



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

6 | 2011

Juan José Saer: archivos, memoria, crítica

Prosa profana y arte de narrar

Edgardo Dobry



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/213>

DOI: 10.4000/lirico.213

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2011

Paginación: 67-77

ISBN: 2-9525448-5-9

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Edgardo Dobry, « Prosa profana y arte de narrar », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/213> ; DOI : 10.4000/lirico.213



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

PROSA PROFANA Y ARTE DE NARRAR

EDGARDO DOBRY

Universidad de Barcelona

Rubén en Santiago

Apenas si había salido de la Gare de Montparnasse
y ya la lluvia borraba todos los bosques
y el estanque de Versailles. Un día gris, enorme,
reunía los edificios de París a medida
que el tren, impalpable, más alto
que los barrios y más alto todavía que el arrabal,
iba siendo una hilera de ventanas fugaces
para un hombre asomado al balcón de un monobloc
que tosió varias veces mientras lo miraba
cubriéndose los labios con la yema de los dedos. En este
momento él está solo, en la estación de Santiago,
llevando una valija atada con un hilo y un traje oscuro
liviano, que ya ha resultado insuficiente
en Valparaíso e incluso en el vapor: en semejantes
situaciones nos deposita el mar de este mundo.
La flor de la infancia ya está cerrada.
No queda más
que el gran espacio abierto de una estación
en el que suena, de cuando en cuando
algún ruido metálico lleno de ecos o el chirriar de las ruedas
pulidas de alguna vagoneta de carga
sobre el andén atravesado de pasos
difuntos y de manchas de lubricante. (Un ligero
deseo de no haber salido nunca de su casa, los bolsillos
llenos de cartas de presentación.) Viajando,
se percibe, de golpe, el tamaño del mundo,
y al mismo tiempo el ritmo con que se abre y se cierra
la prisión de las ciudades. Y después
también el instante de la estación queda atrás,
con un retroceso doble, en el tiempo y en el espacio,
como iban quedando atrás, en ese mismo momento
la Gare de Montparnasse y el estanque de Versailles y la llanura

cerca de Chartres alisada, deliberadamente,
 por la mano de Dios
 para volver más alta y (es un decir) más noble su catedral.
 Ahora lo vemos trabajando en la redacción
 de *La Época*, en un puesto insignificante,
 viviendo en un cuarto estrecho en el mismo edificio
 que tiembla todo con la marcha de las máquinas, él,
 que ha sido recibido a los quince años por dos
 presidentes, que ha conocido el gusto del champán
 en Managua y en El Salvador por cuenta de la Nación
 y que improvisa versos liberales
 atacando el oscurantismo y bregando
 por la Unión Centroamericana. La fusión mística
 entre el poeta y su pueblo ha pasado como un sueño de oro,
 la creencia en el propio genio no tiene
 valor de trueque en el Banco de Empeños
 y el autor de esa hojarasca que durante algún tiempo
 un medio atrasado consideraba la cúspide
 de la poesía, se despierta un buen día en la otra punta
 del mundo, donde la buena sociedad no habla más que francés,
 se ríe a carcajadas entre los nombres
 de Bécquer o de Zorrilla, ignora por completo
 a los oscuros poetas centroamericanos
 que él había tomado por Dante y por Homero
 y está demasiado ocupada en sus discusiones literarias
 como para prestarle la más mínima atención.
 Unos patricios ignorantes lo habían celebrado
 como poeta y no es más que el epígono
 de un anciano ridículo, Campoamor.
 Más tarde escribirá *Azul, Prosas Profanas*,
 todo eso: en una palabra, lo adorarán como a un Dios.
 Lo pasearán como a una puta decrépita,
 de país en país, siempre medio borracho,
 saliendo de su casa al mediodía,
 despertando al amanecer en alguna embajada,
 en algún prostíbulo, en *La Nación*;
 la certidumbre de su genio tendrá
 valor de cambio otra vez y bastará
 ponerlo frente a una hoja blanca,
 en medio de una orgía, para que salga uno de esos
 sonetos de cuya música únicamente él tiene el secreto.

