

DAVID OUBIÑA

# EL SILENCIO Y SUS BORDES

*Modos de lo extremo  
en la literatura y el cine*

Prólogo de Beatriz Sarlo



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2011

---

David Oubiña

El silencio y sus bordes : modos de lo extremo en la literatura y el cine / David Oubiña ; con prólogo de Beatriz Sarlo. - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2011. 392 p. ; 21x14 cm. - (Tierra firme)

ISBN 978-950-557-866-5

1. Literatura Argentina. 2. Cine Argentino. I. Beatriz Sarlo, prolog. II. Título.

CDD A860

---

Armado de tapa: Juan Balaguer  
Imagen de tapa: *Horizonte*, de Jorge Macchi, 1995  
(fotografía de Rodrigo Rojas)

D.R. © 2011, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.  
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina  
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar  
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-866-5

Comentarios y sugerencias: [editorial@fce.com.ar](mailto:editorial@fce.com.ar)

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

## Índice

<i>Agradecimientos</i> .....	11
<i>Un viaje</i> , por Beatriz Sarlo .....	19
<i>Introducción</i> .....	29
I. <i>Cronofotografías literarias</i> .....	63
II. <i>El happening pesimista</i> .....	123
III. <i>Metodología de la dispersión</i> .....	201
IV. <i>Un freak show</i> .....	269
V. <i>El luminoso fracaso</i> .....	331
<i>Bibliografía</i> .....	347
<i>Filmografía</i> .....	377
<i>Índice de nombres</i> .....	381

## *I. Cronofotografías literarias*

### EL PRESENTE IMPLACABLE

Una de las cualidades más notables en la literatura de Juan José Saer es su profundo análisis de la percepción. Al detener y fragmentar el flujo del acontecer, sus textos se concentran en una particular fenomenología del movimiento y del tiempo. Pero más que avanzar hasta un punto máximo de descomposición en que los fenómenos supuestamente entregarían su esencia, la potencia de esta escritura consiste en encontrar el pasadizo entre cada fragmento insignificante y la totalidad inabarcable. O más bien: lo uno en lo otro. La parte y el todo, la subjetividad y el mundo, el instante y la memoria. ¿Cómo alcanzar el firmamento del cosmos por el camino de lo irremediamente particular? En “La mayor”, un relato fechado en 1972, esa ambición radical que no renuncia ni a la timidez ni al conjunto es arrastrada hacia los extremos de la literatura.

La obra de Saer puede reclamar, de pleno derecho, su pertenencia a la gran tradición de la literatura moderna. Si por un lado reconoce su genealogía en la narración decimonónica, por otro lado es consciente de la distancia insalvable que las separa. Dice el escritor: “Proust, Joyce, Kafka, Musil son los que realmente transformaron la noción misma de narración. La novela clásica del siglo XIX desaparece por completo con ellos. Enraizados como estaban en esa tradición, se inscribieron en ella

de la mejor manera posible: modificándola”.<sup>1</sup> En ese singular sistema de relevos que parece organizar la historia del arte, la narración decimonónica –abandonada por la literatura– pasó al cine. A comienzos de siglo, cuando Griffith era criticado por introducir en sus filmes procedimientos narrativos a través del montaje, su defensa era: “¿Acaso Dickens no escribe así? La diferencia no es tan grande: yo hago novelas en cuadros”.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, y comenzando por la propia literatura moderna, las nuevas técnicas del cine pronto invadieron el territorio de las artes tradicionales para establecer una zona de contaminación e intercambio. Sergei Eisenstein, por ejemplo, llamó a *Ulises* “la Biblia del nuevo cine” y se fascinó con las posibilidades de hallar una técnica cinematográfica que lograra traducir el recurso literario del fluir de la conciencia, mientras que, por su parte, Joyce comentaba que Walter Ruttmann o el realizador soviético eran los candidatos ideales para llevar su novela a la pantalla.<sup>3</sup> La escena del escritor negociando con el nuevo invento sus técnicas novelísticas hace evidente que, en algún momento, de alguna u otra manera, toda la gran literatura del siglo xx ha lindado con el cinematógrafo.

<sup>1</sup> Guillermo Saavedra, “Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre”, en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 178.

<sup>2</sup> La anécdota es reproducida por Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 19. Eso es, por otra parte, lo que sostiene Ricardo Piglia: “Esa máquina de hacer ficción que es el cine depende del relato tradicional. La novela del siglo diecinueve está hoy en el cine. El que quiere narrar como narraba Balzac o Zola, que haga cine”, véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo xx, 1990, p. 42.

