



HAL
open science

Antes de que cuenten. La estética de Juan José Saer

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Antes de que cuenten. La estética de Juan José Saer. Juan José Saer: La construcción de una obra, 2013, 978-84-472-1456-3. hal-02300830

HAL Id: hal-02300830

<https://hal.science/hal-02300830>

Submitted on 1 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Antes de que cuenten: la estética de Juan José Saer

DARDO SCAVINO
Université de Versailles

En un texto escrito durante 1972, "La mayor", Saer le consagra algunos pasajes a una descripción del *Campo de trigo de los cuervos* de Van Gogh. Y cuando decimos que describe esta pintura, hay que entender esto de manera literal. Porque, al menos en un principio, no habla de sus imágenes, o sus presuntas imágenes, sino de la superficie pictórica, como si el cuadro del impresionista holandés hubiese sido ya de Jackson Pollock:

El cuadro: manchas, negras, amarillas, azules, verdes, rojas, pardas, girando, inmóviles, o en estampida, arremolinándose, trazos aglomerados, inestables, en suspensión, no de conflagración, ni de ruinas, sino de inminencia, sin nada, pero nada, ni de este lado ni del otro, nada más que el telón azul, amarillo, verde, negro, pardo, rojizo... (Saer 1982, 22)

Cuando Saer repite entonces que "no hay nada" (23), no está negando la existencia de los colores, de las texturas, de las formas, de la "materia atormentada". Está sosteniendo, sencillamente, que todas esas cualidades no son, ni en la pintura, ni fuera de ella, cualidades de algo o propiedades de una cosa: "Nada en que fijar la vista, nada" (23). Con su sensualismo radical –y una buena parte de su obra gira en torno a este sensualismo–, Saer niega la existencia de las cosas mismas, dado que no tenemos ninguna noticia empírica de su existencia sino, a lo sumo, de sus atributos sensibles, expresión que, por otra parte, resultaría abusiva, ya que nada nos autoriza a adjudicarle esos atributos sensibles a algo.

Sólo nos queda suponer, entonces, que esas cualidades pertenecen a una cosa, sólo nos queda imaginar que un cuerpo, como se dice, tiene esos colores, y a esto se refiere el escritor santafesino cuando añade:

La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, y la mancha amarilla, debajo de la mancha azul y negra que se supone debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, se supone que debiera ser un campo de trigo, y las paralelas verdes, tortuosas, que, arbitrariamente, y de un modo súbito, se juntan, dividiendo en dos la mancha amarilla que se supone debiera ser un campo de trigo, se supone que debiera ser un camino... (22)

Saer buscaba para su literatura el mismo ideal que Van Gogh: no se trata de pintar cosas sino manchas, líneas, formas, y dejar que el espectador imagine, cuando observa el cuadro, las cosas que éste, supuestamente, representa, o de insinuar, a partir de unos pocos trazos, una silueta, un contorno, impreciso y

siempre ambiguo, como en el arte japonés de Shubun o Sesshu. Sólo que Saer es un narrador, y un narrador se ocupa, por sobre todo, de contar ciertos acontecimientos. Como planteaba ya Aristóteles, la pintura es una mimesis de los cuerpos; la narración, en cambio, de las acciones. Razón de más, no obstante, para obrar como Van Gogh, dado que los acontecimientos no se perciben tampoco: podemos ver al hombre con un arma, al empleado del banco con las manos levantadas, la cara de pánico de la señora que está haciendo la cola de la caja de ahorro. Pero el asalto, ese acontecimiento incorporal de los estoicos, resulta invisible. Vemos a los protagonistas del acontecimiento como vemos las cualidades de los cuerpos. Pero ni siquiera el testigo visual logra ver lo que pasó. Lo infiere, a lo sumo, a partir de lo que sí vio. Y esto significa que, lo sepa o no, está interpretando lo visible, esto es: integrándolo en una narración. En vez de narrar un acontecimiento, Saer describe una escena, el aspecto y los movimientos de los protagonistas involucrados en ese presunto incidente, y deja que el lector, como el espectador del Van Gogh, imagine qué ocurrió. No se trata de contar una historia sino de presentar un cuadro y ofrecérselo al lector para que éste se cuente, como se suele decir, una historia.

FANTASMAS

Voy a tratar de demostrar esta tesis a partir de la lectura de "Nochero", un relato incluido en *Lugar*, uno de los últimos libros de Saer¹. La escena en cuestión podría resumirse en pocas líneas. Un hombre de unos treinta años, vestido con un sobretodo de cuero, se detiene, mientras fuma, ante la vidriera de una confitería. Junto a él hay una nena, mirando las golosinas. Le sonríe, se acerca a ella y le dirige la palabra. Le señala la vidriera y la nena sacude la cabeza. Él insiste y ambos entran en la tienda y salen a los pocos minutos con una caja de bombones. El hombre se la extiende a la nena y ella, después de una primera negativa, no demasiado firme, termina por aceptarla. Él le dice unas frases discretas y ambos parten juntos. Al rato, el hombre vuelve a pasar en dirección contraria, marchando a paso rápido. Casi enseguida la nena reaparece acompañada por una mujer que interroga con vehemencia a las empleadas de la confitería.