Pero en ese momento, cuando el tren
 paraba en Le Mans, bajo la llovizna implacable,
 en medio de la campiña ligeramente acuchillada,
 él prefiere mil veces

que Pedro Balmaceda, el jorobado,
el hijo del presidente, el lisiado que acumula
revistas literarias francesas y libros de París
como otros hijos de ricos cuelgan en las paredes
de su cuarto una colección de pistolas,
no hubiese hecho publicar a su costa los *Abrojos*
calcados de Campoamor. No es más que otro golpe
en la mejilla frágil de un chico engreído.
Está, como dicen los jugadores
cuando han perdido hasta el último
centavo, en el fondo del mar. Tiene
que empezar desde cero otra vez. Aceptar
el código arbitrario de un medio
más refinado, porque, después de todo,
él ha venido a conquistarlo y a tenerlo
arrodillado a sus pies. En adelante
se tratará de un trabajo de hormiga, hecho
con un diccionario de mitología
y un diccionario de la rima, de un trabajo
encarnizado sobre la prosodia francesa,
se tratará de distribuir
de un modo diferente las cesuras
siguiendo el ejemplo de simbolistas y parnasianos
y de explotar algunos metros en desuso.
Habrá que volverse un amanuense
si se quiere mirar el mundo desde arriba,
romper el círculo mágico de los códigos
reinantes para instalarse en su interior
aunque se entregue a cambio una magia
más antigua y se cambie la piel
de la serpiente, llena de trenzas brillantes,
por un abrigo de paño inglés.
Tenía al fin lo que quería,
el tumulto de la gloria a su alrededor,
la identidad deseada, pero que servía,
al fin de cuentas, únicamente a otros,
porque para él, de un modo imperceptible
y para siempre, el nudo de oro
de la poesía había cambiado de lugar
perdiendo su poder mágico
contra el extrañamiento y el horror,
tendría ya lo que quería en el momento
de descubrir que eran los otros los que se lo habían impuesto,
ahora que el tren iba dejando atrás Le Mans
y hundiéndose en una Bretaña lluviosa,
lo que él quería, es decir ningún

deseo, ningún equilibrio, ninguna predestinación
 y únicamente la mano decrepita,
 deslizándose de izquierda a derecha y sembrando,
 con tinta roja, sobre las hojas blancas,
 unos signos incomprensibles
 en los que otros dicen oír
 el canto de las estrellas.

Este es uno de los poemas más largos de Saer (pertenece a la primera sección de *El arte de narrar*, de título homónimo) y juega en toda su extensión con la confusión entre dos –por momentos tres– sujetos: uno que, al principio, viaja en tren desde la Gare de Montparnasse –y a su vez es mirado por un hombre “asomado al balcón de un monobloc” (el hombre que mira es una figura frecuente en la obra de Saer)–; luego sabemos que va de París a Bretaña, pasando por Le Mans. El otro es el poeta Rubén Darío o una cierta efigie de Darío en los años en que vivió en Santigo de Chile, entre 1886 y 1888, cuando tenía alrededor de veinte años y había salido por primera vez de su tierra natal. El punto de encuentro entre ambos es, en principio, el tren y la estación, como un primer emblema de la vida errante y del lugar impersonal, universalmente urbano, de esas situaciones en que “nos deposita el mar de este mundo”; a todos los hombres, y a los poetas con particular encarnizamiento¹. No es difícil adivinar que el primero de esos sujetos, incluso en su desdoblamiento entre el que viaja y el que mira el tren, representa al autor del poema quien, en efecto, vivió muchos años en un bloque de edificios justo detrás de la estación de Montparnasse –uno de los rincones menos parisinos de París–, y dio clases, también por largos años, en una Universidad de Bretaña. En su ensoñación, el hombre ve desde el balcón de Montparnasse a Rubén en la estación de Santiago, tiritando de frío en su traje “insuficiente”. Parece evidente aquí una evocación de “El rey burgués”, el apólogo que Darío puso como pórtico a *Azul*, en el que un soberano “muy aficionado a las artes” deja que el poeta de la corte muera de frío en los jardines de palacio: “Y el infeliz –escribe Darío–, cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse, tembloroso y aterido, insultado por el cierzo”. El cielo, “está opaco; el aire, frío; el día, triste”. En el poema de Saer, el día es “gris, enorme”. El clima de

¹ La redacción definitiva del presente trabajo se beneficia de las intervenciones que siguieron a su lectura durante el Coloquio Saer en la Cité Universitaire de París. Agradezco en particular a Sergio Chejfec, Martín Arias y Rafael Arce por sus valiosos comentarios.