<sup>3</sup> En 1909, Joyce (que aún no era Joyce: sólo tenía en su haber el libro de poemas *Música de cámara*, 1907) abrió en Dublín el Cinematograph Volta, la primera sala de cine de Irlanda. Aunque es un dato anecdótico, no deja de ser significativo ya que ilustra la auténtica fascinación que los artistas experimentaron ante la aparición de las imágenes en movimiento.

¿Cuál es la relación que la literatura moderna establece con el cine? ¿En qué tipo de películas piensan los escritores? ¿Qué es lo que los textos toman de los filmes? Fuertemente marcada por las innovaciones modernas en el estatuto de la narración, la obra de Saer no ha escapado al influjo magnético de lo cinematográfico. La importancia del cine en su formación literaria y en la composición de sus novelas ha sido reconocida tanto por los críticos como por el propio autor. Graciela Montaldo, por ejemplo, señala que la estructura de *El limonero real* evoca la organización narrativa de *Hace un año en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), y Raúl Beceyro analiza *El río sin orillas* como si fuera un filme documental. Por su parte, Saer se refiere a los efectos de cierto cine moderno en la arquitectura de sus relatos: “En mi primera novela, *La vuelta completa*, hay elementos probablemente sacados de algunos films de Antonioni”.<sup>4</sup> El carácter organizador de la mirada, los cambios de perspectiva, la construcción del espacio, el *slow motion*, el desmontaje de las acciones, el manejo del *flashback*, el fuera de campo o el aprovechamiento de los tiempos muertos son técnicas que el escritor aprende del cine y que –sobre todo en los textos escritos a fines de los sesenta y principios de los setenta– le sirven para cuestionar la linealidad narrativa y la estética realista. Al mismo tiempo, sin embargo, sus novelas resultan completamente refractarias a los modos cinematográficos y trabajan a partir de un tipo de representación irremediabilmente distinta. Se podría decir que Saer usa ciertas técnicas cinematográficas para separarse del relato literario clásico y, en ese movimiento, construye una nueva forma de especificidad literaria.

<sup>4</sup> Las referencias pertenecen a Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 58; Raúl Beceyro, “Sobre Saer y el cine”, en *Punto de Vista*, núm. 43, agosto de 1992, p. 28; y David Oubiña y Alejandro Ricagno, “Glosa a la hora de la siesta. Entrevista con Juan José Saer”, en *El Amante*, núm. 34, diciembre de 1994, p. 24.

Sobre este aspecto, algunas críticas han señalado la influencia del *Nouveau Roman* con tanta insistencia como la que el escritor empleó en desmentir ese vínculo, para rescatar –en su lugar– la más probable herencia del “objetivismo” de Antonio Di Benedetto o la “concreción abstracta” de Juan L. Ortiz.<sup>5</sup> Pero más allá del debate, interesa aquí señalar una convergencia sobre ciertos funcionamientos compartidos en relación con el cine. Alain Robbe-Grillet defiende el lugar central que adquiere la descripción en las obras del *Nouveau Roman* e indica sus diferencias con respecto a la función que desempeñaba en las grandes novelas del siglo XIX. El interés de la nueva modalidad, dice Robbe-Grillet, no está en la cosa descrita sino en el movimiento mismo de la descripción. En este sentido, si bien es cierto que el cine ejerce una gran fascinación sobre los novelistas modernos, no es la capacidad objetiva de la cámara lo que los atrae, sino sus posibilidades en el terreno de lo subjetivo y lo imaginario. No se trata de ilustrar un trozo de realidad sino de reflexionar sobre ella. Y

<sup>5</sup> Saer hace una fuerte impugnación a las teorizaciones de la escuela francesa en “Notas sobre el *Nouveau Roman*” (*El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997). Por su parte, tanto Noé Jitrik como Herbert Benítez Pezzolano inscriben la estirpe objetivista del escritor junto a las obras de Antonio di Benedetto o de Alberto Vanasco antes que bajo la influencia del *Nouveau Roman*. Véanse Noé Jitrik, “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 102-103, enero-junio de 1978, y Herbert Benítez Pezzolano, “Encrucijadas de la objetividad”, en Elsa Drucaroff (dir.), *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002. Sobre el vínculo entre la literatura de Saer y el “regionalismo no regionalista” de Juan L. Ortiz, véase Beatriz Sarlo, “La duda y el pentimento”, en *Punto de Vista*, núm. 56, diciembre de 1999; y para un análisis de la zona saeriana como reformulación del regionalismo, Enrique Foffani y Adriana Mancini, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Elsa Drucaroff (dir.), *op. cit.*, y Martín Prieto, “Escrituras de la ‘zona’”, en Susana Cella (dir.), *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 1999.