Eso es todo. ¿Pero qué pasó? Aunque podrían imaginarse muchas interpretaciones posibles, el fantasma de la pedofilia sobrevuela sin duda la escena. Siguiendo aquel viejo precepto mallarmeano que Borges convirtió en la clave de la escritura poética, el narrador debe omitir mencionar qué está pasando o abstenerse de endosarles a los protagonistas etiquetas que identifiquen sus papeles en la acción. Pero Saer siembra también algunos indicios que insinúan un episodio de esas características. En primer lugar, el viejo tópico social según el cual los pedófilos seducen a los niños con golosinas, como en *El vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang. Al salir de la confitería, además, el hombre de sobretodo de cuero le dirige a la nena unas frases "discretas", se mantiene "rígido, sin inclinarse hacia ella, tratando de no llamar la atención" (2000, 107), y cuando empiezan a caminar, se vuelve ligeramente hacia la pequeña "como si la vigilara para impedirle

1. Esta primera parte de nuestro artículo es una reelaboración de una ponencia presentada en un coloquio que tuvo lugar en Montpellier en el año 2000 (Scavino 2000).

arrepentirse" (107). Desde el principio aparecen además otros indicios sutiles. Así, en la vidriera de la confitería los bombones están colocados dentro de unas bandejas de "papel blanco" cuyos bordes están "terminados en una especie de puntilla gruesa que recuerda vagamente una prenda interior femenina" (105). Inmediatamente después Saer escribe que "el delantal de la nena [...] se le divisa por debajo del ruedo del tapadito" (105). De modo que la atracción que los bombones ejercen sobre la nena podría compararse con la atracción que ella misma ejerce sobre el hombre.

El presunto sentido de la escena, aun así, no se confirma nunca en el texto. Saer se limita a ofrecernos esa minuciosa distribución de indicios metonímicos y metafóricos para despertar nuestras sospechas o provocar nuestros fantasmas. Y para lograrlo, recurre a una compleja estrategia narrativa. La primera frase, en efecto, comienza diciendo que "el hombre, de unos treinta años, se ha detenido hace un momento ante la vidriera de la confitería: parece absorto en la contemplación de las golosinas..." (105). Y lo primero que llama la atención aquí es la combinación de pretérito perfecto y presente, en lugar del pretérito indefinido y el imperfecto, característicos del relato canónico. En este tipo de relatos, el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado no coinciden. En "Nochero", en cambio, la narración y lo narrado pertenecen al mismo presente: el tiempo de la enunciación del verbo "parece". Es en relación con ese momento, con el instante en que al narrador le "parece" que el hombre se encuentra "absorto", que este personaje "se ha detenido". El narrador no cuenta entonces una historia sino que describe una sucesión de escenas empleando cada vez el adverbio "ahora" (106, 107, 108), como si ya no se tratara de una progresión histórica sino de una serie de cuadros o de "tiras de diapositivas" (1993, 71).

Pero aquel primer verbo en presente, "parece", no remite a una acción propiamente dicha sino a la impresión que un espectador tiene acerca de la actitud del personaje. Esto significa entonces que las acciones están ocurriendo al mismo tiempo que sus descripciones. Es más, el narrador ni siquiera cuenta lo que está pasando sino que describe la escena como si se tratase de una didascalia teatral o de las anotaciones minuciosas de un coreógrafo. Y en principio, esto sólo podría hacerlo un narrador testigo, alguien que estuviese viendo, aquí y ahora, la escena en cuestión, esto es: un personaje más de la historia y no un narrador exterior a ella. Una de las características del testigo, no obstante, es su imposibilidad de convertirse en narrador omnisciente. Y una frase del primer párrafo pareciera transgredir esta convención literaria: "...la mano izquierda roza, sin que el hombre sea consciente de ello, los dos o tres billetes plegados uno dentro de los otros en el fondo del bolsillo" (Saer 2000, 105). De modo que Saer pareciera estar combinando aquí, y de manera inusual, la omnisciencia del narrador, ligada generalmente a los relatos en pretérito indefinido, con una narración donde se combinan el presente y el pretérito perfecto, característica de los narradores testigos.

El tercer párrafo nos reserva una nueva sorpresa a este respecto: "Únicamente el Gato presta atención a la escena: sentado a una mesa junto a la vidriera del bar Gran Doria, en la vereda de enfrente, sin que nada en su expresión o en sus gestos traicione su interés, el Gato observa lo que está pasando..." (106). Pero si sólo el Gato le presta atención a la escena, él debería ser entonces aquel narrador testigo. Éste último habla del Gato, no obstante, recurriendo a la tercera persona del singular, aun cuando, a partir de ahora, focalice la escena desde el punto de

vista de este personaje, algo que sería imposible, una vez más, para un narrador testigo. El Gato "ve ahora que el hombre recorre la distancia que lo separaba de la nena" y, unas líneas más abajo, "los ve entrar en la confitería" (106). La completa coincidencia de la perspectiva del narrador sobre la escena con el punto de vista del Gato, se ve confirmada inmediatamente después:

En todo el campo visual del Gato, la confitería es el punto más iluminado: todo en su interior es nítido, brillante, ordenado, pulido, y verlo a través de los dos vidrios lo vuelve irreal, visible pero incorpóreo, quizás como un decorado teatral o como un sueño, o, mejor aún, como un espejismo. (107)

Nuestra información acerca de la escena coincide entonces con la visión del Gato. De modo que el episodio que podría ratificar el sentido de los movimientos del hombre y la nena no aparece mencionado en el texto porque escapa a la mirada del testigo. Éste "los sigue con la mirada hasta que desaparecen de su campo visual" (107) y, a continuación,

ve reaparecer al hombre de sobretodo de cuero, en dirección contraria a la que llevaba al alejarse de la nena, marchando a paso rápido por la vereda de la confitería y desaparecer otra vez doblando la esquina sin darse vuelta, y uno o dos minutos más tarde a la nena en compañía de una mujer que visiblemente es su madre y que, entrando en la confitería, empieza a interrogar con vehemencia a las empleadas. (108)

A partir de ese momento, concluye el narrador, "el Gato se desentiende de la acción" (108) y, casi inmediatamente después, el texto termina.

