HAL
open science

El vacío, las nubes y la lengua. Una introducción a Glosa de Saer

Dardo Scavino

To cite this version:

Dardo Scavino. El vacío, las nubes y la lengua. Una introducción a Glosa de Saer. De Alfonsín al menemato (1983-2001), 7, 2006, Literatura argentina del siglo XX, 9789871598199. hal-02300837

HAL Id: hal-02300837

https://hal.science/hal-02300837v1

Submitted on 2 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.

EL VACÍO, LAS NUBES Y LA LENGUA. UNA INTRODUCCIÓN A *GLOSA* DE SAER

Dardo Scavino

"A partir de ahora sólo reconocerás a nuestros dioses:
el Vacío, las Nubes y la Lengua."
Aristófanes, *Las nubes*

Vamos a tomar como hilo conductor para la lectura de *Glosa* una célebre sentencia de Hegel según la cual "el lenguaje es la desaparición del mundo sensible en su presencia inmediata"[1] (Lacan la popularizó, como se sabe, a mediados de los años cincuenta cuando sostuvo que la palabra "asesinaba" la cosa y vinculó este sacrificio inaugural con la pulsión de muerte freudiana). La palabra –*glôssa*, en griego– *destituye* entonces la cosa en su realidad corporal inmediata, en su multiplicidad sensible, y al mismo tiempo la *instituye* como mismidad imaginaria, esto es: como *una* cosa. Sin la palabra, sólo tendríamos esa "combinación imprevisible de colores, de densidades y de acumulaciones, de giros bruscos y de temperaturas, de materia atormentada"[2] que presenta los cuadros de Rita Fonseca –pintora dionisíaca si las hay, a juzgar por la descripción que esboza Saer de sus lienzos y de su propensión a tomar "ginebra tras ginebra sin decir una palabra"[3]. Sin la palabra, entonces, todas esas cualidades no serían las cualidades *de* algo, porque este *aliquid* no se presenta nunca en la experiencia sensible.

Nubes

El propio Saer va a recordar que tanto *La Pesquisa* como *Las Nubes* se inspiraban en la cuestión del lenguaje y de cómo éste establece, "para muchos filósofos", "nuestra diferencia en el seno de la naturaleza":

> "Gracias al lenguaje, *nos arrancamos de ella*, y comenzamos a elaborar categorías que, ensambladas unas con otras, constituyen nuestra representación del mundo. Pensamos y actuamos con nociones tales como interno, externo, verdadero,

1 Hegel; *Propédeutique philosophique*, París, Minuit, 1963, p. 207.
2 Juan José Saer; *Glosa*, Buenos Aires, Alianza, 1986, p. 217.
3 Ibíd., p. 218.

falso, real, objetivo, subjetivo, etc. Si durante unos instantes tratamos de concebir nuestra experiencia como independiente del lenguaje, resulta claro que nos percibiremos a nosotros mismos como criaturas extrañas, desconocidas, remotas. Es por lo tanto gracias al lenguaje, y no a la experiencia bruta, que gozamos de nuestra relativa familiaridad con el mundo".[4]

En *La Pesquisa*, justamente, el Soldado Joven, que acababa de llegar de Esparta, y que sólo había oído hablar de la guerra de Troya por las calles de la *polis*, "estaba al tanto de todos los acontecimientos"[5] y sabía mucho más que su compañero de armas, el Soldado Viejo, quien se encontraba no obstante en los llanos de Escamandro desde hacía ya diez años. Este personaje encarnaba aquella presunta "experiencia bruta", inmediata, y por eso sólo había visto "una nube de polvo en un punto lejano de la llanura", aunque infería que había guerra por las heridas de su jefe, Menelao, y la escasez de "pan y aceite".[6] De manera que "si le quedaba algún ocio en su vejez, lo dedicaría a informarse de todos esos acontecimientos tan conocidos en el mundo entero y que el Soldado Joven acababa de referirle",[7] como si su condición de testigo ocular –o de *histôr*, como se decía en griego– no le permitiese contar ninguna *historia*. Pero ya al principio del *Entenado*, publicada tres años antes de *Glosa*, el grumete de Solís explicaba algo muy semejante a propósito del episodio en que el capitán español moría atravesado por las flechas de los indios:

> "El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, en toda Europa quizás, acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estremecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder. El recuerdo que me queda de ese instante, porque lo que siguió fue vertiginoso, se limita a representar el sentimiento de extrañeza que me asaltó".[8]

Sólo cuando vuelva a Europa, y el padre Quesada le enseñe varios idiomas, le trasmita la cultura o le provea esas "tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible"[9], el Entenado llegará reconstituir lo que le había ocurrido, aunque, por ese mismo motivo, nunca sabrá a ciencia cierta si sus recuerdos eran genuinos o falsos, vividos o imaginados. Incluso los viajeros que, como el Entenado, exploren más tarde las barrosas costas del Plata, van a redactar sus

4 Juan José Saer; *La Narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 161. El subrayado me pertenece.
5 Juan José Saer; *La Pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 121.
6 Ibíd., p. 123.
7 Ibíd., p. 124.
8 Juan José Saer; *El Entenado*, Buenos Aires, Alianza, 1983, p. 27.
9 Ibíd., p. 99.

libros una vez vueltos a Europa y munidos "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",[10] pulverización similar a aquella "nube de polvo" percibida por el Soldado Viejo de Troya.