en este punto, la comunicación entre literatura y cine resulta fluida porque el tratamiento de la nueva imagen fílmica, como el de la descripción novelesca, ha logrado no dejar ver lo que muestra. En “Tiempo y descripción en el relato de hoy”, a propósito de *Hace un año en Marienbad*, Robbe-Grillet afirma: “El universo en el que se desarrolla toda la película es, de manera característica, el de un perpetuo presente que hace imposible todo recurso a la memoria. Es un mundo sin pasado que se basta a sí mismo en cada instante y que se desvanece luego”. Su conclusión implica también a la literatura: “En el relato moderno, diríase que el tiempo se halla cortado de su temporalidad. Ya no corre. Ya no realiza nada [...] El espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad”.<sup>6</sup> Esa hipertrofia descriptiva, ese vínculo no ilustrativo con lo real, esa idea de abstracción espacial y de suspensión temporal, es decir, ese uso “no cinematográfico” del cine coincide con ciertos procedimientos característicos de la literatura de Saer. Al partir de premisas similares –aun cuando se desarrollen por caminos diferentes–, también aquí se arriba a un uso singular de la descripción que captura los objetos o los gestos en el instante y en la superficie (tal como aparecen antes de ser investidos de un significado) para devolverle al mundo su carácter insólito.

<sup>6</sup> Alain Robbe-Grillet, “Tiempo y descripción en el relato de hoy”, en *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 170 y 173, respectivamente. Sobre estos aspectos, véanse André Gardies, “Nouveau Roman et cinéma: une expérience décisive”, en Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon (comps.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. I: *Problèmes généraux*, París, Union Générale d'Éditions, 1972; Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1972, o los textos de Roland Barthes sobre Michel Butor y Alain Robbe-Grillet incluidos en su libro *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

“La mayor” abre un espacio privilegiado para pensar las estrategias de una literatura obsesionada por (o condenada al) puro presente.<sup>7</sup> En una noche fría de invierno, el narrador –cuyo nombre nunca se menciona– describe minuciosamente sus acciones mientras se desplaza entre la cocina de su casa, la terraza y su habitación. Gracias a una mención hecha al pasar en “En la costa reseca” (uno de los *argumentos* que Saer incluye en el mismo volumen), sabemos que ese narrador es Tomatis. Allí se dice que es él quien cuelga “en la pared amarillenta, sobre el sofá cama, al costado de la biblioteca, la reproducción del *Campo de trigo de los cuervos*” que se ve en “La mayor”.<sup>8</sup> Durante la noche que ocupa este relato, probablemente la intención del narrador ha sido trabajar sobre una “antología comentada del litoral” que lleva el título provisorio de *Paranatellon*. Sabemos que esa carpeta verde contiene las páginas mecanografiadas de una recopilación sobre literatura litoraleña porque esa misma carpeta es mencionada en “Amigos”, otro de los *argumentos* del libro: Angel Leto, que se ha refugiado en el departamento de Tomatis, encuentra la carpeta en cuyo interior una carátula duda entre posibles títulos y especifica su contenido:

<sup>7</sup> Esa modulación extrema que la literatura alcanza en “La mayor” ha sido señalada con precisión por Ricardo Piglia, “Sobre *La mayor*, de Juan José Saer”, en *Punto de Vista*, núm. 3, julio de 1978; y por Daniel Freidenberg, “*La mayor*, de Juan José Saer”, en *Clarín*, 14 de marzo de 1999, suplemento “Cultura y Nación”.

<sup>8</sup> Juan José Saer, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 154 (en adelante, las referencias a este libro se indican con el número de página a continuación de cada cita). La misma reproducción de Van Gogh y el mismo cuarto en la terraza habían sido presentados en “Transgresión” (en el primer volumen de cuentos) y reaparecerán, por ejemplo, en *Lo imborrable*, cuando Tomatis –divorciado por tercera vez– regrese a la casa de su madre.