Saer, como puede comprobarse, invierte la convención literaria según la cual la mención de la "entrada" de los personajes en escena y su posterior "salida" sirve de marco para señalar el momento en que el acontecimiento principal comienza y concluye. Aquí, y como en muchos otros relatos del escritor santafesino, aquello que supuestamente ocurrió, sucede, como él mismo aclara, fuera del "campo visual" del testigo, y hasta podría decirse: fuera del escenario. De ahí que ya no sepamos si aquellos indicios que nos inducían a sospechar, o fantasear, un episodio de pedofilia, pertenecen al narrador o a la interpretación que el Gato hace de la escena, vale decir, a sus propias sospechas o a su ensoñación diurna. Saer nos asegura, de hecho, que el Gato ve toda la escena "como un espejismo" e insiste acerca de su estatuto fantasmal:

Durante un momento, queda la vereda vacía, y si bien nadie pasa por la calle, detrás de las vidrieras iluminadas de la confitería, en el local iluminado, se inmovilizan las empleadas de guardapolvo blanco que, en la luz intensa que las favorece parecen frescas y sanas aunque un poco fantasmales. (107)

Y asegura incluso en el párrafo siguiente que el Gato "ha registrado la escena con una claridad semejante al interior de la confitería, en la que, si bien hay un elemento remoto y fantasmal, nada interfiere el brillo, el orden y la transparencia" (107).

El lector comienza entonces a preguntarse si toda esta escena no sería una fantasía del Gato y tres elementos aparentemente banales parecen confirmarlo: el hombre de "sobretodo de cuero" tiene "unos treinta años" y "fuma" (105), mientras que el Gato, cuyo "cigarrillo a medio consumir humea en la muesca del cenicero amarillo" (106), tiene "unos treinta años" y se pone, para "salir", un

"sobretudo de cuero" (108). Estas coincidencias permitirían explicar por qué el Gato, a pesar de aparecer como un testigo visual de la escena, sabe que el hombre roza con la mano unos billetes guardados en su bolsillo.

El Gato sería entonces quien está contándose esta historia, y nosotros, los lectores, estaríamos teniendo acceso a su fantasía erótica.

Sólo podemos conjeturar, no obstante, esta identidad entre el Gato y el hombre o entre el espectador y el protagonista. Porque salvo aquellas coincidencias en la vestimenta, la edad y la acción de fumar, nada nos permite ratificar que se trataría de un solo y mismo personaje ni, por consiguiente, que toda la escena es sólo una fantasía del Gato. Una vez más, despertar las sospechas del lector a través de ciertas insinuaciones, también puede ser una manera de provocar sus fantasmas.

Y es que existen otras coincidencias no menos importantes. En el primer párrafo podemos leer que el hombre "parece absorto en la contemplación de las golosinas" (105). Ahora bien, siguiendo una antigua convención literaria según la cual el narrador pasa a describir aquello que ve el personaje a través, por ejemplo, de una ventana, Saer introduce una descripción del interior de la vidriera, de los bombones "acomodados con meticulosidad", de su "profusión ordenada" y de las masas cuidadosamente colocadas en bandejitas festoneadas con esa puntilla que evoca "una prenda interior femenina". Pero el segundo párrafo comienza diciendo que el hombre no está mirando, en realidad, las golosinas sino el perfil de una nena cuya mirada, esta vez sí, "recorre, más como si estuviese haciendo un inventario imparcial que con verdadera avidez, el orden rococó que se despliega ante ella, detrás del vidrio" (105). La nena de la escena también se encuentra, por consiguiente, en una situación similar a la del testigo de la misma escena, el Gato. Ambos observan un espectáculo a través de un vidrio y el narrador describe, en ambos casos, lo que están viendo. Incluso el texto establece un sugestivo paralelo entre la mirada aparentemente "imparcial" de la nena y la del Gato:

Ahora que han salido de nuevo a la vereda y se han vuelto a parar, de espaldas a la vidriera esta vez, el Gato, con la imparcialidad esterilizada de un jefe de laboratorio observando el comportamiento de dos ratas en el interior de un laberinto transparente, se pregunta cuál será el próximo paso. (107)

Y esta mirada es sólo aparentemente imparcial porque, por otro lado, el propio narrador agrega que el Gato mira la escena "sin que nada en su expresión o en sus gestos traicione su interés" (106), mientras que, en otro pasaje, evoca "el perfil diminuto y en apariencia indiferente de la nena" (107).