En un pasaje de "A medio borrar" Pichón Garay abordaba esta cuestión evocando "las historias de Washington":

> "Fijas, cerradas, las barajamos como naipes durante dos horas. Pasan de boca en boca, como consignas. Se han como quien dice pulido tanto, lo mismo que piedras, sus contornos son tan precisos, se distinguen tan claramente una de otras, que es como si, en cierto momento, dejaran de ser historias, algo que ha pasado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en objetos, en algas, en floraciones. Es fácil, porque ya están en el pasado. Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable".[11]

Este pasaje anunciaba, en cierto modo, lo que ocurrirá una década después en *Glosa*, ya que el Matemático no le cuenta a Leto el cumpleaños de Washington por haberlo presenciado –o por haber sido un testigo ocular, un *histôr*– sino porque se lo había contado Botón unos días antes. Pero el propio Botón disponía ya de un "sistema intertextual", básicamente criollista, dado que "los criterios de verdad se los suministra el rasguido doble y la chamarrita".[12] De modo que el Matemático glosa –repite, explica, comenta, interpreta e incluso "desmantela"–[13] la fabulación del otro, ocupando así una posición similar a la de aquel Soldado Joven, aunque el rugbyman santafesino, personificación de la racionalidad científica, pretenda trasladar el relato de Botón del "terreno del mito al de la historia".[14] A diferencia del Soldado Viejo, Leto tampoco había asistido al evento referido, pero sí Pichón Garay,

10 Juan José Saer; *El Río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza, 1991, p. 137.
11 Juan José Saer; *La Mayor*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 55. Tanto en *Glosa* como en otras novelas de Saer, la elección del presente del indicativo y del pretérito perfecto (o "presente conclusivo", como lo llamaba Benveniste) borra la diferencia que el pretérito indefinido y el imperfecto establecen, según una acertada observación de Weinrich, entre el primer plano (o la sucesión proairética de la historia) y el segundo plano (las circunstancias, el escenario). Como no puedo detenerme aquí en un análisis minucioso de este recurso, me permito remitir al lector a mi artículo "El lugar o perfecto para hacer ondular deseo y alucinación", en *El lugar de Juan José Saer* (textos reunidos y presentados por Milagros Esquerro), Montpellier, CERS, 2001, pp. 263-281. Véase también: Jean Bloch-Michel; *Le Présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Gallimard, París, 1964 y Harald Weinrich; *Le temps*, París, Seuil, 1973.
12 Juan José Saer; *Glosa*, op. cit., p. 49.
13 Ibíd.
14 Ibíd., p. 53.

"que a pesar de los privilegios de la experiencia, no está menos perdido en la incertidumbre engañosa que [el Matemático], que en aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Francfort, 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".[15]

Incluso ese cumpleaños, y sobre todo la anécdota sobre los mosquitos de Washington, se habían coagulado en una leyenda, como la guerra de Troya o la muerte de Solís, y hasta había quedado la expresión "es como los mosquitos de Washington", que "equivalía a decir de existencia dudosa":

"No se sabía quién había utilizado por primera vez la expresión, ni cuándo, pero, en aquellos años, después de la famosa noche, aparecía seguido en las conversaciones, y una vez, incluso, maravillado, el Matemático se la había oído emplear a alguien que no únicamente no conocía a Washington ni a ninguno de sus allegados, sino que tampoco podía estar al tanto de la historia, no hubiese siquiera podido imaginársela y, si la hubiese oído, no la habría comprendido ni le hubiese acordado el menor interés".[16]

En *Glosa* se narra entonces el origen de una leyenda y, mejor aún, de una cultura, mostrando cómo "hasta los pliegues más íntimos de nuestra experiencia están ya atravesados de relatos y ficciones"[17]:

"El cumpleaños de Washington, los mosquitos, el caballo de Noca, la mesa tendida bajo el quincho imaginario, persistentes y cambiantes a la vez, que desfilan en un orden complejo que les es propio, constituyen ahora un fajo de recuerdos más intensos, significativos, y no obstante más enigmáticos, podría decirse, que muchos otros que, por provenir de su propia experiencia, deberían ser más fuertes y más inmediatamente presentes en su memoria".[18]

Pero la multiplicación de *verba dicendi* a lo largo de la novela –la mayoría de los cuales tiene el valor retórico de una reticencia–[19] nos advierte hasta qué punto nos valemos de vocablos cuyo presunto correlato empírico nunca se nos presentó como tal, como *una* cosa, como un referente fijo, permanente, inmóvil a

15 Ibíd., p. 165.
16 Ibíd., p. 161.
17 Juan José Saer; *La narración-objeto*, *op. cit.*, p. 162.
18 Ibíd., pp. 264-265.
19 Véase Nicasio Perera San Martín; "Bueno, como te iba diciendo (el aparato formal de la interlocución en *Glosa*)", en *El lugar de Juan José Saer*, *op. cit.*, pp. 323-333.

pesar de la movilidad de sus cualidades, 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. Para tomar uno de los pasajes más hilarantes en el que se aborda, justamente, la cuestión de la inmovilidad:

"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 les 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 los 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 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".[20]

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 y persistencia, y que tratan de hacer retroceder, sin resultado, esas señales vagas que se cruzan, como perdidas, en el día".[21] O: "…la realidad, ¿no?, que es otro nombre, y de los menos felices, posible para eso, y que puede ser, a causa de su opacidad obstinada, adversidad o amenaza".[22] 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…".[23]

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 aceptamos 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 los vocablos." La conclusión (paranoide) a la cual llega en su infancia Leto a propósito de las frases de Isabel y Lopecito –"expresio-

20 Juan José Saer; *Glosa*, *op. cit.*, p. 174. El subrayado me pertenece.
21 Ibíd., p. 102.
22 Ibíd., p. 123.
23 Ibíd., p. 124.

