

El relato literario y la memoria colectiva

Pablo Dema
pdema@yahoo.com.ar
IFDC “Villa Mercedes”

Introducción

En este trabajo retomamos la hipótesis de Jean Bessière según la cual el relato literario reproduce estructuralmente las paradojas de la representación del tiempo y la construcción de la memoria. Para ello partimos de una exposición del concepto de memoria colectiva; realizamos, siguiendo a Paul Ricoeur, unas consideraciones sobre el deber que recae sobre el sujeto que rememora y finalmente establecemos analogías entre la estructura del relato literario y los procesos de la actividad rememorativa.

Entre los textos literarios utilizamos, en primer lugar, unos pasajes de *Un amor de Swann*, de Marcel Proust, para ejemplificar esa suerte de ubicuidad temporal que caracteriza a todo narrador de un relato de ficción. En segundo lugar, llevamos a cabo un proceso descriptivo similar en una novela de Juan José Saer, *Glosa* -1986. Este texto tiene la ventaja de que nos permite convocar el tema puntual del terrorismo de estado en Argentina y muestra un caso concreto de la relación que se puede establecer entre la formación de la memoria colectiva en una sociedad en particular y un texto literario.

Memoria colectiva y literatura

Según Jean Bessière, antes de la modernidad la literatura y la memoria conformaban una unión paradigmática e ideal que se daba por descontada. En ese marco, el sujeto carecía de autonomía respecto de la memoria colectiva porque ésta le llegaba en bloque como una tradición en la que estaba inserto y que él prolongaba con su vida para legarla a las generaciones por venir. Eran “*épocas y culturas en las que no era necesario aportar la prueba de la memoria*” (Bessière, sin fecha). En la actualidad, por el contrario, la falta de autonomía del sujeto es lo que se rechaza vigorosamente, y mientras mayor es la afirmación de la autonomía del hombre más grande es el temor a perder la memoria colectiva: “*La modernidad es el rechazo de esta falta de autonomía*” (...) “*La ilustración de esta falta de autonomía es la obsesión de la pérdida de la memoria*” (Ib.).

Paul Ricoeur (2004) dedica un espacio de su estudio *La historia, la memoria, el olvido* a describir las condiciones en las que se dan casos de memoria impedida, manipulada e injusta. El pasado siempre encuentra en la clausura una amenaza de injusticia. La memoria, para conservarse en el seno de una sociedad, adviene como relato, y esa narración necesariamente tiene un sujeto de la rememoración. Ese sujeto, como ya lo había advertido Benjamín (1999), no está libre de intereses; por el contrario, en tanto “*vencedor*”, en tanto sobreviviente de las catástrofes de la historia, puede dar una visión incompleta (e injusta) del pasado. Si la historia, en Benjamin, es la historia del progreso ciego y de las luchas por el poder, los vencidos “*seguirán muriendo*” si no se les hace justicia. Por lo tanto, como contrapartida de la memoria manipulada, de la

memoria incompleta y de la destrucción de las huellas del pasado que auspician y favorecen el olvido, surge un *deber* de memoria. El deber de memoria se origina en la deuda contraída con los que nos precedieron, aquellos de los cuales somos herederos: “*Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos*” (Ricoeur, 2004: 120). Y aquí la idea de deuda se une a la de los “vencidos” de Benjamin y a la de víctima. Dice explícitamente Ricoeur que entre “*estos otros con los que estamos endeudados, una prioridad moral corresponde a las víctimas*”.

