

Michiel Kusé (Universidad de Gante, Bélgica)

## **Una taza de té con el fantasma de Proust: intertextualidad y memoria en *La mayor* de Juan José Saer**

Desde el Boom latinoamericano de los años sesenta y setenta, la literatura argentina cuenta con algunas figuras de renombre internacional, entre las cuales se suele destacar a Jorge Luis Borges y a Julio Cortázar. Sin embargo, no todos los autores argentinos que gozan de fama internacional hoy día, llegaron al escenario internacional a través del Boom. A menudo su reconocimiento resultó mucho más laborioso y demorado. Uno de esos autores es Juan José Saer. Por mucho que sus obras se celebran actualmente, Saer «tuvo que esperar muchos años antes de ser reconocido» (Sarlo 2007, 311). Según Sarlo, esa demora se debía más que nada a la originalidad de Saer, al hecho de que sus obras conectasen «con un tiempo de lectura que todavía no había llegado» (2016, 14); lo cual Martín Kohan también afirma de cierto modo, al decir que el tema «echa dudas sobre el sistema literario, y no sobre la obra de Saer» (2018, 1). Por otro lado, la vida de Saer no se distinguió tanto de aquella de otros autores argentinos. Como también fue el caso de Ricardo Güiraldes, Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, entre otros, Saer se estableció en París, hecho que no puede faltar en ninguna biografía suya. En una de las raras ocasiones en las que accedió a contestar a un cuestionario autobiográfico, Saer mismo señala que el traslado a Francia en 1968 ha sido uno de los cuatro momentos clave de su vida, junto con su nacimiento en Serodino en 1937 como hijo de inmigrantes sirios, y dos mudanzas dentro de la Argentina (Saer 1986, 10; citado en Claesson 2013, 107–108). Aunque Saer señala que no era «afrancesado» (Castro & Saer 2000, 679) y siempre siguió identificándose con la literatura del Río de la Plata más que con la francesa (Pauls 2020), sí se inspiró en ciertos autores franceses y sus obras, y sobre todo en los textos de Marcel Proust. Los vínculos entre las obras y las vidas de Saer y de Proust han sido documentados por varios investigadores: Moran, por ejemplo, nota que Saer no solo se refiere a la biografía de Proust por Jean Yves Tadié en sus cuadernos y borradores, coleccionados por Julio Premat en *Papeles de Trabajo y Papeles de Trabajo II* (2013), sino también a *A la recherche du temps perdu* de Proust en el manuscrito *Fragata* (Moran 2015). Una de las referencias más notables que hace Saer a la escritura del francés se encuentra en el cuento *La mayor*. Este es el primer cuento de la colección epónima (1976) y su referencia a la obra de Proust ha sido informada en numerosos estudios. Entre los enfoques de estos estudios se encuentran las relaciones entre ambos textos (Stern 1983, 979), los incipits de las obras de Saer (Villanueva 2011, 102), y cómo las isotopías que se encuentran a lo largo de las obras completas de los dos autores «muestran la configuración de redes de sentido articuladas desde el eje memoria/recuerdo» (Alday 2013, 221).

En el presente estudio también nos centraremos en el papel que juega la memoria en dos textos de estos autores, a saber: en el cuento *La mayor* de Saer y en el fragmento de *Du côté de chez Swann* de Proust al cual hace referencia Saer en su cuento. Después de un breve esbozo de la vida de Saer y del lugar que ocupa la colección *La mayor* entre el resto de sus obras, investigaremos los varios tipos de memoria que figuran en ambos textos, atendiendo a la teoría de la memoria elaborada por el filósofo Henri Bergson. De esta manera, proponemos demostrar tanto la tensión entre las dos obras, como esta entre el presente y el pasado dentro del cuento de Saer, de la cual opinamos que es un elemento fundamental del cuento.

### 1.1 ¿Quién era Juan José Saer?

Saer nació en 1937, como hijo de inmigrantes sirios en la ciudad argentina de Serodino, al noroeste de Buenos Aires, en la provincia de Santa Fe. En 1962, ingresa como profesor en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. Seis años más tarde, en 1968, recibe una beca de la Alianza Francesa, para completar una estadía de seis meses en París. Sin embargo, residirá allí el resto de su vida, hasta su muerte en 2005, con excepción de unos viajes más y menos breves a la Argentina, realizados a lo largo de los años. Como ya lo señalamos más arriba, resulta difícil desestimar la importancia de este traslado para la producción literaria del argentino. Para un autor que ya tenía cierta afición a la literatura francesa, como se desprende de su traducción de *Tropismes*, de Natalie Sarraute, tal traslado debe de haberle influenciado bastante. Por otro lado, como ya mencionamos, Saer nunca pensó en sí mismo como uno de los autores ‘afrancesados’, e incluso después de su traslado a la capital francesa, su narrativa siguió desarrollándose en su tierra natal. La mayoría de los textos del argentino se sitúa en la llamada ‘Zona’, lugar ficticio que corresponde más o menos con la región entre las ciudades de Santa Fe y Rosario, a orillas del río Paraná. Aunque este lugar se encuentra más bien en la periferia de la vida cultural y literaria, ha sido fundamental tanto para la vida como para la producción literaria de Juan José Saer.