París, que se traga en su nube los bosques y al estanque de Versailles, se parece mucho al invierno en el jardín del rey burgués, donde, por cierto, también hay un estanque helado. Quizás no sea ocioso, en la estrategia de este trabajo, dejar constancia de que Saer, al construir la efigie del gran poeta, parafrasea una de sus contadas prosas de ficción.

Esta parábola de Darío resumía la visión crepuscular del simbolismo: el poeta, que vive para el ideal –Mallarmé se definía como “un incompetente en todo lo que no sea el Absoluto”–, no tiene un lugar en una sociedad dominada por el pragmatismo cientificista y la avaricia burguesa. Está condenado a ser marginal, maldito, desterrado. A lo largo del poema de Saer, la vocación literaria fuerza a una vida de errante, solitaria, a una suerte voluble; el poeta puede fácilmente verse degradado a “amanuense” al servicio de sus patrocinadores. Después de ser adorado como un Dios, parece una “puta decrépita [...] siempre medio borracho” o un jugador que lo ha perdido todo, oscilando entre el reconocimiento y la indiferencia, entre la gloria y la desgracia. A veces bebe champán con los poderosos; otras veces se ríen de él a carcajadas y vive en un cuartucho estrecho en la misma redacción del diario en la que trabaja, casi como un esclavo (o como un Bartleby de este lado de América).

Parecida ambigüedad o superposición entre los dos sujetos del poema, que tienden a fundirse en un único “él”, se repite en esta oscilación del juicio del mundo. El poema no juzga, muestra: habla, por ejemplo, desde la conciencia miserable de esos oligarcas chilenos que apenas dan al gran poeta un puesto de redactor en un diario local: “Unos patricios ignorantes lo habían celebrado/ como poeta y no es más que el epígono/ de un anciano ridículo, Campoamor”. Pero, inmediatamente, agrega: “Más tarde escribiré *Azul, Prosas profanas*, todo eso”. *Todo eso*: nada menos que algunos de los poemas más significativos de la poesía moderna en castellano; esa capacidad, exclusivamente americana, de elevar a categoría genial la pobre herencia de un maestro español. El poema encadena una serie de estampas objetivadas por la impersonalidad de su enunciación, que se acentúa en un irónico “nosotros” desde una mirada exterior: “Ahora lo vemos trabajando en la redacción/ de *La Época*, en un puesto insignificante...”

La confusión entre el hombre del balcón del monobloc en Montparnasse, el que viaja en tren a la Bretaña y la efigie de Rubén Darío es evidente –y aquí habría que recordar una observación de Barthes (en un seminario significativamente titulado *La Préparation du roman*): “uno no se *mide* con el gran escritor: se identifica con él”. Convergen

en la figura de Rubén las experiencias que reflejan a ambos sujetos del poema, fundidos. Es más: ambos actúan como la encarnación temporal de una fuerza que no muere: el poeta, la poesía. Cada poeta es un médium para que el poema no deje de escribirse (“un amanuense”, dice Saer, cuya “mano decrepita,/ deslizándose de izquierda a derecha y sembrando,/ con tinta roja, sobre las hojas blancas/ unos signos incomprensibles...”). Aparece ahí un sesgo del orden ritual; la palabra poética fija –consagra– lo que el discurso hace circular. Este sentido –aunque sea remotamente– sagrado del poema, de repetición de un acto ancestral de escritura, es una respuesta a lo que en Darío aparece como *prosas profanas*, pleonasma sutilmente sarcástico para un libro constituido enteramente de versos.

