

# Relaciones de la narrativa argentina con el *Nouveau Roman*

Mario Goloboff<sup>1</sup>

Parece inconsistente pensar que hacia 1955, que es cuando empieza a ser conocido el *Nouveau Roman* en estas tierras, las literaturas latinoamericana y argentina no estén poniendo seriamente en duda, y por su cuenta, los modos de representación realista en la narrativa. Los trabajos de Macedonio Fernández datan de décadas antes; Borges fue, casi irrefutablemente, el primer lector hispanoamericano del *Ulises* y, como consta, el primer traductor al español de su última página y, sin hablar en poesía de Vicente Huidobro, de César Vallejo y de todo el trabajo de las vanguardias estéticas y literarias, al menos en México y en el Río de la Plata, hacia los 50, están elaborando y hasta publicando sus obras Juan Rulfo (*El llano en llamas* es de 1953 y *Pedro Páramo* de 1955), Juan Carlos Onetti (*La vida breve* es de 1950), Antonio Di Benedetto (*Zama* es de 1956). Es por ello que hablo preferentemente de relaciones, es decir, de coincidencias o de convergencias y no de influencias, concepto antiguo y fuera de lugar literario y estético.

El *Nouveau Roman*, comodidad nominal que designa a escritores disímiles (entre los que se cuentan Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon y otros), aunque unidos por la voluntad común de cuestionar los parámetros del realismo, nace como tal del bautismo impartido por Émile Henriot, quien por primera vez utilizó la expresión “nueva novela” para referirse al grupo en 1957, en su

---

<sup>1</sup> UNLP. [goloboffmario@gmail.com](mailto:goloboffmario@gmail.com)

crónica del diario *Le Monde* sobre *La Jalousie* (*La celosía*), de Alain Robbe-Grillet (1957), y *Tropismes* (*Tropismos*), de Nathalie Sarraute (1957).

El movimiento tuvo especialmente que ver (y aunque parezca paradójico, por la acusación de puramente “formalistas” que recibieron sus integrantes y cultores) con el nacimiento, en 1941-1942, en la clandestinidad de la ocupación alemana, de las Éditions de Minuit, para publicar el célebre ícono rebelde de aquellos años *Le Silence de la mer* (*El silencio del mar*), de quien firmaba con el seudónimo Vercors. En 1948 Jérôme Lindon toma la dirección de las Éditions de Minuit; en 1950 la revista *Critique*, fundada por Georges Bataille, se incorpora a la editorial; en 1951 tres originales rechazados por numerosas editoriales y pertenecientes a un ya no tan joven irlandés que anduvo por París investigando, entre otras, las obras de Marcel Proust y del futuro premio Nobel (en 1969) Samuel Beckett, originales que serán, sucesivamente, *Molloy*, *Malone meurt* (*Malone muere*) y *L’Innommable* (*Lo innombrable*), son aceptados por Éditions de Minuit, las que publicarán ese año *Molloy* y al año siguiente *En attendant Godot* (*Esperando a Godot*). Vendrán después la primera novela de Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (*Las gomas*) en 1953 y, entre 1954-1956, el libro de Michel Butor, *Passage de Milan*, otro de Robbe-Grillet, *Le Voyeur* (*El mirón*), *Graal filibuste*, de Robert Pinget, y uno nuevo de Butor, *L’Emploi du temps* (*El empleo del tiempo*), quien obtendrá en 1957 uno de los premios más importantes de París, el Renaudot, por su gran novela *La Modification* (*La modificación*). Es el año también en que, como decía, se utiliza por primera vez la expresión *nouveau roman* y en el cual otro gran escritor que será luego premio Nobel (en 1985), el último francés por el momento, Claude Simon, publica *Le Vent* (*El viento*). Marguerite Duras publica, en 1958, *Moderato Cantabile*, un libro singular, calificado por Claude Roy en *Libération* como “*Madame Bovary* reescrito por Béla Bartok”.