La deuda contraída con los antepasados, la obligación para con las víctimas, la amenaza la memoria manipulada y del olvido originan la necesidad de una memoria *justa* como proyecto y utopía. Esto explica por qué Bessière se refiere en su artículo a las “*paradojas*” de la memoria, a la historia (en tanto que fija el pasado) como “*amenaza de la memoria*” y al relato literario como un fenómeno artístico que replica las paradojas de la memoria. Dichas paradojas se hallan en el hecho de que la memoria reconoce y al mismo tiempo niega el carácter secuencial del tiempo. En principio, y tal como lo repite incansablemente Ricoeur siguiendo a Aristóteles, la memoria es del pasado. La imagen mental que es un recuerdo no se confunde con un producto de la imaginación (el cual es producto del fantasear) sino que es la presentización de algo que ocurrió realmente. La memoria nunca abandona su vocación de fidelidad y le desagrada que la verdad que busca se confunda con lo imaginario. Pero al mismo tiempo que es del pasado, el recuerdo se actualiza, es parte del ahora en el que comparece en la mente. Pero sigue siendo del pasado *a la vez* que está presente como imagen actual. Las escenas finales de *En busca del tiempo perdido* en las que el narrador recuerda involuntariamente su pasado ejemplifican a la perfección paradoja de la memoria y del recuerdo que es pasado y presente a la vez. Cuando toca la textura de una servilleta en casa de los Guermantes, el protagonista de la novela de Proust siente que algo se agita en la profundidad de sus ser hasta que poco a poco *reconoce* esa sensación. La sensación que le produce la servilleta es idéntica a la que le producían las toallas del hotel de Balbec donde solía vacacionar muchos años antes. A la vez que el narrador mantiene la conciencia de que esa sensación es actual sabe que es pasada y que retorna.

Por último, como ya vimos, el futuro no es ajeno al acto rememorativo. La justa memoria es un logro futuro con el que tenemos el deber ético y jurídico de comprometernos. Vemos así que pasado, presente y futuro se involucran con la misma intensidad en el acto de recordar. A continuación, veremos cómo el relato literario, en tanto poseedor de una estructura específica, muestra “*los momentos del tiempo como co-presentes de sí mismos*” (Bessière, sin fecha: 7) emulando así las paradojas de la memoria.

Bessière: la especificidad del relato literario

Según este autor el relato literario de ficción tiene un rasgo que le otorga especificidad: “*El relato literario se basa en una paradoja temporal: el presente es un presente de varios tiempos- es esto precisamente lo que permite los juegos de metalepsis temporal en un relato*”. (p. 7)

El presente se define como la instancia, siempre efímera e inasible, que divide dos temporalidades. El presente es presente de un futuro y de un pasado. Sin embargo, en el relato literario ese tiempo no se resuelve ni en un pasado ni en un futuro. El relato literario, como todo relato, establece una diferenciación entre presente, pasado y futuro; pero con la diferencia de que en él el presente es una especie de “*síntesis temporal en sí misma y auto referencial*” (p. 5). El relato literario puede volver a experiencias

anteriores y mostrarlas siempre disponibles y susceptibles de ser significadas de nuevo. Entonces, en el relato literario, el tiempo se muestra simultáneamente sometido a la ley de irreversibilidad que lo define pero también –gracias a una operación específica de la literatura- a la posibilidad de la reversibilidad. El narrador de un relato, tal como lo presenta Bessière, no puede ser situado en un momento específico: “*Éste sólo narra en la medida en que presenta el tiempo como la oportunidad y el soporte de la presentación repetida de los hechos pasados y de las interpretaciones de estos hechos*” (Bessière; p. 5).

El narrador, entonces, se define como esa figura que, estando situada en un momento determinado del tiempo de la historia que narra, está – se haga o no esto explícito- también en el futuro y el pasado. El narrador de la obra de Carlos Fuentes que comenta Bessière (*Cristóbal Nonato*) es una imagen elocuente de esta ubicuidad del narrador. Un ser que todavía no nació habla de una época anterior a la que él fuera engendrado, además cuenta sucesos del presente, se refiere al porvenir y al pasado de ese porvenir. Es como una conciencia atemporal. Estos atributos del narrador son un rasgo inherente a todo relato literario. Aún aquellos personajes que, como el narrador de *En busca del tiempo perdido* o el anónimo de *Glosa*, están sumidos en una trama realista, tienen, y a veces les cuesta ocultarlo, ese poder. Son personajes que representan personas comunes y corrientes, sin embargo, nos brindan informaciones a las que difícilmente podrían acceder si no fueran los narradores de relatos literarios.