El poema funde entonces las experiencias comunes a los dos poetas que planean sobre él, el que aparece como efigie y el autor de esos versos: la extranjería, o el trabajo en el que se malgasta el talento, ya sea el de profesor que viaja en tren de París a Bretaña o el poeta en las redacciones de los diarios –a pesar de lo cual, o contra lo cual, éste escribirá *todo eso*. Sin embargo, no se deja crecer la figura del poeta hacia una idealización esquemática: “la certidumbre de su genio” no lo exonera de un trabajo “de hormiga” y para hacerlo se vale de un “diccionario de mitología/ y de un diccionario de la rima”; es un “trabajo/ encarnizado sobre la prosodia francesa”. El afrancesamiento exacerbado fue el persistente reproche que recibió Darío, sobre todo desde España; pero todavía diez años después de su muerte, Borges, en *El tamaño de mi esperanza* (1926) escribía que “Rubén Darío amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse*...”. Acaso sea superfluo señalar que Saer, cuando escribe este poema, lleva ya muchos años viviendo en Francia. Por otra parte, estos “diccionarios” que, en el poema de Saer, Darío saquea para componer sus versos remiten a dos textos de Borges sobre John Keats: “El ruiseñor de Keats” (*Otras inquisiciones*) y el soneto “A John Keats (1795-1821)” (*El oro de los tigres*). En ambos aparece el diccionario como expediente del poeta más intuitivo que culto, más naturalmente dotado que formalmente instruido: “Keats, que sin exagerada injusticia pudo escribir: «No sé nada, no he leído nada», adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego”. Y también:

... En las albas te esperaba
De Londres, en las páginas casuales
De un diccionario de mitología,
En las comunes dádivas del día ...

Borges dibuja un Keats como al propio Keats le hubiera gustado ser dibujado, ya que los románticos renegaban de la erudición académica –a pesar de que el núcleo inicial del movimiento, en Alemania, surgió en torno a filólogos e historiadores de la literatura– sino la vuelta a la naturaleza y a cierta “naturalidad” en la escritura del verso. Pero lo que en Keats es virtud –llegar a la gran poesía sin “saber nada”– es un defecto en Darío, quien “amuebla” sus poemas saqueando un diccionario portátil, un “petit”.

La cuidadosa construcción temática del poema de Saer, en el que progresivamente se funden dos identidades, dos tiempos, dos geografías tan apartadas como París y Santiago, Le Mans y Valparaíso, dos destinos, y una voz evanescente, que por momentos habla desde un indeterminado nosotros, no tiene correlato en el aspecto formal. El poema que Saer dedica al mayor virtuoso del verso castellano moderno es prosaico, sin ninguna norma métrica ni acentual, sin una estrategia formal definida. Precisamente esto lo vuelve una de las piezas clave de *El arte de narrar*, donde además, en la edición definitiva del poemario, de 1986, ocupa casi el centro del volumen. Un conjunto de poemas prosaicos en el corazón de una obra narrativa que ha sido caracterizada en numerosas ocasiones por la singularidad de su prosa, el periodo gramatical extenso y tensado, una respiración verbal inconfundible; una prosa compleja, a veces opaca, magmática, magnética. En el poema, en cambio, los cortes son arbitrarios, la prosodia es casi estratégicamente descuidada, la medida del verso y la del poema no se atienen a ningún modelo. Por otra parte, aunque Saer renunció por completo a hacer vida social y literaria como poeta, reivindicó siempre su origen como escritor en el grupo cercano a Juan L. Ortiz. No esperábamos de Saer una poesía como, por poner un ejemplo, la de Jorge Guillén, de la que podría decirse: el metro es el mensaje. Pero en el poema que estamos leyendo parece como si se alcanzara una tesitura de extremo versolibrismo. Hay numerosos encabalgamientos fuertes; menciono sólo los de los primeros versos: “... París a medida/ que el tren...”; “En este/ momento él está solo...”; “Un traje oscuro/ liviano...”; “en semejantes/ situaciones nos deposita...”. El encabalgamiento, al romper notoriamente la correspondencia entre unidad rítmica y gramatical, impide la ilusión de naturalidad en la dicción, ya que impone la opacidad, la materialidad de la lengua (la “retórica”, diría Paul de Man)². La po-

² Paul de Man, *Alegorías de la lectura* (1979), Barcelona, Lumen, 1990.