## 2 Dos veces *La mayor*

La colección de cuentos *La mayor* es la octava publicación de Saer, su tercera tras llegar a Francia, y se editó por primera vez en 1976. Consiste de dos relatos relativamente largos y sobre todo experimentales, titulados *La mayor* y *A medio borrar*, además de una serie de veintiocho cuentos brevísimos, llamados *Argumentos*, que pocas veces sobrepasan las cinco páginas. Estos ‘argumentos’ se destacan por un estilo mucho más sobrio que aquel utilizado en los dos primeros relatos; a la vez se vuelven más densos de lo que realmente parecen, debido a sus contenidos filosóficos. Varios de ellos indican —ya en el título— el papel importante que desempeñan tanto el tema de la memoria como el del lugar y el traslado en la colección. Por una parte tenemos *Biografía de Higinio Gómez*, *Memoria olfativa*, *Insomnio de un historiador*, *Biografía anónima*, *De las siestas de otoño*, *Recuerdos*, y, por la otra, *Cambio de domicilio*, *El viajero*, *En el extranjero*, y *En la costa reseca*. Además, cuentos como *El intérprete* y *El poeta septuagenario* nos presentan a protagonistas ancianos, para los cuales tanto la memoria como el traslado han sido y siguen siendo de gran importancia. El primero está encarcelado en su pasado vergonzoso, sin poder dejar atrás la traición de su líder Atahualpa; el otro, al final de una vida gloriosa pero feliz de seguir vivo sin más, disfruta de la simplicidad de una taza de café y de las flores de primavera.

Estos dos puntos de vista representan dos caras de una misma moneda e ilustran un tema recurrente en las obras de Saer. De hecho, las vidas de los dos protagonistas-narradores de *El intérprete* y *El poeta septuagenario* siguen el mismo modelo. Ambos personajes llegaron en algún momento al escalón más alto de la sociedad: el uno se hizo intérprete entre los conquistadores y Atahualpa —o Ataliba, como se llama en el cuento, al igual que en algunas crónicas históricas (Logie 2004)— mientras el otro deviene uno de los poetas más reconocidos de su época. Comparten el hecho de que ambos lo perdieron todo, el primero a causa de su supuesta traición y de la explotación por parte de los conquistadores, el segundo porque sobrevivió a su propia gloria como poeta. No obstante, la diferencia más destacada entre los dos se encuentra en la manera como cada uno trata su pasado perdido. Para el intérprete no hay cómo superarlo, no le queda nada de su vida anterior a sus quince minutos de fama, ni la esperanza de poder llevar algo parecido a una vida nueva. Para el poeta, el pasado es precisamente eso, pasado, por lo que ya no le importa más la fama de hace treinta años que el café que acaba de tomar, por muy feliz que estuviese, por mucho que lo disfrutase. Esta actitud también la encontramos como característica del narrador-protagonista del cuento *La mayor*, aunque de una forma más bien

obsesiva, y, además, se manifiesta en las respuestas, formuladas a lo largo de la obra saeriana, a una pregunta fundamental para su obra: ¿Cómo se relacionan el pasado, la historia y el recuerdo, y cómo podemos lidiar con ellos? En las palabras de Logie: «El principal tema de reflexión [en la obra de Saer] es la percepción problematizada, que se manifiesta en la imposibilidad de ver, de saber, de construir, de recordar un sentido total» (2013, 16).

Este tema de reflexión es precisamente el centro alrededor del cual gira el cuento *La mayor*, uno de los textos más exigentes de toda la obra de Saer. En parte, la dificultad del texto radica en su estilo notablemente experimental, que se asemeja al tartamudeo, e incluso parece tortuoso a causa de una vasta cantidad de comas, repeticiones y reformulaciones de unos cuantos hechos, casi demasiado cotidianos como para hablar de un argumento. En este cuento, Saer nos introduce a un narrador-protagonista cuyo nombre no conocemos, pero a quien podríamos identificar como Carlos Tomatis, personaje recurrente en la obra de Saer, gracias a unas referencias intertextuales en otros cuentos de la misma colección. Este narrador está en su casa en una ciudad, tomando una taza de té y comiendo una galleta. Después, se va a la cocina, sube a la terraza, baja de nuevo, entra en su estudio, pasa unos momentos apreciando una pintura colgada allí y, finalmente, se acuesta en la cama. Por ende, no será la acción de por sí la que nos interesa al leer este cuento. Mientras realiza estos movimientos, el narrador lleva a cabo una suerte de monólogo interior, tras el cual intenta captar la realización de sus acciones, o sea, intenta narrar el presente en el momento en que desarrolla sus movimientos. Sin embargo, por ser un texto de la mano de «un autor en cuyas novelas no pasa nada, lo que se dice nada» (Gerbaudo & Dalmaroni 2012, 960), esta austeridad narrativa y la subsiguiente densidad descriptiva y estilística no alcanzarían para distinguir el relato del resto de la obra saeriana. Al fin y al cabo, las obras de Saer se caracterizan tanto por una acción muy reducida como por «la paradójica convivencia entre una poética de lo real y un fuerte aliento experimental» (Logie 2013, 17).