nes convencionales aprendidas de memoria en el marco de una conspiración"–,[24] corresponde perfectamente a la comunicación social: hablamos de *nación*, de *justicia*, de *universidad*, sin tener pruebas palpables de semejantes entidades ni saber muy bien qué significan. Los litigios políticos aparecen al tratar de definirlas, del mismo modo que los debates filosóficos o científicos giran en torno a vocablos como *desconocido*, *universo* o *realidad* (situación, si se quiere, paradójica, porque para que haya disenso en torno a *una* cuestión debemos aceptar de antemano que hablamos todos de lo *mismo*: la unidad significante es el mínimo de acuerdo para que haya desacuerdo acerca de la significación). En cualquier caso, es porque los miembros de una comunidad aceptan la existencia de tales ficciones que sus correlatos comienzan a existir. Leto ocupa en ese caso la posición del observador exterior que cree que los demás le están gastando una broma, como cuando en una familia todos se ponen a hablar, supongamos, de un perrito inexistente, a fingir acariciarlo o alimentarlo, para deseperación de algún chico, o cuando un grupo emplea una estratagema similar para hacer pasar a alguien por loco y éste mira de reojo para ver si los otros no se hacen algún guiño que revele que le están tomando el pelo (ésta es la mirada desconfiada de esos psicóticos que, por no aceptar las ficciones de la autoridad socio-simbólica, están todo el tiempo pendientes de si no se están riendo de ellos). Así, Leto percibe a Isabel y Lopecito con

> "esa especie de escándalo callado y curioso que que lo hace observarlos continuamente para ver hasta dónde son capaces de llegar, no sin la esperanza descabellada de que, al cabo de tanto tiempo ellos, riéndose, cambiando de actitud, terminen por decir: *Bueno, ya está, la representación terminó; ahora empezamos a ser de verdad y nos volvemos reales*".[25]

Vacío

Como el padre Quesada había rescatado al Entenado, gracias a sus "tenazas", de aquella incandescencia inenarrable, el grumete decía que, con él, tuvo "por primera vez un padre", e incluso el propio sacerdote le va a explicar que él "acababa de entrar en el mundo y había llegado desnudo como si estuviese saliendo del vientre de [su] madre".[26] Antes de que el padre lo "arranque" de esa "masa chirle" en la que se encontraba inmerso, el Entenado encarnaba la figura mítica del *infans*, de la criatura desprovista de palabra (*in-fari*), o de lo que los romanos llamaban también *vita nuda*. Todavía unos años más tarde, cuando

24 Ibíd., p. 45.
25 Ibíd., p. 80.
26 Juan José Saer; *El Entenado*, *op. cit.*, p. 105.

represente su "propio papel" en los escenarios europeos, no lo hará siguiendo sus vivencias sino los dictados del "viejo" –apelativo del director de la compañía–, quien prefería atenerse a la tradición oral, "tachando" cualquier resto de experiencia vivida: "Según el viejo, lo que me había ocurrido hacía tantos años, se había sabido en todo el continente, y todavía se hablaba de esos hechos con la tenacidad repetitiva con que se evocan las leyendas".[27]

Saer pareciera escribir, en este aspecto, una misma historia, o más bien un mismo mito, que relata cómo, gracias a las ficciones simbólicas, "nos arrancamos" de la naturaleza, de la "madre" o de ese "magma ondulatorio y material" anterior a la palabra, de manera semejante a cómo, en los rituales de iniciación, el *infans* muere como *vita nuda* para renacer como personaje social, es decir, como actor *investido* de un título socio-simbólico.[28] Y por eso en aquel artículo sobre *La Pesquisa* y *Las Nubes*, él mismo afirmaba que había seguido escribiendo "la misma novela de siempre",[29] sustituyendo, a lo sumo, los caballos de *Nadie nada nunca* por las viejecitas de *La Pesquisa*, metáforas, en ambos casos, de esa "masa blanda" despedazada y reordenada en misteriosos sacrificios rituales (a esas variaciones o diferencias en torno a una misma estructura se las llamó también *glosas* en la música renacentista). Como animal lenguaraz, cultural, gobernado por las ficciones simbólicas, el hombre encarna el triunfo de la muerte sobre la "vida gruesa y palpitante", de las distinciones sobre la "masa indistinta", de las leyendas sobre la "experiencia bruta", y sólo al precio de esta radical negatividad, de ese sacrificio inaugural, de este "crimen primordial", puede "ir emergiendo", como dice el Entenado, "a un día más claro y más ordenado".[30] El hombre es, entre todas las criaturas, un heraldo de la muerte o, si se prefiere, un *ángel* particularmente *letal* –y su cuerpo, en cierto modo, resulta la primera víctima.

Pero si hay un libro de Saer que gira en torno a esta cuestión, éste es precisamente *Glosa*. Así, cuando Tomatis les lea al Matemático y Leto la quintilla que ya había aparecido en el epígrafe, el narrador dirá que este periodista

> "va profiriendo las sílabas, las palabras, los versos del poema, estructurando, gracias a su entonación artificial, un fragmento sonoro de esencia paradójica, como se dice, ¿no?, que es, también, otro modo que tienen de decirle a eso, el magma ondulatorio y material, tan desmedido en su exterioridad, menos apto al rito que a la deriva, aunque el animal soñoliento que lo atraviesa, fugaz, sospechando su existencia, se obstine en naufragar contra él en asaltos clasificatorios o obcecados. Austera o

27 Ibíd., p. 107.
28 Acerca de la importancia del mito de Edipo en *El limonero real*, véase: Graciela Montaldo; *Juan José Saer. El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986. Y también: Nathalie Fürstengerger; "De père en fils, le mythe de Laïos dans *El limonero real*", en *América* (París), n° 19, 1997, pp. 25-40.
29 Juan José Saer; *La narración-objeto*, op. cit., p. 158.
30 Juan José Saer; *El Entenado*, *op. cit.*, p. 130.

lapidaria, la voz de Tomatis declama: *En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí*".[31]

"Geometrizando de un modo ilusorio el espacio que, a decir verdad, no tiene forma ni nombre",[32] el hombre ya mató su *vita nuda* en el pasado para convertirse, justamente, en hombre. Esta especie mantiene entonces, a diferencia de las demás, esa "relación febril con el mundo" que Saer llamará también "delirio" y que no sería sino ese asalto ritual, clasificatorio y obcecado contra la llanura indistinta.[33] Como dirá Pichón Garay en *La Pesquisa* a propósito de aquellos muertes rituales perpetradas por un asesino anónimo,