Pero el narrador no sólo establece un paralelo explícito entre ambas miradas sino también entre ambas escenas. El Gato, escribe Saer, "ha registrado la escena con una claridad semejante a la del interior de la confitería, en la que, si bien hay un elemento remoto y fantasmal, nada interfiere el brillo, el orden y la transparencia" (107). De modo que podemos establecer tres paralelismos o simetrías, los cuales, como en cualquier texto poético o literario, pueden concebirse como tres metáforas:

Vidriera de la confitería // vidriera del bar
Orden de las golosinas // orden de la escena
Mirada aparentemente imparcial de la nena // mirada aparentemente imparcial del Gato

Habría que añadir, no obstante, una tercera serie metaforizada sin la cual las primeras no funcionarían y ni siquiera existirían:

Vidriera de la confitería // vidriera del bar // vidriera del texto
Orden de las golosinas // orden de la escena // orden de los indicios
Mirada de la nena // mirada del Gato // mirada del lector

Sólo porque logra despertar las sospechas o los fantasmas del lector, de la misma manera que la escena vista lograba despertar las sospechas o los fantasmas del Gato (y las golosinas, está claro, de la nena), toda esa "profusión ordenada" de indicios, repeticiones, simetrías, paralelismos o, en una palabra, figuras, comienza a significar algo. Y sería el deseo del propio lector, su anhelo de encontrar la confirmación o la consumación del episodio que finalmente nunca será narrado, lo que lo lleva a continuar leyendo hasta el desenlace de esta supuesta historia, de lo que "se supone debiera ser" un episodio de seducción entre un adulto y una menor.

"Nochero" puede considerarse entonces como una vasta alegoría de la poética de Saer: así como la escena de *Campo de trigo de los cuervos* no existía en la tela sino en la mirada del espectador, podemos afirmar que la historia de ese cuento no existe en el texto sino en la fantasía del lector. A diferencia de Borges, entonces, Saer va a escribir sus narraciones de manera de que no haya una solución del enigma o una respuesta a la adivinanza. Porque recordemos que Borges había elevado a la dignidad de principio general de su poética el argumento de "La muerte y la brújula". El criminal es, en este relato, la alegoría del escritor que deja pistas falsas para atraer hacia sí (para seducir, justamente) al detective, y por eso este último sería el *alter ego* del lector que cae, efectivamente, en la trampa. La paradoja de la lectura consiste para Borges en que el lector quiere ser la víctima del escritor, quiere que éste lo seduzca y logre engañarlo. El hombre de sobretodo de cuero y la nena también ocuparían en el relato de Saer los lugares del seductor y la seducida, del criminal y la víctima, del escritor y el lector. Sólo que Saer omite la presunta revelación del misterio.

Poco importa entonces si la escena ocurrió realmente o no fuera de la cabeza del Gato, o si los dos hombres de sobretodo de cuero son un solo y mismo personaje, o si el ensoñador se identifica, a la vez, con el seductor y la seducida, ambivalencia típica de cualquier fantasma sexual. Lejos de constituir un problema, esta indecibilidad introduce una solución. No habría que preguntarse si el Gato vio a un hombre que intentaba seducir a una nena o si se vio a sí mismo haciéndolo, si se trata de un *voyeur* o de un soñador diurno, porque lo importante aquí no son los aspectos sensibles de la escena, los actores y el decorado, sino su sentido, es decir, el acontecimiento en el cual los personajes se ven envueltos: es la propia seducción la que resulta invisible. Y esto, como decíamos, sucede con cualquier acontecimiento.

PALABRAS

Muchas novelas de Saer giran en torno a un acontecimiento cuya significación resulta opaca, ambigua o inescrutable. Esto sucedía ya con el presunto suicidio del sindicalista de *Cicatrices* (1969), pero también con la muerte en serie de los

caballos de *Nadie nada nunca* (1980), con el asesinato de Solís y sus marinos en *El entenado* (1983), con el cumpleaños de Washington Noriega en *Glosa* (1986), con el presunto adulterio de *La ocasión* (1988), con un supuesto antiguo adulterio, también, en *Lo imborrable* (1993), con el asesinato de ancianas parisinas en *La pesquisa* (1994). Los acontecimientos ni siquiera son claros y evidentes para quienes pudieron presenciar los hechos. "El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, en toda Europa quizás", escribiría el entenado en sus memorias, "acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estre-mecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder" (1983, 27). Así como Nietzsche decía que no existían hechos sino sólo interpretaciones, podríamos sostener aquí que los acontecimientos no existen fuera de las narraciones ni las imágenes de *Campo de trigo de los cuervos* fuera de la mirada del espectador. Aunque el hombre y la nena hubiesen estado en la vereda de la confitería, o aunque no fuesen, ellos también, productos de la fantasía erótica del Gato, en ese lugar no ocurrió nada. El acontecimiento propiamente dicho lo puso, o lo supuso, ahí el espectador, gracias a su imaginación, como en esos test de Rorschach que Saer suele mencionar (1980, 10) o como en esas nubes aristofánicas de su novela homónima. Y esta fantasía también tiene un origen libidinal. Como escribía el propio Saer en principiar *El Entenado*: "Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación" (1983, 12). El texto literario sería, para el santafesino, ese lugar. Tanto el pintor como el escritor atrapan, en cierto modo, el deseo del espectador o el lector: lo seducen. Pero lo hacen omitiendo precisamente eso que los espectadores y los lectores ponen, ahí, en donde falta.

