arquitectura frástica, su aparato adjetival. Cito nuevamente: "Lo que Morel intenta eternizar no es, de ningún modo, ningún momento límite, ninguna peripecia capital, sino la banalidad misma. (...) Pero esa banalidad no es más que aparente: *en el interior de los personajes, está pasando, en estos momentos, algo cuya intensidad es y ha de ser siempre mayor que cualquier aventura en espacios abiertos y en mares desconocidos: la percepción continua, confusa, ardua, del mundo y del tiempo, y la red intrincadísima de experiencias que la existencia de esa percepción supone*" (cursivas mías). *Cicatrices* (1969), *Unidad de lugar* (1967), *El limonero real*, (1974), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1985), pero también relatos más recientes como *Lo imborrable* (1992) o *La pesquisa* (1994), no son la reescritura incesante de dicha aventura?

Retornemos una vez más al texto en cuestión. Como pudo observarse, a lo largo del mismo la argumentación se ha desplazado de la importancia dada a lo psicológico a la nimiedad de la peripecia y a la equiparación de esa peripecia mínima con una aventura perceptiva sancionada, ella sí, como el "auténtico" tesoro ("... si Morel se aísla es para preservar lo cotidiano que ha trasladado a la dimensión eterna de la imagen... Morel no va a la isla a buscar un tesoro; va más bien a enterrarlo. Y ese tesoro es el de lo cotidiano preservado a perpetuidad.") (p. 169). Por razones de tiempo no me detendré en el examen de la aventura omitida tanto por Borges como por Saer que constituye, no obstante, un elemento esencialísimo de *La invención* y de las invenciones de Bioy Casares como un todo: la aventura amorosa, laboratorio en el cual se ensayan las variantes del tiempo, la pérdida, la fugacidad y sus inútiles (pero no por eso descartables) antídotos. Que la experiencia a ser perpetuada se ordene en torno a Faustine, objeto de una doble pasión (la de Morel, la del narrador protagonista) es un dato irrelevante para ambas interpretaciones. Quizá, en esa común aversión a los avatares del deseo amoroso – y desde luego que el término nada tiene que ver con una figuración romántica - deba leerse una afinidad electiva de los polemistas, bien como un distanciamiento de ambos en relación a Bioy . Quizá, llegados a este punto de la lectura saeriana pueda imputársele a su ensayo exactamente lo que él le imputa, en su propio ensayo, al contendiente: "como muchos otros, este argumento tiene como mecanismo principal el de *atribuir la idea que el autor se hace del objeto al objeto mismo*" (170).

Únicamente después de haber antepuesto, por segunda vez, una premisa interpretativa que habla más – o por lo menos igualmente - de sí que del otro o de lo otro (del objeto en examen), Saer se resuelve a examinar las razones por las que Borges condena en el prólogo a *La invención* la novela psicológica, y que serían básicamente dos: a) la novela psicológica tiende a ser informe; b) quiere ser también realista. La ya famosa ironía sobre las letras rusas le permite a Saer tanto mostrar el carácter impreciso de la misma (quiénes son "los rusos", al fin de cuentas), como su unilateralidad (suponiendo que "los rusos" quiera significar principalmente Dostoievski: "Yo me pregunto si se puede reducir la obra de Dostoievski a la serie de paradojas psicológicas que Borges enumera: suicidios por felicidad, asesinatos por benevolencia...") (p.170). Repárese, sin embargo, que no se trata de una reducción mucho más drástica que la practicada por él mismo con respecto al relato de Bioy, como creo haber demostrado. Lo que sí resulta indiscutible es que la libertad (en cuanto sinónimo de "desorden") atribuida por Borges a la narrativa psicológica, por contraposición al alegado rigor argumental del género de aventuras, introduce una problemática compleja, mucho más compleja que el tratamiento que se le da: el de las relaciones entre real/verosímil. Ahora bien, de allí a concluir que "Borges confunde groseramente lo real con lo verosímil" hay una distancia enorme, pues para hacerlo hay que pasar por alto (desleer, en sentido fuerte) afirmaciones contenidas en el prólogo, como ésta: "Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda nueva precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil" . De hecho, nos encontramos ante dos acepciones del concepto de verosimilitud, no excluyentes: una, según la cual lo verosímil consiste en la adecuación a las convenciones de un género, sea cual fuere (y de acuerdo con la cual hay tantos verosímiles cuanto géneros); la otra, que no excluye a la anterior sino que define una especie particular de la misma y lo hace caracterizándola como aquella que camufla su sujeción a las reglas de un modo de representación históricamente datado (el del llamado alto realismo del XIX) haciéndolo pasar por una sujeción a lo real, que le impondría o dictaría sus propias reglas . En un caso, el carácter convencional ("artificial") de la convención es declarado; en el otro, la convencionalidad tiende a ser obliterada, lo cual motiva la animosidad de Borges. Por eso asombra que Saer postule principios en nada discordantes de la poética borgiana y que paradójicamente le eche en cara a su opositor una idea por cierto común a ambos. Cito: "Pero para Borges ,"real" se opone a "artificial" . "La novela de aventuras, en cambio, no se propone como transcripción de la realidad: "es un objeto artificial que no tolera partes injustificadas" *Si entre las creaciones de la imaginación humana podemos concebir una que*