> "en medio de esa acumulación de casualidades que urdían la textura del mundo, únicamente el hombre o lo que fuese que salía a repetir, casi cada noche, el rito invariable del que él mismo había establecido las leyes, había sido capaz de rebelarse y de crear, aunque más no fuese para sí mismo, un sistema inteligible y organizado".[34]

Y por eso aquel delirio no se contrapone necesariamente a la razón –en el sentido de lo que raciona aquella masa indistinta– sino que resulta más bien su reverso:

> "aunque es verdad que, desde cierto punto de vista, todo lo que se refiere a los actos humanos es locura, sería prudente reservar esa palabra para designar algo específico y que es, no extraño a la razón, sino el resultado de una razón propia que ordena el mundo según un sistema de significaciones sin fisuras, y por eso mismo impenetrable desde el exterior".[35]

Cada una de las tribus del litoral era ya, en *El Entenado*, "un mundo autónomo con leyes propias, internas", dado que "con sus propio lenguaje, con sus costumbres, con sus creencias, vivía en una dimensión impenetrable para los extranjeros".[36] Sólo "infligiéndole leyes"[37] a la "masa blanda" exterior, los colastiné podían obtener ciertos "islotes fugaces de vida dura"[38] o cierta "firmeza

31 Juan José Saer; *Glosa*, *op. cit.*, p. 132.
32 Ibíd., p. 131.
33 "Si, aparte del narrador, los personajes principales de *Las nubes* son todos locos, no es porque pretenda reflexionar sobre la locura, ardua tarea para la que no estoy preparado, sino sobre lo que llamamos normalidad, que no es más que el delirio aceptado de nuestra relación con el mundo" (Juan José Saer; *La Narración-objeto*, *op. cit.*, p. 164). Este "delirio", justamente, sería lo contrario de la psicosis tal como la describimos más arriba.
34 Juan José Saer; *La Pesquisa*, *op. cit.*, p. 136.
35 Ibíd., p. 98.
36 Juan José Saer, *El Entenado*, *op. cit.*, p. 117.
37 Ibíd., p. 85.
38 Ibíd., p. 119.

provisoria";[39] la *institución* de una cosa, como mismidad imaginaria, suponía ya su *destitución* como experiencia inmediata, como barrial "sin forma ni nombre".

Hay que tener en cuenta entonces que la desmesura humana no se encuentra, para Saer, en su dimensión corporal, material o sensible sino en el acto mismo de "infligirle leyes" al "magma indiferenciado y viscoso":[40] la desmesura es la propia mesura, la "fiebre" es la propia "geometría", el "delirio" es la propia "razón". De ahí que *Las Nubes* gire no sólo en torno a la locura sino también a la noción atomista de *clinamen*: el desvío inopinado que da lugar a un orden y que resulta inexplicable, irracional, literalmente *extravagante*, desde la perspectiva de ese mismo orden.

No es casual entonces que los caballos de *Nadie nada nunca* vuelvan a aparecer en *Glosa* como víctimas de este "delirio". Según Tomatis, cuando Washington invoca los célebres tres mosquitos (que, dicho sea de paso, pertenecen a la especie denominada *glossine* en francés, sustantivo proveniente, otra vez, de *glossa*) era una manera de decirles a Cohen, Barco y compañía,

> "que como se habían puesto a delirar sobre un caballo por qué no deliraban ya que estaban sobre tres mosquitos, de manera tal que, puesto que se les había dado por delirar, delirararan en serio, no a costa de un pobre caballo sobrecargado desde el vamos de delirio insensato por la especie humana, sino, si eran capaces, y ya que tanto les gustaba delirar, de tres mosquitos, grises, diminutos y neutros, un modo elegante de sugerirles que, cuanto más irrisorio es el objeto, más claro resulta el tamaño del delirio".[41]

En *Glosa*, esta pulsión clasificatoria, delirante y letal será personificada, una vez más, por un padre y, en este caso preciso, por el padre de Ángel Leto. Mientras camina en compañía del Matemático por la calle San Martín, Ángel recuerda el día en que descubrió su cadáver con la cabeza destrozada por un balazo y no atinó sino a decirse: "Así que había sido esto":

> "Patente: "esto" –es decir, los días, las noches, el tiempo, el ser, el mundo, la vida palpitante y gruesa, el hombre, en su tallercito de radioelectricista, los había desmontado, desarmado y separado en piezas sueltas, cablecitos de colores, alambres de cobre, tornillos dorados, dispersándolos sobre la mesa para examinarlos uno por uno, neutro y sin piedad, limitándose a realizar lo que él sin duda consideraba

39 Ibíd., p. 18.
40 Ibíd., p. 117.
41 Juan José Saer; *Glosa*, *op. cit.*, p. 144. Recordemos además que a toda la discusión, que tuvo lugar durante el cumpleaños de Washington, sobre la cuestión del instinto puede aplicársele el verbo *gloser* en francés, que según el Petit Robert significa: *"Se perdre en discussions, en vains discours à propos de tout. Gloser un texte. 'Nous glosions sur tout et coupons en quatre les plus ténus cheveux' (Gide)"*.

comprobaciones objetivas, y después, en horas lisas y minuciosas, había vuelto a armar el todo a su manera dándole la coherencia irrefutable de su delirio. Para obtener sus propósitos había debido componer una comedia, delimitando el escenario, el universo visible, y haciendo entrar en él a todos sus así llamados seres queridos, modificando a veces la trama para convencer a los más reticentes, como sucedía desde algunas semanas atrás con Leto, a causa de cuya desconfianza se había visto obligado a salir en apariencia de su "taller", transformando un poco su propio personaje…".[42]