Además de estas características, el cuento se distingue por el papel que juega la memoria: ya vimos que en *El intérprete* y *El poeta septuagenario*, el recuerdo puede llegar a ocupar todo el presente hasta el punto del abatimiento, o puede ser tan solo un recuerdo y nada más. En *La mayor*, el narrador intenta reproducir el episodio de la magdalena en *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, aquí con su taza de té y su galleta, pero saca, «al probar [la galleta], nada, lo que se dice nada» (Saer 2010, 9). Por ello, se dispone a interrogar la naturaleza del recuerdo y se pregunta «¿Cómo funciona y dónde está situado el recuerdo, ese supuesto reflejo de una realidad exterior que ya no está delante de nuestros ojos?» (Claesson 2013, 110). De inmediato, tiene que preguntarse qué es precisamente este presente que nos otorga una conciencia del pasado, pregunta que resulta en su monólogo interior y la narración que da forma al relato. No obstante, por plantearse captar el presente, de instante a instante, de manera tan meticulosa, se le hace imposible su tarea, hasta el punto en que, al intentar narrar su subida por la escalera, llega a decir cosas como «Ahora estoy estando en el último escalón, estoy estando en el penúltimo escalón» (2010, 11), y de ahí en adelante. De esta manera, la narración adquiere también «la peculiar densidad [que] surge [...] de la descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos y de la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento» (Stern 1983, 967), una densidad y reflexión que le son propicios a los textos de Saer. Además, resulta casi imposible ignorar los paralelismos entre esta narración y la de *El entenado*, texto en el cual se narra «un cuestionamiento de los medios de conocimiento de la realidad empírica que se manifiesta entre otras cosas en la disolución de la percepción» (Logie 2013, 11). *La mayor*, entonces, tiene que entenderse como un relato de contrastes, tanto entre el tiempo de Proust y el tiempo de Saer, como entre el pasado del narrador y su presente.

### **3 Intertextualidad en la obra de Saer**

Ya notamos cómo en la obra de Saer se encuentran, una y otra vez, lazos entre sus varios cuentos y novelas, incluso entre textos que se publicaron a veces con décadas de separación entre sí.

Estos lazos no son casualidad. Julio Premat ya hizo notar que en el caso de Saer, se puede hablar de un proyecto de ‘obra’, dado que se encuentran en el conjunto de sus textos «unidad espacial, repetición de personajes, prolongaciones argumentales, recurrencias temáticas, preocupaciones metafísicas y estéticas uniformes, y sobre todo escritura en última instancia de una sola y única novela» (2002, 13). Esta «sola y única novela» no se encuentra, sin embargo, en ninguna biblioteca o librería, sino que ha llegado a formar parte del ‘*entretex*te’ de las obras completas de Saer, un surplus de significado que uno encuentra en los lazos entre textos, más que en la palabra impresa tal cual (Audet 2014). En la escritura saeriana, este ‘entretexte’ tiene su origen no solo en la intertextualidad como la definió Kristeva, declarando que cada y cualquier texto consiste de «a mosaic of quotations, [...] the absorption and transformation of another» (1986, 85), sino también en esta forma peculiar de intertextualidad a la cual Muñoz Sánchez se refiere con el término ‘intratextualidad’: si cada texto entra en diálogo con una multitud de otros, incluso con la sociedad y la historia, siendo estas textuales ellas mismas (Irwin 2004, 229), resulta lógico que «un autor [...] no solo dialogue con la tradición sino también consigo mismo, que sus textos no solo se entrecrucen con otros textos sino que hablen también entre sí» (2015, 47–48).

Por otro lado, son las referencias intertextuales las que nos interesan sobre todo aquí, y más que nada la referencia a la obra de Proust sobre la cual Saer fundamentó *La mayor*. Ya reparamos en algunas de las relaciones intratextuales entre el cuento y el resto de la obra del autor argentino, pero tampoco le son ajenas las referencias intertextuales estrictamente hablando. Incluso se podría decir que la intertextualidad es una condición necesaria para poder hablar de la ‘obra’ saeriana, en el sentido en que lo utilizó Premat y como también lo señaló Logie, afirmando nuevamente los intentos de Saer para elaborar sobre el acto de escribir por medio de lo intertextual:

La estrategia frecuente de la intertextualidad (partir siempre de algo ya escrito) refuerza la impresión de una obra concebida como un vasto tejido: la confirman las conexiones que surgen entre personajes, lugares y zonas, las referencias a otras lecturas que sugieren la tradición del autor y la autorreflexividad inherente a todo texto literario. (2013, 16)