Por los mismos años, aunque con casi veinte de anticipación, está publicando Nathalie Sarraute algunas de su grandes obras: en realidad, *Tropismes* había sido publicado antes de la guerra y reeditado ahora, y también y especialmente *Le Planétarium* (*El planetario*), en 1959. Esto explica asimismo que, como suele pasar en los movimientos colectivos, muchos de sus miembros nieguen serlo, y que el grado de pertenencia o de adscripción al grupo varíe de autor a autor. Así, por ejemplo, la propia Nathalie Sarraute, en una de las raras entrevistas concedidas a *Le Monde des Livres*, en 1993:

En realidad, mi camino, muy interior, no tenía nada que ver con la exterioridad reivindicada por Robbe-Grillet quien ha sido siempre el más militante. Se ha dicho de todos nosotros que formábamos “la escuela de la mirada”. Equivocadamente se me ha clasificado dentro. Estábamos todos de acuerdo para decir que el personaje, la intriga, eran cosas pasadas de moda. Butor, el más joven de nosotros, acababa de escribir *Passage de Milan*. Simon, Pinget estaban ahí, también ellos. Pero, hablando con propiedad, nosotros no hemos formado jamás un grupo. En realidad, yo sólo me encontré con Claude Simon y Pinget en 1982, en Nueva York. (Pardina, 1993, p. 29).

Lo que sí es claro, como señala Nathalie Sarraute, es que había ciertas coincidencias sobre criterios comunes acerca de lo que significaba escribir ficciones novelescas a mediados del siglo XX. Fue Alain Robbe-Grillet quien los condensó y explicó con bastante claridad en su ensayo *Pour un nouveau roman* (*Por una nueva novela*), de 1963. Y especialmente en el capítulo “Sobre ciertas nociones caducas”, en el que aborda respectivamente los temas que constituyen los pilares de la tradición novelesca poco menos que desde sus orígenes: “El personaje”, “La historia”, “El compromiso” y “La forma y el contenido”.

¿Qué es lo que afirma, fundamentalmente, de cada uno de ellos? Sobre el primer tema, la noción de personaje (acerca de la cual, hay que decirlo, nuestro Macedonio Fernández había comenzado a trabajar, al menos, desde 1927), Robbe-Grillet se burla de la crítica que, dice, “reconoce al ‘verdadero’ novelista” por el hecho de que “él ha creado personajes”, así como de la necesidad de que tenga un nombre y apellido, padres, hijos, profesión, es decir, “bastantes particularidades para volverse irremplazable, y bastantes generalidades para volverse universal” (1963, p. 27). Pero sostiene que en la novela moderna, en *La náusea* o en *El extranjero*, así como en *El viaje al fondo de la noche*, no hay estudio de caracteres, mientras que en Kafka se reduce a una inicial, en Beckett cambia de nombre y forma en el curso del mismo relato y en Faulkner dos personas diferentes reciben el mismo nombre. Y concluye: “La novela de personajes pertenece bella y buenamente al pasado, ella caracteriza una época: aquélla que marcaba el apogeo del individuo” (Robbe-Grillet, 1963, p. 28).

Sobre la historia, que también fue para la novela tradicional uno de los pivotes fundamentales, y que debía suceder naturalmente, dice:

Desgraciadamente, aun admitiendo que haya todavía alguna cosa de “natural” en las relaciones del hombre y el mundo, sucede que la escritura, como toda forma de arte, es por el contrario una intervención. Lo que hace la fuerza del novelista es justamente que él inventa, que inventa con toda libertad, sin modelo. El relato moderno tiene esto de destacable: él afirma deliberadamente ese carácter, a tal punto que la invención, la imaginación, se vuelven finalmente el tema del libro. (Robbe-Grillet, 1963, p. 30).