Proust y el narrador de *Un amor de Swann*

“*Un amor de Swann*” es una novela relativamente autónoma intercalada entre “*Combray*” y “*Nombres de países: el nombre*”, la primera y la tercera parte respectivamente de *Por el camino de Swann*, volumen inicial de *En busca del tiempo perdido*. El narrador excluyente de los siete volúmenes de *En busca...* es un hombre que, como el narrador de *Cristóbal Nonato*, no puede ser situado en un momento específico dentro de la historia. Aun en los momentos en los que declara su edad, el narrador se encuentra en poder de deslizarse por los carriles temporales. En “*Combray*”, el narrador, siendo adulto, cuenta acerca de la vida cotidiana de su familia en ese lugar de recreo. Uno de los personajes que llega a la casa para visitar a la tía y a los abuelos es Swann, cuya hija tiene la misma edad que el narrador, un niño por entonces. Lo que el mismo narrador cuenta en “*Un amor de Swann*” es un episodio en la vida de Swann, el momento en que conoce a Odette y la historia de amor subsiguiente. Dice el narrador en “*Combray*”: “*y así me estaba muchas veces, hasta que amanecía, pensando en la época de Combray, en mis noches de insomnio, en tantos días cuya imagen me trajo recientemente el sabor –el perfume hubieran dicho en Combray- de una taza de té, y por asociación de recuerdos en unos amores que tuvo Swann antes de que yo naciera, y de los cuales me enteré años después de salir de Combray con esa precisión de detalles más fácil de obtener a veces tratándose de la vida de personas ya muertas hace siglos, que de la vida de nuestro mejor amigo, y que parece cosa imposible, como lo parece el que se puede hablar de ciudad a ciudad, mientras ignoramos el rodeo que se ha dado para salvar la imposibilidad*” (Proust, 2006: 144) (1). *En busca del tiempo perdido* abarca acontecimientos que van de 1840 a 1915 (2), todos los episodios se narran con el mismo rigor y con la misma riqueza de detalles. Es evidente que el narrador no fue testigo de todos esos acontecimientos. De hecho, la relación de Swann y Odette es anterior a su nacimiento, como él mismo declara. Además, como se ve en la cita, el narrador dice que ignora cómo superó esa “imposibilidad” que es tener tantos detalles

de episodios jamás vistos. Según Gérard Genette la explicación es muy sencilla: en el pasaje citado Proust hace uso de la metalepsis: “*el prodigioso ‘rodeo’ narrativo efectuado en ese punto es evidentemente nuestra metalepsis*” (Genette, 2004: 17). En la misma escena, más adelante, el narrador agrega que son recuerdos, los “*más antiguos y los más recientes, nacidos de un perfume, y otros que eran recuerdos de una persona que me los comunicó a mí*”. (Proust, 2006: 144).

La metalepsis de autor, figura que Bessière menciona en su estudio, es el recurso que tiene, entre otras funciones, la de permitirles a los narradores realizar un relato pormenorizado de acontecimientos no vividos. Genette (2004: 15) la define como una “*peculiar relación causal que une (...) al autor con su obra, o de modo más general, al productor de una representación con la propia representación*”. En otro momento de su estudio, y retomando la terminología de su *Nuevo discurso del relato*, la define como una transgresión deliberada del umbral de inserción. Como personaje de una historia no vivida, el narrador de “*Un amor de Swann*” debería mantener una mayor distancia con respecto a los acontecimientos que cuenta. Al referirse a ellos como si hubiese estado presente, transgrede ese umbral de inserción del que habla Genette. El narrador de “*Un amor de Swann*” provoca un cortocircuito en los relatos intermedios que le dieron la información acerca de la historia, aquí “*el narrador principal sustituye a un narrador secundario que él evoca de manera evasiva y con bastante incomodidad*” (2004: 16) refiriéndose a “*una persona*” que le habría comunicado los hechos.

Veamos qué tipo de información nos da ese narrador sobre la época en la que Charles Swann conoció a Odette. Por ejemplo, refiriéndose a la frasecita musical que Swann relaciona con su amor por Odette, dice el narrador: “*Pero, una vez en casa, sintió que la necesitaba: era como...*” (Proust, 2001: 37). Y luego: “*Swann seguía asociando la pequeña frase con el amor que sentía por Odette*” (p. 65). “*Y sin embargo, le habría gustado vivir en la época en que ya no la amara*” (p. 150). Las citas dejan perfectamente claro que el narrador tiene acceso a los sentimientos íntimos de los personajes, esta desproporcionada e inexplicable cantidad de información que tiene el narrador encuentra su razón de ser en el recurso de la metalepsis empleado por Proust. El narrador, adulto ya de más de treinta años, en un instante se sitúa en su habitación de la infancia en Combray, pero también sabe lo que pasa en la habitación del joven Swann, sabe lo que sentía Swann en un momento anterior al nacimiento del narrador. Al mismo tiempo, el narrador podrá aludir a la muerte de Swann, ocurrida muchos años después; podrá referirse a su hija Gilberte, podrá narrar el casamiento de ésta e incluso conocer a su hija, nieta de Swann. Todo gracias a esa capacidad común a todo narrador, la “*co-presencia de los momentos*” que define al relato ficcional según Bessière.