A lo largo de la obra saeriana se encuentran citas y alusiones a textos de Pavese, Borges, Salinger, Wilde, además de otras más difusas, parodias a y reescrituras de géneros enteros, como la novela policial en *Nadie nada nunca* (1980) y el ensayo en *El río sin orillas* (1991). A Saer le basta con empezar un relato con la palabra *pero* para convocar toda la literatura del occidente, toda la tradición con la cual se relaciona una y otra vez su escritura; le basta, porque al leer a Saer se sabe muy bien que ahí, detrás de ese *pero*, «hay una frase, y sabe que antes de esa frase hay otra y otra y otra y otra y detrás de esa frase probablemente esté *En busca del tiempo perdido*, *El hombre sin atributos*, o el *Ulises* de Joyce» (De Paz 2009). Aunque Pauls se refiere a *En busca del tiempo perdido* como un ejemplo general de la literatura occidental, en el caso de *La mayor* es precisamente esta obra de Proust la que da origen al relato.

#### **4 La desintegración de la magdalena**

La primera frase del cuento se ha hecho una de las más célebres de toda la obra de Saer. Consiste en tan solo cuatro palabras, cada una separada de las otras por comas: «Otros, ellos, antes, podían.» (2010, 9). En la segunda frase, que abarca casi todo el resto de la página, el narrador nos aclara los contrastes o las preguntas que se evocan en la primera: ha sopado una galleta en su taza de té, y se la ha comido con la esperanza de evocar un recuerdo, al igual que el narrador de Marcel Proust en *Du côté de chez Swann*. Aunque no se señala en el texto que el pasaje en que el narrador sopa su galleta en la taza de té remite al texto de Proust, Claesson hace notar que a la mayoría de los lectores no les hará falta haber leído el texto de Proust para reconocer la alusión, puesto que «el episodio [de la magdalena] forma parte del imaginario occidental» (2013, 111). Por otro lado, el texto solo cobra sentido con la condición de que se reconozca la alusión, ya que la obra de Proust «desencadena ciertos pensamientos sobre la vida, la memoria,

la literatura y la conexión entre ellos» (ibid.), y son estos pensamientos con los cuales entra en diálogo el cuento de Saer. No se trata, sin embargo, de un análisis ni tampoco de una refutación de la experiencia proustiana. Más bien, se postula «la presencia coextensiva de otra ficción [...] como condición de posibilidad del texto, [en el cual] esa conciencia que el escritor francés describió instalada en el acto puro de recordar [se va] declarando ya sin vigencia» (Stern 1983, 979). En otras palabras, el narrador de Saer no declara que Marcel fuera un mentiroso o que se tratara completamente de ficción sin más, sino que simplemente ya no nos encontramos en la época en que se podría pensar y narrar el mundo de esa manera. Además de una interrogación del recuerdo, el narrador pregunta, pues, ¿a dónde se van los años que vivimos, y cómo podemos narrarlos, si no es de la manera de Proust?

Incluso el género del texto mismo forma una perversión del fragmento de la magdalena: al igual que Marcel en el texto de Proust, el narrador de Saer habla en una suerte de monólogo interior, pero las acciones se deslizan ante sus intentos de captarlas. Su narración se desintegra más y más, hasta que llega a un punto en que no puede más que recomenzar y repetirse una y otra vez, mientras su monólogo va perdiendo toda coherencia. El hecho de que sus esfuerzos no sean fructíferos conlleva a un tipo de protagonista que al final no alcanza nada, y en un sentido más general también es emblemático por el tema del texto. A través del narrador, Saer ilustra no solo la manera de que ya no se puede pensar el recuerdo ni el presente como se hizo en la época de Proust, sino también el hecho de que incluso los narradores omniscientes no lo sepan todo, llegado a un punto de la historia en el cual resulta imposible narrar las cosas y la vida como son de una forma consistente y coherente.