El delirio del padre de Leto es aquella *hybris* como fundamento de un *nomos*, o aquella locura como origen de una racionalidad, y por eso Leto piensa que la tesis de su madre acerca del "mal incurable" del padre "no es la menos descabellada".[43] No deberíamos olvidar, por otra parte, que ya en la dedicatoria Saer calificaba a su novela de "comedia" y que tres años antes, en *El Entenado*, había empleado esta expresión a propósito de la obra dirigida por el "viejo", en la cual, "como atributo natural a una entidad todavía vacía", el grumete representaba "su propio papel":

> "durante las representaciones, los actores representábamos nuestro papel sin darnos cuenta de que el público representaba también el suyo, y que todos éramos los personajes de una comedia en la que la mía no era más que un detalle oscuro y cuya trama se nos escapaba, una trama lo bastante misteriosa como para que en ella nuestras falsedades vulgares y nuestros actos sin contenido fuesen en realidad verdades esenciales".[44]

Por eso, en una glosa de este pasaje, cuyo hipotexto sería *The hollow men* de Eliot, el Entenado recordaba que tenía la impresión "de que eran una muchedumbre de vestidos deslavados rellenos de paja, o formas sin substancia infladas por el aire indiferente del planeta"[45], entidades vaciadas de aquella "vida palpitante y gruesa", que representaban, en este *theatrum mundi*, su "propio papel".

Una experiencia semejante tendrá, como lo adelantamos, Ángel Leto, esta vez con su familia, antes de que él mismo entre a interpretar un papel en la comedia pergeñada por su "padre", a quien también llama, en un momento, "el director":[46]

42 Ibíd., p. 87.
43 Ibíd., p. 24.
44 Juan José Saer; *El Entenado*, *op. cit.*, p. 108.
45 Ibíd., p. 109.
46 Juan José Saer; *Glosa*, *op. cit.*, p. 88.

> "Leto, ¿no?, se sentía como sobre un escenario, no como si no tuviese nada que decir, o como si Isabel y Lopecito y todos los otros no hubiesen aprendido los papeles, sino como si actuaran, sobre el mismo escenario, sí, pero en obras diferentes. A veces, la frase de alguno de ellos lo sorprendía tanto, que Leto se quedaba mirándolo fijo, esperando que se echara a reír, porque creía que había dicho la frase por pura broma. Pero la risa no llegaba. Las caras familiares se volvían máscaras impenetrables y remotas y, por mucho que las interrogara no sacaba nada, pero nada, ¿no?, de ninguna de ellas. Eran como individuos de otra especie, como esos invasores de las películas de ciencia ficción que llegan de un planeta desconocido y adoptan forma humana para ejercer mejor su dominación. El padre, por ejemplo, que habían metido dentro de ese cajón, ¿estaba realmente muerto o simulaba? Y las frases que Isabel y Lopecito proferían relativas a su persona –a la del padre, digo, ¿no?– coincidían tan poco con la realidad empírica de Leto, que Leto las oía como expresiones convencionales aprendidas de memoria en el marco de una conspiración".[47]

Como el Entenado, o como el Soldado Viejo en *La Pesquisa*, Leto encarna aquí la experiencia inmediata, corporal, muda, que debe ser sacrificada para que el *infans* acceda a la esfera de los "delirios" simbólicos: "…y decidió que yo era el último obstáculo que tenía que derribar para que su círculo mágico, por fin, se cerrara; el rezagado que había que hacer entrar antes de clausurar, hermética, desde adentro, la cápsula, y propulsarla a los espacios interestelares del propio delirio"[48], piensa Leto.

Recordemos, por otra parte, la pesadilla del Matemático en la extensa prolepsis de la segunda parte donde, con sólo un punto y aparte, el narrador nos traslada desde la caminata por Santa Fe en 1961 hasta otra, esta vez junto a Pichón, en 1979. "Caminando por una ciudad imprecisa y desierta", el Matemático "encontraba tirado en la vereda un pedazo de papel, una especie de cinta rígida", que en verdad era una hoja plegada como un acordeón, en cada uno de cuyos pliegues se estampaba su retrato con expresiones diferentes dignas de un "actor de tercer orden", "tan dócil a las convenciones, que exhalaban un tufo a servidumbre y sin embargo revelaban, por detalles secretos, una actitud compasiva hacia el espectador". Pero a medida que el acordeón va desplegándose, el Matemático advertía, espantado, que se trataba de su propia piel y que ésta "se iba despegando de su propio cuerpo, en una banda continua y regular, como una venda que se retira":

> "Y cuando gritó, sentándose en la cama del hotel, en la oscuridad, sin comprender todavía que se trataba de una pesadilla, fue porque había empezado a compren-

47 Ibíd., p. 59.
48 Ibíd., p. 79.

der antes de despertar que cuando la cinta terminara de desplegarse, en el lugar en que estaba, en el que habría estado, el lugar que ocupaba su cuerpo, no quedaría nada, ningún meollo, ningún signo, ni siquiera algo que ese cuerpo puramente exterior hubiese estado trayendo dentro –nada, ¿no?, aparte de un vacío, una transparencia, el espacio invisible y otra vez homogéneo, la cama pasiva de la luz que él había creído su reino y en el que sin embargo ninguno de sus rastros inciertos se imprimía".[49]

El Matemático se despierta para poder seguir soñando, porque lo real, insoportable, se le reveló en la pesadilla: por debajo de las ficciones no hay ningún "meollo", ninguna "substancia", sino "la cáscara vacía de su antiguo sí", para decirlo con Hegel. Parafraseando el célebre apólogo de Chuang Tzu popularizado por Borges, podría afirmarse también que el Matemático creía que era alguien que soñaba con ser nadie cuando en verdad no era nadie y soñaba, durante el día, con ser alguien.