Saer y el narrador de *Glosa*

“Yo creo que la risa es un poco eso, relativiza la tragedia. A mí me gusta mucho la comedia. Yo llamé a Glosa una comedia porque la comedia está antes del fin. El fin está elidido en las comedias. Terminan bien, pero provisoriamente.”
J. J. Saer (1990).

Además de una dedicatoria en la que Saer caracteriza a su novela como “comedia”, hay al comienzo de *Glosa* un poema: “*En uno que se moría/ mi propia muerte no vi,/ pero en fiebre y geometría/ se me fue pasando el día/ y ahora me velan a mí*”. Este poema, la denominación “comedia” y ese final que, según lo anuncia Saer en la cita que precede este apartado, la novela elide, nos sirven de guía para comentar algunos aspectos de esta novela. En el último de estos tres elementos, el final trágico

elidido, aparece la profunda relación entre *Glosa* y la historia política argentina reciente y, en definitiva, entre la literatura y la formación de la memoria colectiva.

Una comedia

Glosa narra una caminata de veintiuna cuadras realizadas por la Avenida San Martín durante la mañana del 21 de octubre de 1961. Angel Leto y el Matemático caminan y charlan acerca de una fiesta de cumpleaños ocurrida hace un tiempo y en la que ninguno de los dos estuvo presente. El Matemático cuenta con lujo de detalles lo que a su vez otro personaje (Botón), que sí estuvo, le contó la semana anterior. Más tarde, se encuentran con Carlos Tomatis, quien da una versión completamente distinta de la que tenía el Matemático. De esta manera se instala uno de los temas centrales de la novela y de toda la obra de Saer: la dificultad para establecer una versión definitiva sobre un hecho acaecido, el problema de la fidelidad de la memoria y las limitaciones del lenguaje de transmitir fielmente una experiencia. Lo que había sucedido en la fiesta de cumpleaños se había presentado en primera instancia como pasible de ser reconstruido, pero con el correr del relato Leto comienza a dudar de partes de la narración del Matemático, quien a su vez no ha confiado completamente en lo que le contó Botón. La llegada de Tomatis dando una versión totalmente distinta acentúa esa impresión de que es imposible establecer con objetividad hasta el hecho más nimio de la realidad: “*La narración subraya casi hasta el grotesco las mediaciones insalvables entre esa experiencia ajena y el intento de recuperarla mediante un relato que se va construyendo a partir de fragmentos y conjeturas*” (Dalmaroni, M. y Merbilhaá, M.). Esa línea argumental dominante, el paseo y la conversación sobre la fiesta, se va armando como una verdadera escena cómica que es, en rigor, todo lo que se cuenta durante los cincuenta minutos del paseo. Es en sentido amplio que *Glosa* puede ser pensada como una comedia, o, mejor, como una novela que tiene un *tono* de comedia ya que evoca y se vale de sus recursos: los malentendidos, situaciones grotescas, exabruptos, etc.