En la primera hoja, en el interior de la carpeta, había tres palabras escritas a máquina, con letras mayúsculas, una debajo de la otra, y separadas entre sí por varios espacios, con la disposición siguiente:

PARANATELLON  
PARANATELLERS  
O  
PARANASO

y más abajo una inscripción en minúsculas:  
antología comentada del litoral (p. 116).<sup>9</sup>

Pero, en rigor, durante la noche que relata “La mayor” Tomatis no llega a poner manos a la obra. O tal vez ha concluido su tarea por esa noche. En cualquier caso: eso ya ha sucedido o bien es lo que no sucederá. Se trata de una trama virtual, aquello que el relato podría haber sido si no se hubiera interpuesto, insidiosa, la duda. Porque mientras moja la galletita en el té, Tomatis recuerda la célebre escena proustiana y se pregunta por qué ninguna reminiscencia acude a su encuentro. Esa imposibilidad de recordar dispara una serie de preguntas sobre el tiempo, la memoria, la extrañeza del mundo y la sensación de estar fuera de lugar. De modo que, a cambio de su amnesia, al personaje le ha sido dada la capacidad de rumiar un continuo de dudas e incertidumbres. Mientras desciende hasta la cocina para dejar la taza vacía, comer un poco de carne y luego subir a desvestirse para acostarse en su cama, Tomatis va hilvanan-

<sup>9</sup> Los apuntes literarios para la antología y la lámina de Van Gogh son puntos de condensación simbólica. El cuadro, más que una imagen, es percibido como un conjunto de manchas informes y en dispersión; la antología –que debería ser una memoria literaria, un intento de síntesis representativa–, es encontrada por Angel Leto, años después, inacabada y en suspenso. Resultan pistas significativas en un texto en el que los datos de la realidad escapan a la forma, la clasificación, la cohesión y la totalidad.

do sus acciones, sus sensaciones, sus reflexiones. Así, ese primer núcleo acerca de la imposibilidad de recordar se expande a través de repeticiones e intercalaciones de nuevos motivos que van saliendo al paso del narrador y que se suman a su ronda de pensamientos: la carpeta con la antología, la reproducción de Van Gogh, las luces que titilan en las casas vecinas, las estrellas en el cielo, dos fotografías borrosas en el diario, el cigarrillo que su mano enciende, la campanada de un reloj lejano, su ropa sobre la silla y las sábanas heladas.

Entonces, cuando todo queda a oscuras, un recuerdo tímido parece querer asomarse. Más que un recuerdo es una imagen, una instantánea de la memoria: una calle soleada en invierno, un ómnibus de estudiantes, una fotografía, un café, una bufanda amarilla (seguramente convocada por el amarillito de Van Gogh). Nada más. Un recuerdo, pero ¿recuerdo de qué? En todo caso, eso que se recupera no puede articularse como narración; son sólo manchones del pasado sin un significado preciso. Es tan grande la distancia entre el recuerdo y aquello que el recuerdo debería recordar que la memoria no hace más que convalidarlos como entidades diferentes, separadas y desconocidas entre sí. Al cabo de tanto esfuerzo, esos momentos no logran comunicarse: se consumen y se desvanecen. Concluye el relato con una serie de negaciones y anulaciones:

La taza, por otra parte, de café que, se supondría, habría estado subiendo, en ese momento, a los labios, no sería, en realidad, en el recuerdo, ninguna taza, y el café, ningún café, ninguna cantidad de líquido negro, humeante, cubierto de espuma dorada, que no ha ocupado, en ninguna parte, y nunca, ningún lugar, ni pasado, después de haber sido tomado por nadie, amargo, indiferente, por ninguna garganta: no, no hay, en el recuerdo de ese café, ningún café, y la bu-

fanda amarilla, de la que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos? (p. 36).

Tomatis ha deambulado a la espera de un llamado o un mensaje, una señal que nunca llega. Un anclaje. Pero el mundo es una exterioridad oscura y ajena a la que él no se acopla más que en calidad de extranjero. Se podría decir que el mundo nunca viene al encuentro del personaje. Lo ha dejado solo, abandonado a sí mismo en un presente implacable.

#### LA LÓGICA DEL DESMORONAMIENTO

Frente al modelo clásico de linealidad narrativa, Saer postula un relato circular, recursivo, fragmentario e inconexo. No una literatura de avance, que desarrolle una sucesión de acontecimientos dentro de la estructura progresiva de una historia, sino, más bien, una literatura gerundial, en suspensión, aferrada a la prolongación casi infinita del instante. A propósito de *Nadie nada nunca*, Beatriz Sarlo afirma que Saer postula “una teoría del presente”:

Lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva [...] El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe, de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción”, en *Punto de Vista*, núm. 10, noviembre de 1980, p. 34.