La melancolía del Entenado o de Leto –y en este punto Julio Premat tiene toda la razón–[50] se basa en la idea de que ellos han perdido ese "núcleo" de su ser, o que han debido sacrificarlo para "alienarse" en la comedia de las ficciones sociales; la pesadilla del Matemático, en cambio, insinúa algo más terrible aún: la idea de que existió un "meollo", un acceso directo a la "cosa", un goce puramente infantil anterior a las ficciones simbólicas, es una ilusión retrospectiva producida por esas mismas ficciones, y que sólo perdimos, por ende, aquello que nunca tuvimos (ésta era ya, por otra parte, la idea de Hegel: la "alienación" no se termina porque se libere el "sí" de su dependencia con respecto al "otro", o a las mediaciones socio-simbólicas, sino porque se descubre que no había habido nunca "sí", o que éste, si se me permite el juego de palabras, había sido desde siempre un "no").[51] En las novelas de Saer, justamente, el dilema de los personajes no es entre la alienación y la desalienación, o entre lo inauténtico y lo

49 Ibid., p. 170.

50 Julio Premat; La Dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

51 Que este "no" sea la pulsión de muerte, lo pondrá en evidencia un pasaje sobre la vida de revolucionario de Leto que había sido prefigurado, justamente, por el sueño del Matemático: "Durante dieciséis o diecisiete años irá hundiéndose en un orden regido por normas tan estrictas, tan especiales, tan organizadas en circuito cerrado que, aunque elaboradas para constituir una asociación de personas cuyo fin es modificar la realidad, lo harán pasar a una irrealidad tan grande que, detrás de la máscara impenetrable, como se dice, en que se irá transformando su cara, o bajo los disfraces diversos que irá adoptando para entrar y salir, *como un actor que interpreta varios papeles de segundo orden en una misma comedia*, en la vida ordinaria, detrás de la máscara impenetrable, decíamos, ¿no?, o decía mejor, como decía nomás hace un momento, un servidor, no irá quedando, después de la cólera, la fe, la duda, el arrojo, más que una obstinación sardónica, ni siquiera autocompasiva, de quien, enceguecido por una lluvia torrencial, como se dice, o por una serie ininterrumpida de explosiones, corre en línea recta, sin importarle, y tal vez sin siquiera plantearse el problema, si en la dirección en que corre lo espera un reparo o un precipicio" (Juan José Saer; *Glosa, op. cit.*, p. 266; el subrayado me pertence).

auténtico, sino, como diría Lacan, entre *"le père et le pire"*, entre la comedia paterna, indudablemente delirante, y la regresión psicótica a la "masa chirle" del horizonte indistinto –tentación a la cual ceden tanto el Entenado en su novela como Tomatis en *Lo Imborrable* (aunque *Glosa* anticipe el episodio). La elección, al fin y al cabo, sería entre dos muertes: verse "vaciado" por las glosas paternas o "devorado" por la naturaleza materna.[52]

No hay entonces, para Saer, una dicha originaria de la pareja simbiótica madre-hijo, o naturaleza-cuerpo, que la intrusión de la autoridad simbólica paterna vendría a perturbar o a sacar de quicio. El restablecimiento de Tomatis, de hecho, no va a ser ajeno a la muerte de su madre con quien se había vuelto a vivir, a una suerte de salvación a través de la escritura de un género tan codificado como el soneto y a la aceptación de la palabra del Otro:

> "Intentar darle vida a esa forma, tener en cuenta sus leyes, manipular la materia que la constituye, podía ser para mí un modo de medirme con lo exterior, y alinear los catorce versos diseminando en ellos alguna idea, extendida como puente frágil sobre el agujero negro, un trabajo de concentración semejante al que requiere memorizar y decir con la entonación exacta las frases enteramente ajenas de un personaje, por burdo que sea, que realiza gestos calculados en un escenario. Cualquier cosa era preferible a la disgregación…".[53]

La cuestión de la comedia nos permite comprender hasta qué punto las preocupaciones de Saer están lejos tanto del realismo social como de la *non-fiction*: para éstos, se trataba de representar la sociedad o sus acontecimientos en su realidad, sin repetir las mentiras del discurso dominante o del espectáculo propagado por los *mass media*; para Saer, como para Guy Debord, el problema es que la propia sociedad es un espectáculo, una representación o una ficción encarnada.

Lengua

Hay una pregunta que deberíamos evitar cuando leemos una novela de Saer: ¿qué representación nos propone el escritor acerca de los locos, las mujeres, los gauchos, la clase media, los *serial killers*, el campo, la ciudad, los guerrilleros o los radioelectricistas? El problema debería más bien invertirse: ¿qué *hace* el escritor con estas representaciones históricas, sociales, incluso científicas? O si se prefiere: ¿qué mito construye con estos materiales?

52 Para el padre Quesada, los idiomas y la cultura "eran como tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible; para mí, que estaba fascinado por el poder de la contingencia, era como salir a cazar una fiera que ya me había devorado. Y, sin embargo, me mejoró" (Juan José Saer; *El Entenado, op. cit.*, p. 99).