Así lo plantea Saer, entonces, en un poema intitulado "Poesía danesa contemporánea":

Contra natura o de su lado, mirar
 es como un llanto mudo, dice Narciso,
 mostrando a las visitas la orgía de color,
 con un dedo rígido y rojo como un pene
 y más firme que una obsesión. Noche europea,
 ahora que el sol cayó, ¿aprendiste por fin
 que los campos de oscuridad son el lugar
 donde mejor se ve? Y deberías todavía aprender,
 especie fugitiva, que del solo mirar
 no se saca más que la polvorienta
 llama de la pupila que contempla. Dice Narciso:
Con los ojos cerrados, contra natura,
 Oigo voces ajenas cantar mi misma canción. (2000b, 27)

Escrito en la época de "La Mayor", este poema nos recuerda aquel "Ver de ver algo, aunque los ojos no tengan, en la cuestión, que ver para nada" (1982, 32). Como el narrador de "La Mayor", o como el Gato, Narciso no ve, en la "orgía de color", nada, de modo que, al menos en un principio, no tendría nada para mostrar, porque cuando mostramos algo no señalamos sus cualidades sino la cosa misma, la imagen, en este caso, que tiene esos colores. ¿Qué muestra entonces Narciso cuando señala algo? Su propio fantasma: lo que pone, o supone, ahí. Y Saer nos sugiere que este fantasma tiene un origen libidinal a través de esa figura

del “dedo rígido y rojo como un pene”. El santafesino prosigue así una antigua tradición de la poesía amorosa, esa misma que Giorgio Agamben llamó pneumofantasmológica (1998, 184), según la cual el amante se enamora, como Narciso o Pigmalión, de una imagen forjada por él, a partir de ciertas afecciones sensibles. Y la referencia a esta tradición de la poesía amorosa que se remonta a Lucrecio y que Saer lee, por supuesto, a través de Sigmund Freud, no es en modo alguno ocasional. Todavía en el último poema de la edición definitiva de *El arte de narrar*, “Dama, el día”, Saer vuelve a unir, como en *Le roman de la rose*, a Pigmalión y Narciso, recordando un célebre versículo del Génesis:

Dama, que en cada octubre
reaparece, fresca otra vez,
abierta y reticente, animal
nupcial
que el pico rojo esculpe
a su imagen... (2000b, 155)

Y vuelve a recordar a este “moscardón / que confundía mundo y deseo” (156) hacia el final de su poema.

Esto explica por qué el mundo se disuelve cuando desaparece el deseo y, con éste, los fantasmas. O para decirlo con sus propias palabras: “Una vez retirado el deseo, fue instalándose, cada día menos lenta, la disgregación” (1993, 170). Esta frase, de hecho, proviene de *Lo imborrable*, una novela en la que Saer regresa, como es habitual, a la cuestión de la experiencia del desmenuzamiento sensible de la realidad pero motivándolo, esta vez, a través de la depresión del propio narrador: Carlos Tomatis. Y ésta ya había sido la experiencia del bañero –o tal vez sería mejor decir aquí del nadador– de *Nadie nada nunca* (1980) mientras bajaba nadando las aguas del Paraná:

Y, de golpe, en ese amanecer de octubre, su universo conocido perdía cohesión, pulverizándose, transformándose en un torbellino de corpúsculos sin forma, y tal vez sin fondo, donde ya no era fácil buscar un punto en el cual hacer pie, como uno podía hacerlo cuando estaba en el agua. (1980, 117)

Ahora bien, entre la materia y el deseo, entre los cuerpos y los acontecimientos, entre la desagregación material y el fantasma inmaterial, entre lo insensible insensato y lo sensato insensible, Saer suele introducir un tercer elemento que a partir de *El entonado* irá cobrando cada vez más importancia como tema de sus narraciones: la palabra misma. El protagonista de esta novela, en efecto, había salido del “magma indiferenciado y viscoso” en el que se hallaba sumergido gracias a las lenguas que iría enseñándole el padre Quesada, esas “tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible” (1983, 99). “Mucho más tarde”, escribirá en sus memorias, “comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (99). Y algo similar dirá el propio Saer al iniciar su “tratado imaginario” intitolado *El río sin orillas*:

La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos. Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible. El cuerpo que suponemos desear es una superposición de proyecciones culturales

inculcadas por el sistema tortuoso que quiere justamente impedirnos su goce...
(1991, 33)

Esto nos permite entender mejor por qué el Narciso de Saer, el mismo que no sacaba nada del solo mirar, precisaba oír las voces de la ninfa Eco: sin esas "voces ajenas", no hubiese podido mostrar tampoco nada en la "orgía de color". Y algo similar le ocurrió al grumete de Solís cuando quiso reconstruir los años que había pasado junto a los indios colastiné. O le sucedió incluso a Saer, cuando quiso ponerse a escribir su tratado imaginario acerca de una región que conocía como la palma de su mano:

El pasado más remoto, la puesta del sol que estamos viendo o la naturaleza exacta de la punta de nuestra lengua, sólo tiene algún sentido o por lo menos alguna descripción plausible en algún capítulo o en algún volumen de una interminable biblioteca. Atrincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia. (33)

Pero lo curioso es que esos mismos viajeros europeos que recorrieron la región y cuyos libros Saer consultaría para remediar estas falencias de la experiencia empírica, también tuvieron que recurrir a la biblioteca a la hora de escribir sus ensayos:

Probablemente, muchos escribían sus libros al tiempo de regresar (aunque algunos son anotaciones directas, en forma de diario, lo que por otra parte no prueba nada), confortablemente instalados en sus *cottages* o en sus departamentos de la Rive Droite, y confundían el color de sus recuerdos con las tonalidades de lo exterior, y sin duda se muñían de una bibliografía especializada, lo que crea un sistema intertextual para ciertos temas, y aun para ciertos hechos que, de otra manera, se hubiesen perdido en la pulverización incesante del acontecer. (136-137)