En cuanto al célebre *engagement* sartreano, el compromiso de la literatura, en verdad una noción que tiene poco que ver con la estructura, que es lo que preocupa, y sobre el cual se venía hablando al menos desde Émile Zola, y mucho más insistentemente en las filas de las izquierdas europeas y latinoamericanas, dice que el propio Sartre

que había visto el peligro de esta literatura moralizadora, predicaba una literatura *moral*, que pretendía solamente despertar conciencias políticas planteando los problemas de nuestra sociedad, pero que sabría escapar al espíritu de propaganda restituyendo al lector su libertad. La experiencia ha demostrado que ésta era aún una utopía: desde que aparece la preocupación de significar alguna cosa (alguna cosa exterior al arte) la literatura comienza a recular, a desaparecer. (Robbe-Grillet, 1963, pp. 38-39).

Por eso, respecto de este punto, acaba Robbe-Grillet:

Volvamos a dar, entonces, a la noción de compromiso el único sentido que ella puede tener para nosotros. En lugar de ser de naturaleza política, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde el interior. Allí está, para él, la única chance de seguir siendo un artista y, sin duda también, por vía de consecuencia oscura y lejana, de servir un día tal vez para alguna cosa, tal vez, inclusive, a la revolución. (1963, p. 39).

Por último, las otras nociones “caducas” para Robbe-Grillet son las de forma y contenido. Frente a la constante acusación que el grupo recibe de ser “formalista”, dice que provendría de una preocupación muy marcada que tienen por la forma y, en este caso preciso, por la técnica novelística, en detrimento de la historia y de su significación (1963, p.40). Es por otro lado, extraño que esa acusación provenga —subraya— tanto de los amantes de las bellas letras como de los partidarios dogmáticos del realismo socialista. Y esto sucede, aclara, porque ellos están de acuerdo al menos en un punto: “denegar al arte su principal condición de existencia, la libertad” (1963, p. 40). Él sostiene que “es en su forma que reside su sentido, su ‘significación profunda’, es decir, su contenido” (1963, p. 41). Textualmente:

Quando el escritor piensa en una novela, es siempre una escritura lo que antes que nada ocupa su espíritu, y reclama su mano. Tiene en la cabeza movimiento de frases, arquitecturas, un vocabulario, construcciones gramaticales, exactamente como un pintor tiene en la cabeza líneas y colores. Lo que pasará en el libro viene después, como secretado por la escritura misma (Robbe-Grillet, 1963, p. 41).

Uno de los primeros grandes críticos que se ocupó tempranamente de la literatura de Alain Robbe-Grillet fue Roland Barthes, de quien hay por lo menos cuatro trabajos que obran en *Essais critiques (Ensayos críticos)*, de 1963. Son ellos “*Littérature objective*” (“Literatura objetiva”), “*Littérature littérale*” (“Literatura literal”), “*Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet*” (“No hay una escuela Robbe-Grillet”) y “*Le point sur Robbe-Grillet ?*” (“¿Balance sobre Robbe-Grillet?”). El primero es de 1954, sobre *Les Gommages*, el segundo es de 1955 sobre *Le Voyeur*, el tercero es de 1958 y habla de las diferencias entre la literatura de Robbe-Grillet y la de Michel Butor, y el cuarto es el prefacio a un libro de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet (Las novelas de Robbe-Grillet)* (París, Éditions de Minuit, 1963). En todos ellos confirma Barthes su adhesión a la tarea emprendida por el escritor, tendiente a demoler el edificio tradicional de la novela, y destaca los objetivos que acabamos de detallar así como su concreción en la práctica novelística. A lo que agrega su observación sobre un punto fundamental en la descripción del espacio y de las cosas, de la relación que con las cosas mantiene esta literatura y que es la que le valió, entre otros, los títulos de “escuela objetivista” o “de la mirada”.