sibilidad del encabalgamiento, como razonó Giorgio Agamben³, es el elemento definitorio del verso, el único capaz de dividir netamente la forma verso de la forma prosa. Saer, precisamente, parece forzar estos encabalgamientos para sostener el verso sobre esa última certidumbre de su entidad. Pero esto que llamamos última certidumbre no es un escollo salvable: es, al contrario, el que sostiene la división de los géneros. Saer los arrima, casi los superpone, pero precisamente para sostener su división, su diferencia, su diversa función. Agamben dice: “El elemento que detiene el impulso métrico de la voz, la cesura del verso es, para el poeta, el pensamiento”. El encabalgamiento cuelga, por así decir, de la ruptura artificiosa del periodo, la reflexión: en la escisión entre respiración y escritura el poema se vuelve instrumento pensante. En “Rubén en Santiago” ese parece ser el sentido del corte de los versos: su interrupción más o menos brusca y más o menos arbitraria, ya que el verso que no se atiene a un patrón métrico fijado podría adaptar con mayor facilidad sus cesuras al periodo sintáctico.

En “La cuestión de la prosa” (artículo incluido en *La narración-objeto*) Saer señala: “En la segunda mitad del siglo XIX, por obra de algunos grandes poetas, las fronteras entre prosa y poesía se borran o confunden, con la intención de transgredir de forma sistemática los viejos prejuicios de orden, claridad, coherencia lógica y pragmatismo que constituyen, desde siempre, los atributos de la prosa”⁴. La formulación es ambigua, ya que el borramiento de la frontera corre a cargo de “algunos grandes poetas”, pero el beneficio no es del verso sino de la prosa, que por fin vislumbra la posibilidad de liberarse de la exigencia de realismo y coherencia lógica. Y cuando (en *Trabajos*) escribe sobre Francis Ponge, poeta cuyo objetivismo extremo tiene claras resonancias en la estética de Saer, señala: “La exigente originalidad de Ponge estimula la reflexión crítica [...] de modo que su poesía ha sido analizada desde las disciplinas más diversas, ya que inventa prácticamente todo a partir de cero, como si el trabajo poético no hubiese existido antes de él [...]. Para quienes la desconozcan, es tal vez necesario aclarar que prác-

³ “É la consapevolezza del rango eminente di questa opposizione che ha condotto gli studiosi moderni a identificare nella possibilità dell’*enjambement* l’unico certo criterio distintivo Della poesia rispetto alla prosa (si definirà allora poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico –cje, come tale, può cadere anche in un contesto prosaico– a un limite sintattico, prosa il discorso in cui ciò non è possibile)”. Giorgio Agamben, *Categorie italiane, studi di poetica*, Venecia, Marsilio, 1996, p. 40.

⁴ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 60.

ticamente la totalidad de esa poesía está escrita en prosa”.⁵ El poema, entonces, no es un género que se limite al verso; sin embargo, la ficción queda reclusa en la prosa, dado que es en ésta donde reside la ilusión de realidad. Recordemos la discusión que, en un artículo incluido en *El concepto de ficción*, sostiene Saer con la afirmación borgeana de que, “descontado el accidente del verso, cabría definir el *Martín Fierro* como una novela”, aproximadamente contemporánea de Dickens, Flaubert y Dostoyevski. Para Saer es una falacia hablar del “accidente del verso” ya que ahí aparece “la disidencia fundamental, irreductible”, con cualquier novela del siglo XIX: “Pretender que el verso en el *Martín Fierro* es un ‘accidente’ equivale a privar al texto de su elemento no únicamente organizador, sino incluso generador”⁶ (aquí Saer, en tanto lector del poema gauchesco, está más cerca de Lugones que de Borges). Por otra parte, esta zona genéricamente indefinida en la que se inscribe *Martín Fierro* define el territorio propio de la literatura argentina, “una serie de obras singulares, que no entra en ningún género preciso”. Saer incluye en su enumeración el *Museo de la novela de la Eterna*, las *Aguafuertes porteñas*, “los poemas narrativos de Juan L. Ortiz, los relatos de Antonio di Benedetto, *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar e incluso el *Diario* de Gombrowicz”⁷. Parece evidente que en esa peculiar zona de transición entre géneros era donde Saer veía sus propias ficciones. Si en *Martín Fierro* el verso es “elemento generador”, en el prólogo a la *Obra completa* de Juan L. Ortiz se señala la “complejidad narrativa de [las] obras mayores” del poeta entrerriano. “Complejidad narrativa” no es un concepto sin importancia en la obra ensayística de Saer, que en diversos lugares mantiene la ambigüedad en la definición del género que él mismo practicaba. Notoriamente, en el artículo “Borges novelista”, donde afirma que la última novela que, con propiedad, puede definirse como tal fue *Bouvard y Pécuchet*, ya que en el siglo XX subsiste la narración pero ya no hay novelas: “después de *Bouvard y Pécuchet* la narración ha dejado de ser novelesca”⁸