Un poema

El narrador de *Glosa* no es un personaje de la historia aunque le habla al lector con la familiaridad de un viejo conocido, la misma familiaridad que tiene con los personajes cuya historia cuenta. Es sabido que muchos de los textos de Saer con un narrador anónimo aparecen después, en otros textos, como obras de otros personajes. Así, por ejemplo, en el cuento “*Amigos*”, nos enteramos de que Carlos Tomatis es el que cuenta su experiencia en “*La mayor*”, experiencia que consiste justamente en un intento de refutación del método proustiano de recordar. Tomatis ensopa una galleta en té pero no recuerda nada. Pues bien, este narrador de *Glosa*, aunque es anónimo, se presenta como un amigo del lector, un “*servidor*”, que nos pone al tanto de lo que pasó aquella mañana del ’61. Sin embargo, por más que sea un tipo común y corriente, un habitante humano del universo saeriano, su capacidad cognoscitiva no conoce límites. Puede relatar la cadena de pensamientos de los personajes, sus antecedentes familiares e incluso sus secretos más íntimos. Asimismo, y esto es quizás lo más importante, puede retroceder y, sobre todo, avanzar en el tiempo, de manera tal que podamos enterarnos de cómo, diecisiete años después del paseo, las vidas de los personajes se verán afectadas

por el terrorismo de Estado. Este narrador, este “*servidor*”, explota al máximo las cualidades que Bessière atribuye al narrador de todo relato ficcional.

Un elemento que hace de nexo entre las distintas temporalidades dentro de *Glosa* es un poema que Tomatis les lee al Matemático y a Leto y que le regala al primero para que lo conserve. El poema de Tomatis es el mismo que sirve de epígrafe a la novela: “*en uno que se moría...*”. Este poema, conjuntamente con el comportamiento de su autor durante el encuentro de los tres personajes, introduce uno de los temas centrales de esta novela y, sobre todo, adelanta prácticamente todo el conflicto central de una novela posterior de Saer, *Lo imborrable*. El poema deja plasmada la conciencia de la fugacidad de la existencia de Tomatis y de algún modo condensa su visión amarga y por momentos nihilista de la vida (3) y sirve de nexo entre las distintas temporalidades. Diecisiete años después de que Tomatis le regalara el poema al Matemático, éste lo volverá a encontrar en su billetera, en un vuelo de París a Estocolmo, y ese encuentro fortuito será el punto de partida para el racconto que el narrador realiza de los destinos de todos los personajes que han sido mencionados en la novela.

Una tragedia

Así se pasa del drama existencial de Tomatis al relato de la tragedia colectiva causada por el terrorismo de Estado y que afectó a los personajes de *Glosa*. Aunque no es un militante de izquierda, el Matemático es un perseguido político. En Argentina estaba casado con una mujer de larga presencia en distintos grupos de izquierda. Muerta su compañera, el Matemático, también perseguido por la dictadura, se exilia en Estocolmo donde da clases en la universidad. El encuentro del poema en 1979 y que remite a la mañana de 1961 en la que Tomatis se lo regaló, se produce en un viaje de París a Estocolmo, cuando el Matemático regresa de visitar, junto al también exiliado Pichón Garay, a los miembros del partido comunista para hacer una presentación denunciando la violación de los derechos humanos que sucede en Argentina. Aquí mismo se revela que el Gato Garay y Elisa están desaparecidos de la casa de Rincón en la que compartían unos días de verano. Con esta revelación se cierra la intriga abierta en *Nadie nada nunca* y esto fortalece el vínculo entre las dos novelas. Se las podría tomar, junto con *Lo imborrable*, como una trilogía, porque en *Glosa* también se narra el destino de Angel Leto, el cual realiza, años después, una visita a Tomatis cuando éste se encuentra en medio de la depresión. Por eso, las novelas, más que sucederse, parecen estar ensambladas en la medida en que se complementan unas a otras y las temporalidades se superponen (4).

Si bien aparece en este momento la cuestión del terrorismo de Estado, este tema no es independiente de los demás hechos que configuran la vida de los personajes sino que aparece fundido con el resto de sus experiencias y con los acontecimientos generales de la realidad ficcional. Así, por ejemplo, se menciona la desaparición de algunos personajes conjuntamente con la muerte de otros que han fallecido por enfermedad u otras causas. Siempre lo político está pasado por el tamiz de la particularidad de la experiencia subjetiva y unido al resto de la compleja experiencia de lo real.

La doble crítica

Ninguno de los textos de Saer se deja reducir a un cuerpo de ideas ni se superpone de manera simplista a ideología alguna. De todos modos se desprende de la novela, sobre todo si nos atenemos al itinerario futuro de Leto, una doble crítica.