El propio Saer ilustra este problema en un capítulo de una novela aparecida tres años más tarde: *La pesquisa*. Un manuscrito hallado en la casa del poeta Washington Noriega cuenta la historia de dos soldados griegos, el Viejo y el Joven, que discuten en el campamento de Menelao, frente a las murallas de Troya, acerca de esa guerra que será narrada más tarde por Homero. Si bien hace diez años que se encuentra ahí, y cuenta con el privilegio de la experiencia, el Soldado Viejo muy poco puede decir sobre los acontecimientos. "Él no ha visto más que una nube de polvo en un punto lejano de la llanura", explica Marcelo Soldi (Saer 1994, 123), algunas "figuras humanas diminutas" (121), hombres heridos que llegaban al campamento y la escasez de pan y aceite, signo de tiempos difíciles. A decir verdad, el Soldado Viejo nunca ha visto la guerra propiamente dicha, a pesar de haber sido, a lo largo de diez años, un testigo presencial de la misma. Aunque acababa de llegar de Esparta hacía unos días, y no contaba con el privilegio de la experiencia, el Soldado Joven sabía de la guerra mucho más que el Viejo, "estaba al tanto de todos los acontecimientos" (121) y podía contárselos a su compañero con lujo de detalles. Cosa que, desde luego, sorprende al Soldado Viejo ya que éste nunca vio eso que el Joven le refiere, de modo que decide, cuando termine la guerra y vuelva a su patria, pasar el resto de sus días informándose acerca de todos esos acontecimientos conocidos por los habitantes de Grecia e ignorados por él.

Y es lo que ocurre en otra novela de Saer: *Glosa*. Mientras atraviesa a pie la ciudad de Santa Fe, el Matemático le cuenta a su compañero de travesía, Leto, el

cumpleaños del poeta Washington Noriega. El Matemático había estado ausente del evento porque en esos momentos estaba de viaje de estudios por Europa, pero tenía una versión de los hechos que le había transmitido unos días antes uno de los invitados: Botón. Aunque había estado presente, Botón no hacía algo diferente de aquellos viajeros europeos: él también tenía un "sistema intertextual", sólo que esta vez se trata de "criterios de verdad" suministrados por dos ritmos de música popular: "el rasguido doble y la chamarrita" (1986, 49). El Matemático glosa entonces la fabulación de otro, ocupando así una posición similar a la del Soldado Joven, atreviéndose a trasladar incluso el relato de su informante, Botón, "del terreno del mito al de la historia" (49). A diferencia del Soldado Viejo, Leto tampoco había asistido al evento referido, pero sí Pichón Garay, quien, algunos años después no va a estar "menos perdido en la incertidumbre engañosa" que el Matemático, quien "en aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Fráncfort, privándose de ese modo de atrapar, en un punto preciso de lo que es, la sucesión rugosa del acaecer con la red de sus cinco sentidos" (165).

La multiplicación de *verba dicendi* (Perera San Martín 2002) a lo largo de la novela no es sino una extensión de este principio: nos valemos de vocablos (*glossai*, en griego) cuyo presunto correlato empírico nunca se nos presentó como tal, y esto, no sólo a quienes repetimos esas voces sino también a las famosas "fuentes de información" que las propagan. Hasta las nociones más científicas tienen en *Glosa* el estatuto de ficciones. Cada palabra, cada *glossa*, cada término de nuestro glosario, es también una glosa, en el sentido de una palabra ajena que citamos o parafraseamos, como si, por el solo hecho de hablar, empleando incesantemente las expresiones de otros, estuviésemos obligados a insertar un *verbum dicendi* cada vez que proferimos un vocablo. Y es lo que llega a hacer Saer en algunos de los pasajes más desopilantes de la novela:

Durante unos minutos, se quedan los tres inmóviles -inmóviles, *si se quiere*, ¿no?, y si se dejan de lado, y cabe preguntarse por qué, la cohesión, *si puede usarse la palabra*, de, *como parece que le dicen*, los átomos, la, *si no se presenta objeciones*, actividad celular o la *así llamada* circulación de la sangre, el *pretendido* trabajo muscular, las perturbaciones magnéticas del aire que nos rodea, el flujo continuo de la luz, la deriva imperceptible de los continentes, la rotación y traslación, *como les dicen*, terrestres, la, *a estar con los diarios*, fuerza gravitatoria general, sin olvidar, *si se toman en cuenta las últimas ocurrencias de las revistas especializadas*, la expansión o, *según se mire*, la retracción del *así llamado* universo, en fin, inmóviles, *si aceptamos*, ya que estamos aquí para eso, la palabra, inaceptable desde luego por más vueltas que se le den, ya que, pensándolo bien, lo inmóvil vendría a ser más bien un torbellino, una estampida fija, en su lugar, inmóviles, *decíamos*, entonces, ¿no?, o *decía mejor*, un servidor- *en una palabra*, o en dos más vale, para que quede claro: todo eso. (1986, 174)²

Una función semejante va a cumplir ese glosario, o ese conjunto de glosas, que el narrador va diseminando a lo largo del relato y que introduce sistemáticamente con el mismo encabezado. Por ejemplo: "...lo desconocido, ¿no?, o sea lo que más allá del don fugaz de lo empírico, es trasfondo de persistencia, y que tratan de hacer retroceder, sin resultado, esas señales vulgares que se cruzan, como perdidas, en el día" (102). O: "...la realidad, ¿no?, que es otro nombre, y de