53 Juan José Saer; *Lo Imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1993, p. 144.

Comentando cierta vez la célebre frase de Joyce según la cual "la historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar" (frase que ya había sido transformada, y en cierto modo invertida, por Marcelo Maggi en *Respiración artificial*: "La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar"[54]), Saer explicaba que la "epifanía" del escritor irlandés podía compararse, justamente, con un mito, y que en este aspecto el narrador o el poeta operan de manera diametralmente opuesta al cronista, aun cuando éste elabore un relato "en clave" o proponga una versión mítica, que deberíamos llamar más bien legendaria, de la historia nacional:

> "Lo que quiere decir Joyce es que el camino de la ficción es salir de la historia para dirigirse al mito. En esa combinación de elementos, entre lo que es historia y lo que es mito, encuentra su lugar el relato, o la poesía. El objetivo nunca es histórico. El objetivo no es restituir o interpretar la historia sino crear una dimensión mítica que tenga valor en todo tiempo y lugar".[55]

Aunque el narrador o el poeta –y para Saer, desde luego, no hay ninguna diferencia– recojan ciertos elementos de la "materia histórica", individual, colectiva, extranjera o nacional,[56] lo importante es la función que esos materiales van a cumplir en el mito. Cuando Saer, en *La Ocasión*, reescriba el mito freudiano del asesinato del padre de la horda primitiva, y ponga en ese lugar a un gaucho, no estará proponiendo una interpretación de este personaje histórico o adhiriendo a la visión que lo convertía en un salvaje "fuera de la ley", de la misma manera que el delirio del padre de Leto no presupone ningún diagnóstico clínico sobre los radioelectricistas. El movimiento, como él dice, es el inverso: las figuras del gaucho "fuera de la ley" o del "radioelectricista" le sirven de soporte material para un personaje mítico que se convierte en una función puramente estructural. El mitólogo va de la historia a la estructura, de la diacronía a la sincronía o del discurso a la lengua, y en este aspecto opera de manera análoga al *bricoleur* que se las rebusca con los materiales que tiene a mano, "arrancándolos" de su contexto habitual y otorgándoles, gracias a un nuevo montaje o una nueva disposición, una función radicalmente distinta. O para decirlo con un poema del propio Saer, "El arte de narrar":

54 Ricardo Piglia; *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 21.
55 Citado por Jorgelina Corbatta; *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 94.
56 En el encuentro "La Historia y la Política en la ficción argentina", Saer afirmaba que "la novela histórica es una imposibilidad epistemológica", porque "el objetivo de la historia es la verdad histórica", mientras que "el objetivo de un relato es la ficción": "Y si el narrador toma la materia histórica, la materia histórica tiene exactamente el mismo estatuto que, digamos, la materia empírica. Es una metáfora de ciertas ideas, percepciones, sentimientos, emociones, que el narador tiene sobre el mundo" (citado por J. Corbatta, *op. cit.*, p. 93).

> "Cada uno crea
> de las astillas que recibe
> la lengua a su manera
> con las reglas de su pasión
> –y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento".[57]

De modo que tanto el padre de Leto en su "taller" como el asesino serial de *La Pesquisa* –y el adjetivo "serial" no es en modo alguno inocente– pueden convertirse también en las metáforas de aquel *bricoleur*, o del artista de vanguardia. Pichón Garay va a explicar entonces a propósito de los extravagantes rituales de este criminal parisino:

> "en ese orden propio, las cosas, retiradas de sus fines habituales, simbólicos o prácticos, eran reintegradas con un signo diferente, igual que esos objetos de la civilización técnica que, cuando se pierden en la selva, son recuperados por una tribu ignota e inscriptos en la evolución necesaria de una cosmografía que existe desde las noches de los tiempos y que pretende haber previsto, en un punto exacto del porvenir, la aparición ineluctable de esos objetos".[58]

No sólo los personajes reaparecen en la narrativa de Saer, sino también ciertos "fragmentos", o "mitemas", que el escritor va ensamblando y que a la manera de los *glosas* musicales varía, sustituyendo a los protagonistas y las circunstancias, como sucede con aquella permutación de los "caballos por viejecitas" entre *Nadie nada nunca* y *La Pesquisa*. Gracias a estas repeticiones, que producen un efecto-saga, esos segmentos que parecían cumplir solamente una función metonímica en la sucesión de la trama adquieren una resonancia metafórica.[59] Por citar algunos de los mitemas mencionados más arriba: se accede a la comedia socio-simbólica, se regresa al barro primordial, se suprime la experiencia bruta, se instituye una leyenda, etc. Incluso dentro de *Glosa*, el suicidio de Leto con la famosa pastilla de cianuro va a aparecer como una variación del suicidio de su padre; *glosa* musical en el plano de la narración que genera un efecto de destino trágico, de *anagké*, en el plano de la historia: si el padre tenía siempre una

57 Juan José Saer; *El Arte de Narrar*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1988, p. 83.
58 Juan José Saer; *La Pesquisa*, *op. cit.*, p. 99.
59 Tanto en "Borges novelista" como en "Líneas del *Quijote*", Saer contrapone el plano metonímico de la historia al plano metafórico del mito y esto le permite establecer una diferencia crucial entre la "epopeya" (en un sentido amplio) y la "narración" (en un sentido cercano al que Borges propusiera en "El arte narrativo y la magia"). En su itinerario, por ejemplo, el Cid "avanza", y cada peripecia tiene un objetivo "eminentemente pragmático", mientras que "resulta evidente que la carrera del Quijote no implica ningún avance", y por eso "su progresión no tiene prácticamente ninguno de los atributos del desplazamiento épico": "En el caso de Don Quijote, encontramos en todos los episodios del libro la misma situación que se repite indefinidamente" (Juan José Saer; *La Narración-objeto*, *op. cit.*, p.35).