⁵ Juan José Saer, “Sobre Francis Ponge”, en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 84.

⁶ Juan José Saer, “*Martín Fierro*: problemas de género”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 60.

⁷ *Idem*.

⁸ Juan José Saer, “Borges novelista”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p.281.

Entonces, la relación entre verso y prosa es asimétrica: la prosa puede abarcar todos los ámbitos, el verso no. Por otra parte, la prosa está como condenada a la ilusión de realidad, que el verso rompe por definición. “Nadie considera realistas –dice– las descripciones minuciosas de Raymond Roussel, no porque no respondan a los criterios vagos del realismo, sino porque están escritas en verso”⁹. En sus ensayos, Saer ve la novela como un género conservador, al que la vanguardia llega tarde y mal. Quizás por eso *El arte de narrar*, *La narración objeto* y *El concepto de ficción* son libros que forman una serie, no sólo una cierta contigüidad en sus títulos sino también en los trasvases de pensamiento y creación. La inquietud acerca de la división de los géneros y de los instrumentos de cada uno, acerca de cómo la prosa podía ser lírica o el verso narrativo, está presente en muchas y muy diversas instancias de la obra y la reflexión de Saer. En un diálogo mantenido con Ricardo Piglia en 1986 dice: “Entre mis viejos proyectos hay uno que data de mi primera juventud y es el de escribir una novela en verso. Sobre esto he escrito muchas notas, he juntado material, he tratado de justificar teóricamente sus posibilidades”. Entonces aparece Dante, la forma en que “en una estructura tan rígida que en el marco de esa rigidez estructural el margen de invención formal es relativamente limitado”, Dante consigue, sin embargo, “crear un verdadero hormiguero de pasiones y de situaciones humanas”. Es precisamente la imposibilidad o la inadecuación histórica de la estructura rígida lo que hace casi imposible la escritura de una novela en verso. Saer remunera esa dificultad, nuevamente, en la zona transicional entre los géneros: “Sin embargo, yo creo que por otro camino lo he intentado, sin presumir de haberlo conseguido, introduciendo la poesía en mi prosa, o ese elemento poético [...] que Benjamin define como ‘aura’”¹⁰. Es decir que frente a la pérdida o imposibilidad de practicar el género más elevado existe el consuelo de haber agregado a la novela, o a ese derivado de la novela que ya ha perdido incluso hasta el mérito de ese nombre, un “sentimiento estético inequívoco que experimentamos frente a la obra de arte”¹¹. Es en la literatura, precisamente, donde la obra de arte ha dejado de ser una presencia palpable para convertirse en un “sentimiento”, en algo enteramente subjetivo y por lo tanto abolido de toda preceptiva (como el verso libre).

⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰ Ricardo Piglia-Juan José Saer, *Diálogos*; México, Mangos de Hacha, 2011, pp. 13-14.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

De hecho, Saer cree en la ficción como entidad no verificable; “la ficción –dice– es una reivindicación de lo falso”. Como ese “él” de “Rubén en Santiago” hecho de la superposición de dos o tres sujetos que, con distintos grados, categoría y entidad, se reflejan y superponen entre sí. Porque la ficción, afirma, tiene un “carácter doble” o un “carácter complejo”, y acaso esa compleja narratividad del poema lo pueda acercar, desde el ámbito de lo lírico, al de la ficción.