2. Las itálicas son nuestras.

los menos felices, posible para eso, y que puede ser, a causa de su opacidad obstinada, adversidad o amenaza" (123). O incluso: "...el universo, ¿no?, que puede ser también, y si se quiere, otra manera de llamar a eso, lo que se está o acaece o en lo que se está y acaece, o ambas cosas a la vez..." (124). El "¿no?" de complicidad subraya hasta qué punto esas voces no remiten a una verificación compartida, y ni siquiera a un acuerdo semántico unánime, sino a un puro lazo social: "Usted y yo suponemos que estamos hablando de lo mismo cuando proferimos estas palabras, aunque ninguno de los dos hayamos visto tales cosas ni sepamos muy bien qué significan esos vocablos".

En otro relato de *Lugar*, "Traoré", Saer propone una vasta alegoría de esta constitución lingüística o narrativa de la realidad. Un barrendero musulmán de París recuerda en este cuento que los reyes de ciertas regiones del continente africano se habían rodeado en otros tiempos de esos juglares conocidos como *griots*, los mismos cuyas narraciones, en prosa o en verso, pueden escucharse aún hoy en Costa de Marfil, Mali o Senegal, o incluso en algunas salas de París que acogen a los inmigrantes provenientes del África subsahariana. Pero en aquellos tiempos, esos juglares cantaban

A todo momento, hora tras hora, de día y de noche, las genealogías de los reyes que los tomaban a su servicio, el esplendor de la corte, el número y el coraje de sus ejércitos, la fertilidad de sus mujeres y la salud y las promisorias perspectivas matrimoniales de su descendencia. (2000, 43)

En razón de su omnipresencia, estos griots "habían adquirido una especie de invisibilidad, y no tenían más existencia que la de los atributos reales que cantaban", como si ya nadie profiriese esas palabras o como si ya nadie cantase esas canciones. Y a su vez cada rey había tomado tantos griots a su servicio que "él mismo desaparecía entre el enjambre de juglares que lo precedía, lo rodeaba y lo sucedía en cada uno de sus desplazamientos" (54). Los reyes, por ejemplo, concurrían a las batallas

Envueltos en una espesa nube de cantores, de modo tal que no solamente eran invisibles en medio de esa muchedumbre, sino que también habían llegado a una condición incierta de inexistencia, difícil de aprehender, a causa de los epítetos innumerables que los describían y de los atributos variados, y a menudo contradictorios que los diferentes versos les adjudicaban. (45)

Nunca podía saberse con certidumbre, prosigue Saer, si el banquete que los griots celebraban en el mismo momento en que supuestamente tenía lugar, estaba ocurriendo o no, si el rey estaba ausente o presente, y esto porque

Únicamente el relato de los griots era real para los cortesanos que, sin ver nada a causa de la multitud de cantores ni tener más garantías de que estaba sucediendo lo que la narración describía y los encomios que la ensalzaban, en razón de un protocolo puntilloso, estaban obligados a asistir a la comida. (44)

Así, el mundo estaba siendo sustituido por los mitos y, en cierto modo, no era algo distinto de éstos, ya que los súbditos sólo tenían noticia de lo real a través de los relatos de los omnipresentes griots: "Los soldados creían en sus palabras y morían a causa de esa creencia, porque el sujeto verdadero que las palabras predicaban se había vuelto inaccesible a la experiencia y las hipérbolas que lo celebraban habiéndolo extraído de lo contingente, lo hacían parecer invulnerable" (46).

No precisamos llegar entonces al final de esta historia para comprender que los reyes son aquí lo real y que la figura de los juglares africanos alude al propio estatuto ficcional del lenguaje. Las leyendas de los griots sustituyen así la experiencia inmediata de las cosas (la presunta experiencia inmediata de las cosas porque, como vimos, las cosas se desvanecen cuando accedemos a esa experiencia empírica sin mediaciones). De modo que los griots reemplazan la realidad "por una versión más nítida que la que ofrecen los sentidos, más exacta que la que puede extraerse de la experiencia, más intensa que la que se representa la imaginación, más clara y coherente que la que concibe el pensamiento" (44).

Durante una batalla, no obstante, los soldados se dan cuenta de que no deben disparar contra los reyes del bando contrario, "invulnerables" a causa de su "invisibilidad", sino contra los griots que seguían cantándolos:

Al mismo tiempo que los griots iban cayendo, los atributos de los reyes –los dos bandos modificaron su estrategia al mismo tiempo– se evaporaban, se desvanecían, y sin nadie para nombrarlos, iban dejando a los sujetos otra vez en la desnudez del azar, de cara a la perdición, en el mismo barrial en el que chapaleaban los soldados, y entonces fue fácil alcanzarlos. (47)

Suprimidas las leyendas, lo real se desintegra, y sin nombres que los designen, los sujetos reales regresan al "barrial" de la materia pura. Paradójicamente, los reyes sólo existían como tales a condición de "desaparecer" detrás de los nombres o a condición de verse (supuestamente) suplantados por las ficciones.