Sobre este punto, dice Barthes (algo dramáticamente) que Robbe-Grillet “se propone sin duda asesinar el objeto clásico” (1964, p. 32) y, algo más calma y analíticamente, que la primera medida que toma el escritor es la de retirar a los objetos de su función y de nuestra biología; no les deja más que vínculos superficiales de situación y de espacio; les sustrae toda posibilidad de metáfora (cf. Barthes, 1964, p. 33). “Puede y debe el escritor describir un objeto sin reenviarlo a alguna trascendencia humana?” (Barthes, 1964, p. 199), se pregunta más adelante. Para Barthes, pues, el autor aísla a los objetos de la relación que tenemos con ellos, antropológica, en la medida en que su existencia lo es en función de nuestra necesidad o utilidad. Hay, en esta obra, un “rechazo de la significación de los objetos” (Barthes, 1964, p. 101).

Lo que diré a continuación no es para señalar preeminencias, paternidades ni adelantos cronológicos ni precocidades patrioterías sino con el fin de señalar, justamente como dice el título de este trabajo, relaciones, coincidencias, que tanto abundan en el terreno de las prácticas estéticas, más allá de las fronteras artificiales de los hombres.

Desde tiempo atrás, como ya adelanté, algunos de nuestros escritores, formados en otras escuelas filosóficas y preocupados por el agotamiento del género y por su falta de sincronía y acompañamiento de otras revoluciones estéticas, venían trabajando estos conceptos y tratando de llevarlos a la práctica. Macedonio Fernández, en el ataque que llevó desde sus inicios contra la novela realista, contra el paradójico intento de querer representar la realidad en libros que se dicen de ficción, protestaba, al menos desde 1927, “o el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad” (1982, p. 260). Y centraba el ataque en uno de los elementos fundamentales del género, como lo hará el *Nouveau Roman*, el personaje:

Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealdad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma...” (Fernández, 1982, p. 210).

Y en su magno texto de ficción, *Museo de la novela de la Eterna* (publicado póstumamente por primera vez por el Centro Editor de América Latina,

en 1967) nos presenta personajes prestados, desechados, personajes efectivos, personajes frágiles, personajes de fin de capítulo, es decir, seriamente a pesar de su fino humor, puras funciones de personaje y no entidades que se parecerían a las personas humanas.

Macedonio trabajó otros campos del relato realista y se expidió también contra lo que llamaba “la falacia del asunto”, es decir, de la historia. Aunque en este tema las mayores enseñanzas las recibimos a través de los cuentos de Borges, cuyos narradores no conocen nunca la historia que cuentan de manera directa, nunca testimonian sobre ella, dudan permanentemente de su veracidad, la enfrentan a otras versiones: “Hay tal vez otra clave” (“Bouvard y Pécuchet”; 1972, p. 262) suele decir, o “...yo entiendo que los hechos ocurrieron de otra manera” (“Abenjacán” ; 1972, p. 605), “Otros refieren de otro modo la historia” (“Parábola del palacio”; 1972, p. 802), “El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado” (“El etnógrafo”; 1972, p. 989), “En Junín o en Tapalqué refieren la historia” (“El cautivo”; 1972, p.788), “Un vecino de Morón me refirió el caso...” (“El estupor”; 1972, p.1127), etcétera, es decir, todas son referencias, decires, comentarios, rumores que le restan veracidad y hasta le restan entidad porque lo que interesa no es contar la verdad de los hechos sino cómo se construye un relato: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”, nos dice al final de “Emma Zunz” (1972, p. 568), luego de haber armado una relación de hechos absolutamente apócrifa, fingida.

También Jorge Luis Borges, por lo menos en una de las notas más antiguas que yo registro, un Prólogo al libro de Carlos M. Grümberg, *Mester de Judería*, de 1940, ya había escrito respecto de las ideas de contenido y forma:

Hay escritores a quienes les importa la forma; a otros, lo que una mala pero inevitable metáfora llama el fondo. Ejemplo de formalistas es Góngora y también el improvisador de almacén, que admite cualquier verso que (más o menos) cuente unas ocho sílabas... Las páginas cabales burlan esa distinción habitual; en ellas la forma es el fondo, y viceversa (1975, p. 78).