Además, el contraste entre los narradores de Saer y de Proust no solo se encuentra a los niveles de la narración y de la diégesis, sino también al de la ‘inventio’: donde, para Proust, el surgimiento de la memoria es la base en que se fundan los acontecimientos del fragmento, para Saer, es precisamente la ausencia de una experiencia parecida la que da origen al cuento (Alday 2013, 224). De hecho, el cuento entero se ve impulsado por ausencias, tanto la del recuerdo que esperaba el narrador como la del presente que intenta describir, pero que siempre se le escapa. El narrador de Saer se desilusiona al notar que la repetición de las acciones de Marcel no le otorgan los mismos resultados, pero no se da cuenta de que tampoco Marcel intentó evocar su recuerdo. Por un lado, se trata de una forma de memoria involuntaria (Castarède 2012); por el otro, tenemos que preguntarnos si de hecho las acciones realizadas por el narrador de Saer tienen algún lazo con su propio pasado, ya que sería demasiado raro si repetir las acciones de otro siempre nos otorgara los recuerdos de este. Aún más llamativo es el hecho de que cuando el narrador saeriano se acuesta en la cama al final del cuento, sí le surge un recuerdo. A gran diferencia del Marcel de Proust, el narrador de Saer vive un recuerdo confuso y, sobre todo, «vacío de sentido» (Claesson 2013, 111). Donde para Marcel surge un sentimiento claro, entero, de adentro, el narrador de Saer solo puede repetir la misma frase: «No saco nada, lo que se dice nada» (Saer 2010, 9). Más llamativas todavía son las preguntas que el narrador se hace: «No pienso nada, lo que se dice nada. Y no recuerdo tampoco, nada: no sube, por decir así, ¿desde dónde?, ningún relente, nada» (ibid., 10; cursiva añadida), y otra en la página siguiente: «Y decía que otros, ellos, antes, podían. Mojaban [...] la galletita, y [...] dejaban la pasta azucarada, [...] en la punta de la lengua, y en seguida, ¿y desde dónde?, subía, como un vapor, el recuerdo.» (ibid., 11; cursiva añadida). Sin embargo, no hace sus preguntas en busca de alguna respuesta, ni mucho menos desde una forma de envidia hacia Marcel. La pregunta «¿desde dónde?» remite otra vez al fragmento de la magdalena, en el cual Marcel puede probar otra vez la magdalena para averiguar si el recuerdo surgió de ella, de afuera, del mundo, o de adentro, de su propio ser. Sin embargo, el narrador en *La mayor* no saca recuerdo alguno de su galleta, por lo que sus preguntas deberán de seguir sin respuesta. Por otra parte, no es que el narrador no tenga ningún recuerdo. Cuando, al final del relato, se acuesta en la cama, en la oscuridad, surge una memoria:

Estoy, entonces, en la oscuridad, y, mirando, prestando atención, veo subir, lentamente, del pantano, como un recuerdo, el vapor: en una esquina del centro, o de la mente, o a una esquina, más bien, del centro,

siempre, o de la mente, como decía, por decir así, hace un momento, si esquina, o centro, o mente, o si momento, pueden, todavía, como quien dice, querer decir, lo que viene viniendo ¿desde dónde?, a una esquina del centro, entonces, en el sol de las doce, voy, despacio, desembocando. He de ser yo, porque soy yo, me parece, el que recuerda. Y la esquina entera, con su sol, sus transeúntes, [...] sube ahora de los pantanos [...], por un momento, y se esfuma. Nada, ahora, y todo negro otra vez: y otra vez, ahora, desde abajo, desde el fondo [...] las cuatro esquinas [...] la vereda soleada por la cual voy desembocando, despacio, a la esquina, brillando, errabundeando, y nada ahora: todo negro otra vez. Y se levanta, ahora, tenaz, como un sol, en el sol, otra vez, el recuerdo: [...] (Saer 2010, 38–39)

Como se desprende del fragmento, esta experiencia tiene muy poco que ver con aquella de Marcel: mientras que para el narrador de Proust el recuerdo surge de repente, completo, y lleno de significado, el narrador de Saer lo ve subir como los vapores de un pantano, lento e interrumpido (tiene que recomenzar hasta dos veces, e incluso la tercera vez no será la última), y ni le queda del todo claro si se trata de un recuerdo suyo, puesto que no se atreve a afirmar que es él quien recuerda. Aun así, le parece lo suficientemente similar a la experiencia de Marcel, como para que otra vez se compare con él. En el inicio del relato, la comparación se basa en las repeticiones infructuosas del episodio de Proust, «fútil ya de entrada [ya que] es imposible recuperar voluntariamente una *mémoire involontaire*, y menos de otra persona» (Claesson 2013, 111; cursiva original). Por ello, es llamativo que el momento en que el narrador de Saer logra acceder a su memoria, es el mismo momento en que al fin deja de intentar parecerse a Marcel. Sin embargo, el mero surgir le basta al narrador para compararse otra vez con Marcel, mientras que el recuerdo que surge es tan confuso que le queda más claro que nunca al lector que los tiempos de Proust se encuentran junto con ese recuerdo en el pasado, y fuera de nuestro alcance.

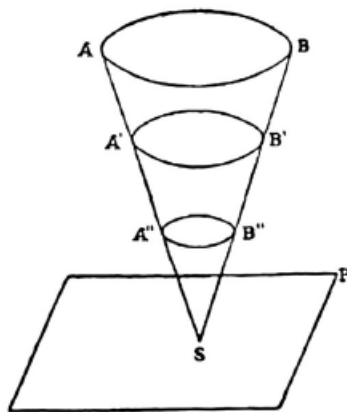
## **5 El papel de la memoria**

Dicho todo esto, surge la pregunta de qué es la memoria entonces. Tanto en las obras de Proust como en las de Saer se le adjudica un lugar especial a la memoria y a los recuerdos (Alday 2013), y ya vimos que los narradores de ambos escritores, a pesar de todas sus diferencias, coinciden en que los recuerdos parecen surgir de adentro, aunque en el caso de Saer le resulta mucho más difícil hacer que surja de algo. En el caso de Proust, hay una relación clara entre la acción de comerse la magdalena y el recuerdo, la cual podemos interpretar basándonos en la teoría de la memoria que elaboró el filósofo francés Henri Bergson en su obra *Matière et Mémoire* (1939).