Pero si el barrendero musulmán recuerda esta historia una mañana de invierno en París, se debe a que se topó con uno de esos juglares mientras ambos limpiaban la Place Vendôme. El musulmán le reprocha en silencio que siga empecinándose, a pesar de lo que le sucedió a sus predecesores, en perpetuar ese arte consistente en "suplantar el mundo con su canto" (54). Y por eso,

Desearía ignorarlo, no pensar en él, saludarlo apenas cuando se cruzan en la plaza, haciéndole una seña distante y prosiguiendo como si nada su camino, pero el otro, que parece ignorar por completo su reticencia, imbuido como está del irresistible atractivo de su persona y sobre todo de la alta estima que tiene de sus propias dotes de orador, con su afabilidad envolvente y su buena voluntad ostentosa, lo intercepta húmeda, blandamente, como la selva de la que tal vez proviene, y lo inmoviliza, enredándolo en la telaraña de sus palabras. (50)

En "Traoré" Saer sustituye al hombre de sobretodo de cuero y a la nena de delantal blanco por el griot y el barrendero musulmán, mostrando así que la seducción de las palabras y las narraciones no ha perdido su vigencia, y que nosotros mismos estamos siendo seducidos por un griot llamado Saer.

CONCLUSIÓN

Tal vez nadie haya definido mejor el proyecto estético de Saer que uno de los más célebres detractores de la novela post-joyceana: György Lukács. Como en *El sonido y la furia* de Faulkner, o como en *Molloy* de Beckett, el narrador de estas novelas es aquel idiota de Macbeth, "cuyas representaciones confusas, incesantes, desvinculadas unas de otras" convierten a los relatos en "simple secuencias incoherentes de fragmentos instantáneos, extraídos de experiencias vividas que

permanecen, por definición, tan impenetrables para el sujeto que las vive como para los demás" (1960, 44). Tomatis pareciera estar inspirándose en este crítico húngaro cuando explica en un pasaje de *Lo imborrable* que si se nos diese por yuxtaponer, "igual que tiras de diapositivas", los diferentes recuerdos de algún momento de nuestras vidas, estos formarían una "sucesión inconexa desde un punto de vista temporal", una sucesión que no contaría, "en ningún orden lógico, ninguna historia inteligible" (1993, 73). Del primer encuentro con su amante, Haydee, Tomatis no tenía un recuerdo

sino un relato, compuesto hasta en sus detalles más mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores -imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido. Un relato tan improbable como nítido, de existencia autónoma, que, en vez de recordar verdaderamente, hemos aprendido de memoria, igual que una tabla de multiplicar, y que, únicamente cuando activa nuestras emociones podemos equiparar a una obra de arte o, mejor todavía, a un mito. (71)

Y al año siguiente, en *La pesquisa*, Pichón Garay no va a plantear algo distinto:

Quiero hacerles notar que lo que estamos percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo, pero que cuando mañana se lo contemos a alguien que haya estado ausente o meramente lo recordemos, en forma organizada y lineal, o ni siquiera sin esperar hasta mañana, si simplemente nos pusiéramos a hablar de lo que estamos percibiendo, en este momento o en cualquier otro, el corolario verbal también daría la impresión de estar siendo organizado, mientras es proferido, por una consciencia móvil, ubicua, múltiple y omnipresente. (1994, 22)

Pero ya Fiore, el sindicalista de *Cicatrices*, había proferido esta frase enigmática antes de defenestrarse en el palacio de los tribunales: "los pedazos. No se pueden juntar" (1983, 80)³. Describir los pedazos antes de que formen una totalidad coherente y sensata, describir la "pulverización del acontecer" antes de su captura por una narración, describir los hechos o, mejor aún, los deshechos antes de cualquier interpretación, describir las percepciones antes de la reconstrucción retrospectiva de los acontecimientos, escribir desde la perspectiva de la confusión, del aturdimiento alcohólico o melancólico (Premat 2002), de la locura o la somnolencia (Premat 2002b), escribir, en fin, antes de que cuenten: esta fue la apuesta estética de Saer.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Stanze*. Paris: Payot & Rivages, 1998.

Logie, Ilse. "Trauma y transferencia: análisis de *Cicatrices*". *Le lieu de Juan José Saer. Actes du colloque International La Grande Motte*. Ed. Milagros Ezquerro. Montpellier: Éditions du CERS, 2002. 187-201.

3. "Es cierto que la yuxtaposición de los puntos de vista periféricos proyectados sobre el suicidio de Fiore no asegura una comprensión cabal de este acto, que resiste cualquier interpretación definitiva" (Logie 2002).

- Lukács, György. *Signification actuelle du réalisme critique*. Paris: Gallimard, 1960.
- Perera San Martín, Nicasio. "Bueno, como te iba diciendo (el aparato formal de la interlocución en Glosa)". *Le lieu de Juan José Saer. Actes du colloque International La Grande Motte*. Ed. Milagros Ezquerro. Montpellier: Éditions du CERS, 2002. 323-333.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002b.
- . "La Narración de la somnolencia (los dos relatos de Juan José Saer)". *Le lieu de Juan José Saer. Actes du colloque International La Grande Motte*. Ed. Milagros Ezquerro. Montpellier: Éditions du CERS, 2002. 129-139.
- Scavino, Dardo. "El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación". *Le lieu de Juan José Saer. Actes du colloque International La Grande Motte*. Ed. Milagros Ezquerro. Montpellier: Éditions du CERS, 2002. 263-281.
- Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.
- . *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982 [1976].
- . *Cicatrices*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983 [1969].
- . *El entonado*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1983.
- . *Glosa*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1986.
- . *La ocasión*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1988.
- . *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1991.
- . *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.
- . *La pesquisa*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994.
- . *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- . *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- . *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000b [1988].