Así como más adelante, en el “Prólogo” a *Elogio de la sombra* (1969) sostuvo:

En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. Podría invocar antecedentes ilustres —el *De Consolatione* de Boecio, los cuentos de Chaucer, el *Libro de las Mil y una Noches*—; prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos. Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen. Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo” (1974, p. 975).

Es la misma idea que, respecto de los géneros, tiene Borges:

Todas las piezas que componen este volumen póstumo pertenecen a un género que podríamos definir como de imaginación razonada, pero los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos, y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la literatura fantástica o del realismo (1975, p. 51)<sup>2</sup>.

En cuanto a la práctica textual, yo mismo afirmaba en 1978, en mi *Leer Borges*, analizando su libro de relatos, *El libro de arena* (1975), y especialmente cuentos como “El disco”, “El espejo y la máscara”, “*Undr*”, el propio cuento que da título al volumen, “El libro de arena”, que en ese libro “se reelabora la antigua búsqueda: la de la reducción, el rescate, el reencuentro de una palabra mágica, de una palabra-música, de una palabra que, simultáneamente, sea fondo y forma” (Goloboff, 1978, p. 152). Y efectivamente, en una entrevista que le efectuara César Fernández Moreno para la desaparecida revista *Mundo Nuevo*, sostuvo Borges:

J.L.B.: Actualmente yo creo que el sonido es muy importante en el verso, más importante que las ideas. // C.F.M.: Bueno, usted ha dado una vuelta completa sobre Unamuno. // J.L.B.: Pero es evidente. Si no hay tantas ideas.

---

<sup>2</sup> La cita corresponde al “Prólogo” a *La muerte y su traje* (1961), de Santiago Davobe.

// C.F.M.: Tampoco hay tantos sonidos. // J.L.B : Sí, pero ¿no hay música, caramba? Creo que la música es importante, también (1967, p. 13).

Hacia 1947, un poeta singular, que militó en las últimas huestes del surrealismo argentino, Alberto Vanasco, publica su primera novela, *Sin embargo Juan vivía*, en cuya segunda página se lee: “Cuando llegues (a las diez menos cuarto) te encontrarás con la muerte de tu hermana, con varios policías y las primeras páginas de la novela” (Vanasco, 1967, p. 2). Leemos en ella un relato policial (si no le afectara el anacronismo, diría “a lo Robbe-Grillet”) contado preponderantemente en esa segunda persona, en un casi permanente tiempo futuro, y en cuanto a la intriga, o a la historia, nunca se sabe bien quién es el culpable.

Otro autor notablemente vecino del *Nouveau Roman* es Antonio Di Benedetto. Entre otros, la profesora y crítica mendocina Marta Elena Castellino ha señalado recientemente:

De esta intención de narrar a través del ojo de una cámara, de manera objetiva, sucesos totalmente cotidianos, dan cuenta dos relatos de Di Benedetto publicados en 1958: “El abandono y la pasividad” y “Declinación y ángel”, que da título al libro, y con matices, reaparecerá en algunos pasajes de su obra posterior (2006).

Y de ésta, destaca especialmente la novela *Los suicidas*.

En un reportaje concedido pocos días antes de su muerte, el gran escritor mendocino, aclaró bastante su relación, de la que siempre se habló, con el *Nouveau Roman*<sup>3</sup>. Decía “Mi acreedor en materia literaria, después de Dostoievsky y Pirandello, es Ionesco. Influyó en mí sin conseguir que lo imite”. “¿Por qué influyó en usted?”, le preguntan. Y responde:

Porque representa la absurdidad que es la suma potencia del que nos gobierna a todos los que estamos vivos. Conocí a Ionesco en un viaje en barco. Representó allí una comedia que inventó espontáneamente, anudándose una servilleta para imitar a un conejo. En ese viaje me leyó *El rey se muere*.

---

<sup>3</sup> Todas las citas que siguen sobre el reportaje a Di Benedetto fueron extraídas de Urien Berri (1986, p. 6).