En este texto, Bergson confirma la realidad tanto del espíritu como de la materia, e intenta encontrar los lazos que reunifican los dos en cuanto al problema específico de la memoria (Bergson 1939, 5). Identifica tres términos fundamentales para elaborar sus ideas: ‘le souvenir pur’, ‘le souvenir-image’ y ‘la perception’, elementos que son distintos pero nunca se encuentran de forma aislada, sino que cada uno siempre depende de los otros dos para cobrar sentido. ‘La perception’ ocurre cuando el espíritu encuentra un objeto en el mundo, pero siempre está impregnado de los ‘souvenirs-images’ que la completan; esos ‘souvenirs-images’, a su vez, empiezan a dar forma al ‘souvenir pur’, pero necesitan a la percepción para obtener forma ellos mismos; y el ‘souvenir pur’ solo logra manifestarse a través de las imágenes, o los ‘souvenirs-images’, que lo revelan (Ibid.). Es interesante notar que estas tres categorías también se ven representadas en la teoría psicológica vigente en cuanto a la organización de la memoria: la percepción nos informa sobre los alrededores, pero a su vez el cerebro informa los procesos de la percepción para hacerlos más coherentes y consistentes. Los ‘souvenirs-images’ se parecen a la memoria procedimental, una forma de memoria implícita donde recordamos cómo utilizar objetos, a qué sirven, etcétera. El ‘souvenir pur’ puede equipararse con la memoria episódica, donde guardamos nuestros recuerdos autobiográficos (para una discusión más extensa del tema, véanse Squire 2004). Se nota que estas formas de memoria no solo interactúan con la percepción sino también entre ellos, ya que aprendemos a utilizar utensilios gracias a la memoria episódica

(siempre hay que usar un cuchillo una primera vez, y las veces consiguientes podemos recordar esta primera vez hasta que se haga una costumbre); por otra parte, también se sabe que nos basamos en esquemas cognitivos para reconstruir recuerdos autobiográficos, o sea que la memoria procedimental informa la memoria episódica, lo que ilustra la intervención del presente en el pasado y del pasado en el presente. Para Bergson, la memoria no está limitada a quedarse en el pasado tampoco, sino que siempre forma parte de nuestra consciencia, además de la percepción actual que tenemos del mundo que nos rodea. Esta idea la ilustra Bergson a través de la imagen de una bola de nieve que desciende de una colina, alargándose cada vez más en el camino (1907, 11–12).

En realidad, Bergson identifica hasta cinco tipos de memoria en este texto: los tres ya mencionados, la memoria de recolección y la memoria de costumbre o ‘souvenir-habitude’ (Perri 2014, 838). Mientras que aquella es una forma de memoria explícita y episódica, esta es una forma de memoria implícita y procedimental, la cual «se manifiesta como una predisposición a interactuar con sus alrededores de una manera más o menos fija» (ibid.; aquí traducido del inglés). Ya volveremos sobre ello más adelante; pero primero queremos enfocarnos en las interacciones entre la percepción, la memoria pura, y los ‘souvenirs-images’: la percepción y la memoria pura existen independientemente la una de la otra, pero aun así interactúan y se informan entre ellas a través de los ‘souvenirs-images’. Esta distancia e interacción las representó Bergson con la imagen de dos planos paralelos, unidos por un cono invertido:



#### 1. El cono invertido de Bergson

De estos planos, el superior (AB) representa la totalidad de la memoria pura, con todos sus detalles y matices, mientras que el inferior (P) representa todo lo que hay en el mundo al alcance de nuestra percepción, y entre la percepción y la memoria pura está el cono, la punta del cual se encuentra de nuevo en el plano de la percepción (el punto S). Bergson optó por la forma del cono para aclarar que, aunque en teoría está a nuestro alcance toda la memoria pura, en realidad siempre se ve delimitada por las acciones que realizamos y las circunstancias en las que nos encontramos (Perri 2014, 840). El punto en que se entrecruzan el cono y el plano de la percepción representa para Bergson nuestro presente, el lugar en que las memorias y costumbres, tanto físicas como las del pensamiento, encuentran la realidad en la que estamos en cualquier momento. Es precisamente en este punto donde está el narrador de Proust al comerse la Magdalena, ya que son la acción de comer y las percepciones de las que va acompañado este acto los que llevan al narrador a desplazarse en su memoria. Si comparamos esta situación a la del narrador de Saer al inicio del cuento, notamos que no le surge ningún recuerdo al comerse su galleta porque no tiene ningún recuerdo asociado a este acto, al menos que nosotros sepamos. En las palabras de Bergson, no ha llegado a formar parte de su memoria de costumbre, y por ello todo el acto de tomarse su taza de té con una galleta es fútil, como también lo afirmó Claesson.