pueda ser considerada como un paradigma de artificialidad, no hay ninguna más apropiada que el concepto de realidad. El concepto de realidad es, en efecto, el soporte de la artificialidad del universo" (p. 170). Hay alguna duda sobre la afinidad entre semejante conclusión y muchos de los relatos y ensayos emanados de la pluma de Jorge Luis Borges ?. De allí la necesidad de buscar las razones de la discordia en otro lugar; quizá en la necesidad perentoria de autodefinición sentida por los escritores que "vinieron después" y que advirtieron que después de él era insoslayable definirse a partir de y contra él, aún cuando la estrategia obligase fatalmente al uso de recursos "espúreos". Juan José Saer, muy especialmente el Juan José Saer de los años setenta (así como Ricardo Piglia, otro de los polemistas/críticos más perspicaces de dicha generación), lo advirtió y obró en consecuencia. Quiero decir que advirtió que el *"mejor modo de afirmarse consiste en atacar"* y volvió las armas contra el viejo maestro:

"Una literatura ha de juzgarse siempre no con criterios de realidad sino de verosimilitud. Y la distinción entre géneros tales como la novela de aventuras o novela psicológica es absurda, sobre todo si se basa en la creencia de que la novela psicológica intenta parecerse más a una realidad objetiva universal que la novela de aventuras. *No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica. La primera mediación artificial entre ese flujo y la conciencia es el concepto de realidad.*

Incluso si aceptamos la falsa distinción borgiana entre novela psicológica y de aventuras, el examen detallado de *La invención de Morel* mostrará que se trata de una novela psicológica y no de una novela de aventuras. La inclusión de un elemento fantástico, la invención de máquinas capaces de registrar una imagen de objetos y hombres que reproduce enteramente su existencia material, no es más que un pretexto como cualquier otro para meditar sobre un problema que no es de ningún modo una invención fantástica: el problema de la fugacidad de la existencia y la conciencia desdichada que esa fugacidad supone. *A diferencia de los compadritos de Borges,*

verdaderas piezas de relojería literaria, el inventor de Morel, que es a su modo un narrador ya que reproduce, con la ciencia de su pasión, cierto mundo que ha elegido como suyo, vive en el tiempo y lucha contra las innumerables humillaciones que la violencia del tiempo le inflinje. Ante el estrago cotidiano de Leopold Bloom, los peligros acumulados por las novelas de aventuras dan la impresión de ser incomodidades insípidas" (pp. 171-172, cursivas mías).

Invocando a otro Bloom , hoy ya pasado de moda, diré que fue necesario que el joven Saer *desleyese* a Jorge Luis Borges para poder escribir y, escribiendo, inscribir su diferencia. En ese proceso, la disputa por *La invención*, ya disputada por Bioy Casares al reescribir Moreau (de Wells) y Morella (de Poe) en Morel, máquina periódicamente puesta en marcha, tuvo un papel decisivo. Hoy, con una obra consolidada, Juan José Saer puede ser un crítico de Borges en lugar de un polemista. Es claro que justificar esta afirmación me llevaría a examinar la conferencia citada al comienzo de este trabajo, tarea que dejo para otra oportunidad por falta de tiempo y, así lo espero, para dar comienzo a la polémica.