Por un lado, se descuenta que el ejercicio del poder terrorista por parte del Estado es descalificado por completo. A tal punto es obvio este rechazo absoluto de las prácticas terroristas que el narrador ni siquiera lo hace explícito. Dice por ejemplo: “*un grupo de exiliados que acaba de ser recibido por el bloque de diputados socialistas y que les han prometido, el bloque, ¿no?, ocuparse del asunto, las masacres, las desapariciones, las torturas, los asesinatos en plena calle y en pleno día, etc. etc, en fin, como decíamos*” (Saer, 1986: 153). Y a estos datos no agrega ninguna información adicional, ninguna evaluación, porque va de suyo que sería ociosa dado el carácter aberrante de las prácticas que los exiliados denuncian.

Pero, por otra parte, la actitud de los grupos de militantes enfrentados al gobierno dictador también es criticada. Aunque esta vez la evaluación que el narrador hace de ciertas prácticas no es obvia y por eso la hace explícita. En el marco de esa prolepsis que se inicia con el encuentro imprevisto del poema por parte del Matemático en el avión en 1979, se menciona que Leto murió: “*Leto, Angel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder la pastilla de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización*” (p. 154). En este pasaje ya se insinúa una evaluación negativa de las prácticas de la izquierda. Sobre todo en el hecho de llamar “tropa” a los militantes, lo cual los coloca en pie de igualdad con los miembros de las organizaciones armadas contra las que se enfrentaban. Al final de la caminata, cuando el Matemático y Leto se despiden, aparece una nueva prolepsis con una crítica demoledora a las prácticas de la izquierda armada: “*(Leto) durante dieciséis o diecisiete años irá hundiéndose en un orden regido por normas tan estrictas, tan especiales, tan organizadas en círculo cerrado que, aunque elaboradas para constituir una asociación de personas cuyo fin es modificar la realidad, lo harán pasar a una irrealidad tan grande que, detrás de la máscara impenetrable (...) en que se irá transformando su cara (...) no irá quedando, después de la cólera, la fe, la duda, el arrojito, más que la obstinación sardónica, ni siquiera autocompasiva, de quien, engeguado por una lluvia torrencial (...) corre en línea recta (...) sin preguntarse si en la dirección en que corre lo espera un reparo o un precipicio*” (p.266).

Si por una parte el terrorismo de Estado es inadmisibles y no tiene justificativo alguno, por la otra se denuncian las prácticas políticas de la izquierda como alienantes, mimetizadas con las prácticas del bando opositor y destructivas para sus miembros. Leto, de quien se cuentan todos sus antecedentes familiares, su infancia y su adolescencia en las distintas novelas de Saer, ahora aparece en la adultez como un ser con una subjetividad absorbida por un sistema tan cerrado como el que se critica y enfrenta.

Si bien el primer impulso es identificar esta opinión del narrador con la del autor, inmediatamente advertimos que esto implicaría el empobrecimiento de la visión que la novela ofrece. El propio Saer dice: “*Creo que en mis libros el autor nunca es el narrador. El autor soy yo, y el narrador no tiene nunca la actitud que tendría el autor. Pongamos por caso Glosa, que está narrado en tercera persona. El narrador no soy yo. (...) Tengo algunas ideas que pueden coincidir con ese narrador, pero el narrador de Glosa tiene obligaciones profesionales que lo inducen a tratar la materia que narra con una especie de inocencia o con una orientación que no es, probablemente, la mía*”.

(Saer y Piglia: 1990). Deberíamos decir, entonces, que de *Glosa* se desprende una doble crítica aunque ésta provenga de una fuente ficticia de enunciación que no se puede identificar con la del autor.

Es interesante resaltar la expresión “*obligaciones profesionales*” atribuidas al narrador, ya que de alguna manera eso puede leerse como la admisión de que el narrador posee unos atributos indispensables para que la novela funcione como tal. Uno de ellos es, evidentemente, ese dominio paradójico del tiempo, o la coexistencia de una presentación secuencial del tiempo muy precisa (podemos seguir minuto a minuto el paseo matinal) y la capacidad de retrotraerse a décadas anteriores (infancia de Leto y hasta de sus padres) o brindar una visión inmediata y tan precisa como la del narrador proustiano de lo que pasará mucho después de la mañana del paseo (el viaje en avión del Matemático, la muerte de Leto, etc.).