Por otro lado, tampoco los ‘souvenirs-habitudes’ son la única ruta para acceder a nuestra memoria pura. Otra forma de memoria que identifica Bergson es la que Perri llama «recollection memory» (2014, 838). Para explicar la diferencia entre esta memoria de recolección y la memoria de costumbre, o sea de los ‘souvenirs-habitudes’, Bergson da el ejemplo de las dos maneras de que se puede memorizar un poema. Por un lado, se puede aprender el texto verso por verso, y después de cierto número de lecturas se puede repetir el poema en su totalidad, momento en que el acto de repetir se ha hecho una costumbre, o sea, el texto se ha consolidado en la memoria procedimental. Por otro lado, el lector también puede recordar una lectura específica de este poema, cómo se sintió al leer el texto, qué errores cometió al intentar recitarlo, etcétera. Este es un ejemplo de la memoria de recolección, ya que se trata de un recuerdo de algún momento específico que se encuentra en la memoria pura (Bergson 1939, 47). Este último tipo de recuerdo es el que encontramos a finales del cuento de Saer: cuando el narrador se acuesta en la cama, parece surgir de adentro el recuerdo de algún momento del día pasado, aunque no sabe por qué piensa en ello ni mucho menos qué significa. No obstante, visto desde la teoría de Bergson, queda claro que incluso en este momento, en el que el narrador de Saer se identifica de nuevo con el narrador de Proust, todavía tiene poco que ver con la manera en que este último logró acceder a su pasado.

El último elemento de contraste entre los textos de Proust y Saer es la influencia que tiene el recuerdo, o su ausencia, en el presente. Para Marcel, el revivir los sentimientos del pasado es una experiencia completamente positiva, y le ayuda a pensar en su presente como algo más bien positivo. Para el narrador de Saer, la ausencia de tal recuerdo le convence de centrarse completamente en el presente, ya que no logra acceder al pasado e incluso llega a dudar de si existe. Sin embargo, como ya hemos dicho, el narrador no logra describir ni las acciones más banales de manera adecuada, y hasta se podría inferir que es precisamente por su banalidad que no logra captarlas, ya que se han hecho parte de su memoria de costumbre y, de hecho, solemos pensar muy poco en las cosas que hacemos por costumbre. En el campo de la inteligencia artificial también se ha constatado este problema, lo que por ejemplo se puede ver en el que los ordenadores ya saben jugar al ajedrez y al Go mejor que cualquier humano, pero apenas saben hacer una taza de té. Esta aparente contradicción se conoce como la paradoja de Moravec, especialista en informática quien en los años ochenta del siglo pasado declaró que el problema tiene su origen en el que son las tareas que a nosotros nos parecen las más fáciles, las cuales la evolución ha perfeccionado a través de milenios. Por ende, a menudo nos resulta difícil explicar cómo las hacemos, y aún más difícil formularlas en un algoritmo para que las realice un ordenador o un robot (O’Leary 2018). Queremos argumentar aquí, pues, que le resulta tan difícil al narrador de Saer narrar lo que está haciendo en el presente, precisamente porque sus acciones se encuentran tan arraigadas en su memoria. Al igual que para Bergson, para Saer la memoria no se ve contenida en el pasado sino que tiene una influencia marcada en el presente, incluso si uno no logra acceder a su memoria. La incertidumbre de su narrador acerca el pasado y la memoria se va entonces alargando hasta involucrar el presente también. Esta incertidumbre nos lleva otra vez al hecho de que el texto de Saer no refute la novela de Proust, sino que afirme que los tiempos han cambiado demasiado como para replicar las experiencias e ideas de Marcel. Este punto de vista se encuentra más a menudo en textos posmodernos: a los personajes posmodernos les parece que el mundo de la modernidad y las vidas de sus predecesores modernos tenían una ‘raison d’être’ bastante clara y delineada, incluso si ellos mismos no se daban cuenta de ello; al mismo tiempo, el ser humano posmoderno es muy consciente de que ese mundo fijo, con razones y objetivos, ya no existe (Bauman 1997, 87). Como lo pone el narrador, los «otros» al comer su galleta y tomar su té, «sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo [...], que habían [...] dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, [...], recuperar, y que había, [...], en alguna parte, [...] un mundo» (Saer 2010, 9). El hecho de que el narrador no saque nada de los pantanos de su memoria, tal y



como el que no logra captar el presente, representan entonces las consecuencias de la pérdida total de cualquier confianza y certeza que tenía acerca de su propia vida y el mundo que habita.