"expresión sardónica" que preparaba el "único acto que realizaría años más tarde con el fin de aniquilar, como quien se saca una pelusa del hombro de un papirotazo, el error grosero que las sombras borrosas que chapaleaban en lo exterior llamaban mundo",[60] Leto, con su "obstinación sardónica", increpará a las "sombras" de sus enemigos diciéndoles que "son como fantasmas o como nubes de humo, porque yo tengo la pastilla", "la pastilla que anula de un solo clac el big-bang, la expansión insensata y ciega de sus chafalonías y su pseudo-eternidad irrisoria".[61]

Cuando Lacan afirmaba que la palabra era el "asesinato de la cosa", ya recurría a una metáfora antropomórfica para dar cuenta de una operación que no se inscribe en el dominio estricto del crimen. El escritor, como mitólogo, no hace sino afirmar y proseguir esta tendencia, haciendo visible, gracias a una "serie de figuraciones particulares",[62] ciertas operaciones, funciones o movimientos que pertenecen al plano de lo invisible. O cuando Freud, sin ir más lejos, sostenía en *Totem y tabú* que el asesinato del padre de la horda primitiva "realmente tuvo que suceder", no quería decir con esto que los historiadores, los arqueólogos o los paleontólogos fueran a confirmar algún día la existencia de semejante episodio: aunque nunca haya tenido lugar, ese acontecimiento conjetural era necesariamente verdadero. O para ser más precisos, ese mito da una versión narrativa del pasaje de la naturaleza a la cultura que es un presupuesto insoslayable, aunque olvidado, de nuestra neurosis cotidiana (sobre todo, la obsesiva). Y es en este aspecto que Saer entiende la narración como una "antropología especulativa":[63] el acontecimiento narrado no es ni histórico ni prehistórico sino protohistórico.

Si los poetas griegos le rendían culto a la diosa *Mnêmosynê*, madre de todas las Musas, no era porque ella les permitiese reconstruir una cronología de acontecimientos pasados sino porque los ayudaba a elevarse por encima de la sucesión histórica para acceder al *aiôn*, esa edad primordial que llamaríamos hoy sincronía o estructura. Y por eso *Mnêmosynê* no les permitía comprender solamente el pasado sino también el futuro, como lo recordará Hesíodo en su *Teogonía*, y como lo volverá a plantear Saer, a propósito de Homero, en un texto contemporáneo de *Glosa*, "Atridas y Labdacidas". El mito, en este aspecto, no era el recuerdo de lo que había ocurrido sino la reminiscencia de lo que no cesaba de ocurrir, aunque nunca sucediera en el plano empírico de los hechos históricos.

A una *anamnesis* similar hacía alusión Paul Klee cuando afirmaba que "el artista inspirado se reconoce en nuestros días por el hecho de que avanza hasta

60 Juan José Saer; *Glosa*, *op. cit.*, p. 176.
61 Ibíd., p. 278.
62 Juan José Saer; *La Narración-objeto*, *op. cit.*, p. 25.
63 Juan José Saer; *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 16.

la proximidad de ese fondo misterioso cuya ley fundamental alimenta las peripecias del devenir".[64] Y los recuerdos de Leto, en *Glosa*, pueden leerse desde esta perspectiva, porque no se retrotraen sencillamente a los primeros años de su vida sino a esa edad primordial, a ese tiempo *inaugural* que no cesa de no pasar y que prefigura, en consecuencia, las desdichas del futuro. De ahí que Saer extrajera el primer epígrafe de Glosa –*"but then time is your misfortune father said"*– de una frase de *El sonido y la furia* de Faulkner: "El hombre es la suma de todas sus desdichas, y cuando la desdicha se cansa y te deja tranquilo, entonces el tiempo se convierte en tu desdicha".[65] Más allá de la sucesión de desdichas que se complace en acumular el melodrama, hay que acceder, en la narración, al propio tiempo como desdicha, y éste no es el tiempo que pasa, justamente, sino aquel tiempo que insiste.

Conclusión

Este "desmantelamiento de la epopeya",[66] como él mismo lo llamaba, convierte a Saer en un novelista del "fin de la historia", no en el sentido en que lo entiende Francis Fukuyama, desde luego, para quien la historia existió, tuvo una meta y esa meta fue alcanzada, sino en el sentido inverso: lo que se acabó es esa versión épica teleológica o progresista de la historia humana que, como sabía Benjamin, era una invención de los vencedores ("dado que vencimos al enemigo, es decir, al mal, hay un progreso indudable entre el antes y el ahora"). Situando a Homero, curiosamente, del lado de la "anti-epopeya", Saer escribía en "Atridas y Labdacidas":

> "Occidente no existe más que en sus poetas y en sus filósofos; después de la guerra de Troya, ningún otro hecho histórico aconteció. Occidente continúa paralizado en ese pillaje inaudito, continuo, demencial, que es la cifra de toda su historia, y en la que el único accidente, la aniquilación de los débiles, se repite incansable, sin progreso ni variación. Hijo de Esmirna o Quíos, poeta ciego o generaciones enteras de cantores, poco importa. Homero se justifica y justifica a la humanidad entera enseñándonos que, a pesar del pillaje y de la sangre derramada, la perennidad del canto es esencial, porque el canto y lo que está por venir son una sola y misma cosa".[67]

64 Citado por Philippe Sollers; *Logique de la fiction*, Nantes, Édition Cécile Defaut, 2006, p. 50.
65 Citado por el propio Saer en *La Narración-objeto*, *op. cit.*, p. 47.
66 Juan José Saer; *La Narración-objeto*, *op. cit.*, p. 34.
67 Juan José Saer; "Atridas y Labdacidas", en Juan José Saer por Juan José Saer, Buenos Aires, Celtia, 1986, p. 36

La clave, entonces, de la novelas de Saer, es que por un lado éstas hacen hincapié en la dimensión ficcional, contingente, irónica, de cualquier presunta descripción objetiva del mundo, de cualquier cultura o de cualquier modo de vida, y en este aspecto asumen y reproducen esa perspectiva posmoderna, radicalmente historicista o relativista, que denuncia en cualquier universalidad una fábula hegemónica; por otro lado, no obstante, a la manera de *Glosa*, esas novelas exploran, en un movimiento autorreflexivo, la consecuente invariabilidad o no-historicidad de esas operaciones, umbral común de la humanidad en su diversidad incontestable, núcleo real que vuelve como lo mismo a través de la multiplicidad polimorfa de leyendas, insistencia a la que prefirieron darle desdeñosamente la espalda los estudios culturales.