La tragedia colectiva que adelanta *Glosa* no se concreta sin embargo en el tiempo de la historia principal que la novela narra. Porque en el cierre de la misma, el narrador nos deja con Leto y el Matemático, en 1961, reconciliados entre sí y con la vida, con sus jóvenes cuerpos avanzando bajo el sol y con sus mentes aireadas por la risa y los pases de comedia que acaban de evocar juntos durante la caminata.

Conclusiones

Volvemos a Bessière. “*El relato literario es estructuralmente contradictorio. Esta contradicción es perfectamente funcional: permite representar el cambio del pasado en el presente y la transitividad del pasado –el pasado no es solamente un modo de tiempo heterogéneo respecto del presente, es también lo que sucede en el presente. El relato es, en consecuencia, aquello que reproduce estructuralmente las paradojas del pensamiento y de la representación del tiempo, aquello que representa la construcción de la memoria –ésta es hoy memoria del pasado. El ejercicio de la memoria y de la representación de la constitución de la memoria es justamente este ejercicio: representar el pasado como pasado y paradójicamente como presente*” (Bessière, 12).

La literatura, como hemos visto, se relaciona con la memoria de manera profunda, no tanto porque puede ser un testimonio del pasado ni porque puede constituir un espacio propicio para la denuncia sino porque imita sus mecanismos. En las novelas que comentamos, la memoria aparece además involucrada de otras maneras: en la de Proust, como tema, como objeto de reflexión (hay una especie de fenomenología clasificatoria de la memoria: memoria voluntaria, memoria involuntaria, memoria corporal, recuerdos de lo experimentado, recuerdos de lo experimentado por otros y narrado, etc.) y como punto de partida para la escritura de una novela y un reencuentro con el propio yo. En la de Saer, aparece relacionada con el problema de la imaginación y la (falta de) fidelidad del recuerdo y, más profundamente, vinculada al modo en que la memoria colectiva y lo político entra en tensión con las memorias individuales de cada sujeto.

Notas

(1) La negrita es mía.

(2) Se puede consultar al respecto la lección de Bladimir Nabokov en su *Curso de literatura europea*; Ediciones B; Barcelona; 1997.

(3) En *Lo imborrable* Tomatis padece una depresión profunda que lo dejó al borde de la muerte. Más exactamente, la novela cuenta los días finales de esta crisis y el inicio de su recuperación.

(4) Hay que decir que este mecanismo es propio de toda la obra de Saer y que en cada una de las novelas y relatos se pueden encontrar elementos que remiten a los demás. Un ejemplo: En *Glosa* se hace mención a una serie de conferencias que Washington Noriega está preparando sobre el linaje, el lenguaje y la lógica de los indios Colastiné. El libro en el que estudia Noriega fue escrito por el personaje que aparece en *El entenado*, su novela anterior, de 1983, que narra la estada de un español que pasa un tiempo viviendo con los indios en el siglo XVI y que a su regreso relata su experiencia a un religioso (autor del libro que lee Noriega).

Referencias Bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1999): “Tesis de filosofía de la historia”, en *Ensayos escogidos*; Ed. Coyoacán; México.
- BESSIÈRE, J. (sin fecha): “Las dificultades de la literatura y de la memoria”; trad. Secretaría del Centro de Investigaciones en Literatura y cultura; Facultad de Lenguas. UNC. Inédito
- DALMARONI, M. y MERBILHAÁ, M. : “«Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Elsa Drucaroff (directora): *La narración gana la partida*, volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Emecé Editores, Buenos Aires.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepsis*; FCE; Buenos Aires.
- NABOKOV, B. (1997): *Curso de literatura europea*; Ediciones B; Barcelona.
- PROUST, M.(2006): *Por el camino de Swann*; CS Ediciones; Buenos Aires.
(2001): *Un amor de Swann*; Ed. Gradifco; Buenos Aires.
- RICOEUR, P. (2004); *La historia, la memoria, el olvido*; FCE; México.
- SAER, J.J. (1986): *Glosa*; Ed. Alianza; Buenos Aires.
- Universidad Nacional del Litoral (comp.) (1990): *Ricardo Piglia, Juan José Saer. Diálogo*, Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral; Santa Fe.