El entrevistador le dice: “Creí que la polémica fue con Robbe-Grillet”. Y él agrega:

Años después, una amiga que vivía en Francia le sopló a Robbe-Grillet que había un escritor argentino que era cultor del *Nouveau Roman*, pero que no era conocido porque no había traducciones. Luego lo conocí en Berlín en una reunión con motivo del cine. Dijo que me conocía de nombre, pero que quería conocer mi obra. Me citó en su habitación y le presenté *Declinación y ángel*, que tenía la virtud de ser un texto bilingüe, en inglés castellano. No leía muy bien inglés, pero encontró un párrafo del tipo del *Nouveau Roman*. Agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizás era casualidad, dijo. // Le expliqué que algo así había ocurrido, porque de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas, y películas como *La quimera del oro* habrían influido en mí.

Y termina afirmando, no se sabe si seriamente o con un buen dejo de ironía:

También le dije que otra influencia en mi objetivismo fue una situación en un tren donde traté de interesarle a una mujer y especulé con gestos y miradas para que ella se fijara en mí. Fue un romance con la mirada, para excluir al probable marido que estaba allí. Pero no tuve influencias conscientes del *Nouveau Roman*.

De dos grandes transformadores de la novela contemporánea argentina, Julio Cortázar y Manuel Puig, es difícil probar sus contactos con el *Nouveau Roman*. Cortázar, evidentemente los conocía, los había leído, y de tanto en tanto se refiere a ellos. Hay, por ejemplo, numerosas menciones a “el libro de Butor”, mencionado cinco o seis veces en *62 Modelo para armar*, hasta que al fin, luego de una lluvia en que se moja, lo deja abandonado en un portal. Pero sus textos más innovadores, y especialmente *Rayuela*, parecen tener más contactos con las búsquedas surrealistas (que tuvieron siempre un gran ascendiente en Cortázar), y con las macedonianas, que con las del objetivismo francés.

En Manuel Puig es también difícil para mí revelar esos contactos. El entramado de Puig es muy complejo; por añadidura, oculta sus lecturas y subraya su origen cinematográfico, pero no tanto el europeo sino el norteamericano

y mexicano, y además en su obra, a pesar de destruir formas tradicionales, especialmente en el procedimiento narrativo y el lenguaje, las historias, los héroes y heroínas guardan un peso mayor.

Haroldo Conti, en cambio, sin declamar grandes rupturas, las realiza en un campo cercano al del *Nouveau Roman*. Al achicar la dimensión de la aventura, al hacerla intrascendente, casi insignificante, el moroso desenvolvimiento de sus narraciones, la humildad del tono, su anunciada falta de originalidad y de grandeza temática en historias que “no significan un carajo para nadie, [son] un montoncito de verdadera tristeza” (Conti, 1971, p. 33), muestran un modo muy especial de aproximación a la materia narrativa. Una insatisfacción que acompaña las idas y vueltas de “héroes” cuyas vidas no son heroicas, ni ejemplares, ni típicas, ni siquiera importantes: hombres que no tienen nada que contar, como no sea la historia de algún otro; tipos que pueden cruzar la calle o no, torcer para cualquier lado; gente que “va y viene en un tiempo que jamás se consume” (Conti, 1971, p. 186).

Finalmente, cómo no referirme a Juan José Saer, quien, además de su propia producción ficticia, escribió sobre el *Nouveau Roman* valiosos trabajos que figuran en su libro *El concepto de ficción*<sup>4</sup>. Desde la primera vez que lo leí, creo que no antes que en *El limonero real*, me deslumbró esa historia minúscula, sencilla, esas vidas que no “cuentan” para nada, ese mismo material temático, cuya delgadez se justifica sólo como un pretexto para poder hacer hablar la lengua, para volver una y cien veces sobre la misma imagen, verla desde todos los ángulos, percibirla, tratar de percibirla, disolverla, en fin, y recomponer luego la historia como si nada hubiese pasado, porque de hecho nada ha pasado, salvo (¡salvo!) el texto: el texto que, en Saer, es la materia y es la anécdota, el texto y su fantástico espesor.