## 6 Conclusión

En base a lo precedente, podemos concluir que hay una relación estrecha pero también bastante complicada entre *La mayor* de Juan José Saer y el fragmento de la magdalena en *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. El elemento fundamental de esta relación debe de ser la manera en que los dos narradores llegan o no a acceder a sus recuerdos, y la función que cumplen estos recuerdos para cada uno. Asimismo, las ideas del filósofo francés Henri Bergson en cuanto a la memoria nos sirvieron para interpretar en qué difieren ambos narradores, e incluso por qué le resulta tan difícil al narrador de Saer describir los actos que realiza a lo largo de su día. Además, vimos que a pesar de las diferencias, tanto Proust como Saer coinciden con Bergson en que el presente y el pasado no son cosas separadas, sino que el pasado y la memoria llegan a formar parte de nuestro presente como elemento de nuestra consciencia. Finalmente, vimos que la incertidumbre del narrador de Saer no solo resulta de sus intentos infructuosos de evocar un recuerdo, sino que también se puede interpretar como un producto de la época en que vive.

## 7 Bibliografía

### Fuentes primarias

Proust, Marcel (1987), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard.

Saer, Juan José (2010), *La mayor*, Barcelona, Seix Barral [5ª edición]. Publicado por primera vez en 1976.

### Fuentes secundarias

Alday, María Victoria (2013), «Marcel Proust y Juan José Saer: Las isotopías de la memoria: entre el placer y le néant», in: *Estudios argentinos de literatura de habla francesa*, Córdoba, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona, Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, 221–225.

Audet, René (2014), «To Relate, to Read, to Separate. A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction», in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 12. En línea. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/268>

Bauman, Zygmunt (1997), «Tourists and Vagabonds: The Heroes and Victims of Postmodernity», in: *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge, Polity Press, 83–94.

Bergson, Henri (1907), *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan.

Bergson, Henri (1939), *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, Presses Universitaires de la France. En línea: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/matiere\\_et\\_memoire/matiere\\_et\\_memoire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf)> (02/09/2021)

Castarède, Marie-France (2012), «Proust (1871–1922) et la mémoire», in: *Le Journal des psychologues*, 297, 38–43.

Claesson, Chris (2013), «La estela del traslado: Lugar y recuerdo en *La mayor*», in: Logie, Ilse (ed.), *Juan José Saer: La construcción de una obra*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 107–122.

Gerbaudo, Analía, & Dalmaroni, Miguel (2012), «La insistencia de lo ilegible: la Escuela, los clásicos y el caso Saer», *Revista iberoamericana*, 78(241), 953–964.

Irwin, William (2004), «Against Intertextuality», in: *Philosophy and Literature*, 28(2), 227–242.

- Kohan, Martin. (2018), «La crítica literaria», in: <http://conexionsaer.gob.ar/mesa-6/24/01/2022>).
- Kristeva, Julia (1986), «Word, Dialogue and Novel», in: Moi, Toril (ed.), *The Julia Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 34–61.
- Logie, Ilse (2004), «La Malinche, Jerónimo de Aguilar, Felipillo. De rol van tolken bij de verovering van Amerika», in *Filter. Tijdschrift over vertalen*, 11(1), 3–10.
- Logie, Ilse (2013), «Introducción y presentación del volumen», in Logie, Ilse (ed.), *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 11–38.
- Moran, María Alma (2015), «La huella de Proust», in: *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (Ensenada, 2015).
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2015), «Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*, *Anuario Lope de Vega*», in: *Texto, literatura y cultura*, 21, 46–78.
- O’Leary, Denyse (2018, 9 de agosto), «Why can’t machines learn simple tasks?», in: *Mind Matters*. En línea: <<https://mindmatters.ai/2018/08/why-cant-machines-learn-simple-tasks/>> (2/09/2021).
- De Paz, Mateo (2009), «La del escritor es la lectura de un ladrón en potencia», in: <http://cuadernodeentrevistas.blogspot.com/2009/02/entrevista-allan-pauls-la-del-escritor.html> (26/02/2022).
- Pauls, Alan (2020), «Un libro fuera de serie», in *El País, Babelia*. En línea: <https://elpais.com/babelia/2020-12-21/un-libro-fuera-de-serie.html> (26/02/2022).
- Perri, Trevor (2014), «Bergson’s Philosophy of Memory», in: *Philosophy Compass*, 9(12), 837–847.
- Premat, Julio (2002), *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Saer, Juan José (1986), *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia.
- Sarlo, Beatriz, (2007), «La ruta de un escritor perfecto», *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz, (2016), *Zona Saer*, Santiago de Chile, Ediciones Universitarias Diego Portales.
- Squire, Larry R. (2004), «Memory systems of the brain: A brief history and current perspective», *Neurobiology of Learning and Memory*, 82(3), 171–177.
- Stern, Mirta (1983). «El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente, y campo de teorización de la escritura», in: *Revista Iberoamericana*, 49(125), 965–981.
- Villanueva, Graciela (2011). «Un narrador sobre el caballo de la calesita. Estudio genético de los incipits y los excipits en la narrativa de Juan José Saer», in *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 6, 93–113.