Su obra, también es cierto y así lo quiso él, es una auténtica “unidad de lugar”: las mismas gentes; el mismo espacio del río, de Santa Fe, de la región; un tiempo único que es el de la repetición y la memoria.

Estos elementos han llevado a la crítica a emparentar hasta la exageración su literatura con la del *Nouveau Roman* francés; de igual modo podrían vincularla con Marcel Proust o con Cesare Pavese. Como me

---

<sup>4</sup> Ver especialmente “La novela” y “Notas sobre el Nouveau Roman”.

comentó Robbe-Grillet en la última visita que hizo a Buenos Aires, en una entrevista que publicó parcialmente el suplemento cultural Ñ, ellos se habrían sentido orgullosos si tal adhesión se hubiese confirmado:

Por momentos, yo reconozco influencias que son, algunas veces, incluso guiñadas de ojo. Por ejemplo, en el principio de *Cicatrices*, de Saer, hay gente que discute sobre el sentimiento de los celos, se habla de Otelo y de si él era o no celoso y cómo funcionaban sus celos. Usted sabe, en Saer siempre hay discusiones. Y el héroe de Saer que reaparece en todas sus novelas, Tomatis, dice: “¡No! Otelo no era celoso; estrangular a su mujer no es un reflejo de celos. Nosotros sabemos hoy que un celoso es alguien que cuenta los bananos, en su plantación, y que observa la sombra de un poste...”. Es raro, porque esa novela [*Cicatrices*] es de una época en que *La jalousie* [*La celosía*] todavía en Francia era muy poco leída. Que un joven en Santa Fe la conociera era bastante enternecedor [*Cicatrices*, subrayo, es de 1969].

Saer había leído tempranamente a los autores del *Nouveau Roman*, como había leído a William Faulkner desde mediados de los años 50 (*Mientras yo agonizo* creo fue su primera lectura del norteamericano. Y admiraba la escritura de algunos de ellos; especialmente, y con razón, la de Claude Simon, el mayor de todos, en quien veía una efectiva síntesis de Faulkner y del movimiento francés. Pero, por otro lado, había trazado su propio camino, aún antes de que el *Nouveau Roman* se difundiera, en una de esas coincidencias que abundan en la literatura. Él había llegado a una personal observación del paisaje, de los objetos, de los hechos, de los seres y de los personajes, y del enigma mismo de la percepción, por el camino de su propia respiración poética.

El principio, ampliamente desarrollado por Iuri Tinianov y los formalistas rusos, según el cual lo que cuenta ante todo en los contactos exteriores de los textos es “la serie literaria” misma, parece hallar en estos dos conjuntos una demostración efectiva. Y si ello fuese verdaderamente así, sus mejores frutos residirían en conducir a una búsqueda enriquecedora de los lazos que vinculan dos culturas contemporáneas.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.  
Borges, J. L. (1967). Harto de los laberintos. *Mundo Nuevo*, 18.

- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Castellino, M. E. (2006). Di Benedetto y los lazos secretos de su escritura. *Los Andes*, 7 de octubre.
- Conti, H. (1971). *En vida*. Barcelona: Barral Editores.
- Fernández, M. (1982) [1927]. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Goloboff, M. (1978). *Leer Borges*. Buenos Aires: Huemul.
- Pardina, M. (1993) Un entretien avec Nathalie Sarraute. *Le Monde des Livres*, 28 de febrero, p. 29.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Les Éditions de Minuit.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Urien Berri, J. (1986). Antonio Di Benedetto, el autor de la espera. *La Nación*, 19 de octubre, p. 6.
- Vanasco, A. (1967). *Sin embargo Juan vivía*. Buenos Aires: Sudamericana.