HAL
open science

El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación

Dardo Scavino

To cite this version:

Dardo Scavino. El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación. Le lieu de Juan José Saer (sous la direction de Milagros Ezquerro), CERS, 2002, 2-902879-54-7. hal-02334325

HAL Id: hal-02334325

https://hal.science/hal-02334325v1

Submitted on 28 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 LUGAR PERFECTO PARA HACER ONDULAR DESEO Y ALUCINACIÓN

A partir del análisis de un relato de Saer, quisiera proponer aquí algunas hipótesis acerca de su literatura en general pero privilegiando siempre un problema que, a mi entender, resulta central en su obra : el del estatuto del acontecimiento. Si el título de mi ponencia les parece enigmático, les cuento que se trata del fragmento de una frase que pueden encontrar en *El entenado*. Allí Saer se refiere, con la precisión que caracteriza su escritura, a las fantasías elucubradas por los europeos a propósito de aquellas tierras casi inexploradas que Colón acababa de descubrir. Saer dice más precisamente que « lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación » (SAER, 1992, 12). Me parece que esta frase resume bastante bien su poética : el propio texto literario sería ese lugar perfecto para hacer ondular el deseo y la alucinación del lector. Voy a tratar de demostrarlo, entonces, a través de la lectura de « Nochero », un relato incluido en su último libro, *Lugar*. Aunque no se trata exactamente de un relato, al menos según la concepción canónica del mismo, porque a decir verdad no cuenta, en principio, ninguna historia sino que describe más bien una « escena » (SAER, 2000, 106) a partir de la cual el lector puede *contarse una historia*, en el sentido que esta expresión tiene en el lenguaje popular de nuestro país, es decir, ni más ni menos, el de hacer ondular deseo y alucinación.

Les resumo entonces la escena, por si alguien aún no tuvo la oportunidad de leer este texto. Un hombre de unos treinta años, vestido con un sobretodo de cuero, se detiene, mientras fuma, ante la vidriera de una confitería junto a una nena que mira las golosinas. Le sonríe, se acerca a ella y le dirige la palabra. Le señala la vidriera y la nena sacude la cabeza. Pero el hombre insiste y ambos entran en la confitería y se dirigen a una empleada que comienza a recoger los bombones y meterlos en una caja. Al salir, el hombre le extiende la caja a la nena y ésta, después de una primera negativa, no demasiado firme, termina por aceptarla. Le dice además unas frases discretas y se van caminando juntos. Un rato después el hombre vuelve a pasar en dirección contraria, marchando a paso rápido. Casi enseguida la nena reaparece acompañada por una mujer que empieza a interrogar 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. Existen algunos elementos que nos sugieren esta interpretación. En primer lugar, un viejo tópico social acerca de la estrategia de los pedófilos en el que siempre interviene la seducción a través de las golosinas. Y creo que no hay madre o abuela que no lo haya repetido alguna vez, al menos en Argentina. Como veremos más adelante, este tipo de mitos van a tener mucha importancia en la crítica que Saer le hace a los relatos canónicos. Pero en el propio texto se sugieren también algunos indicios que contribuyen a « despertar nuestras sospechas », como se suele decir. Al salir de la confitería, 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 » (SAER, 2000, 107), y cuando comienzan a caminar, se vuelve ligeramente hacia la pequeña « como si la vigilara para impedirle arrepentirse » (SAER, 2000, 107). Desde el principio aparecen además otros indicios sutiles. Así en la vidriera de la confitería los bombones están colocados dentro de unas bandejitas de « papel blanco » cuyos bordes están « terminados en una especie de puntilla gruesa que recuerda vagamente una prenda interior femenina » (SAER, 2000, 105). Inmediatamente después se

dice que « el delantal blanco de la nena [...] se le divisa por debajo del ruedo del tapadito » (SAER, 2000, 105).

Ahora bien, como en ningún momento el sentido de la escena se ve confirmado en el texto, nunca sabremos a ciencia cierta si esta minuciosa distribución de indicios metonímicos y metáforicos está ahí para despertar nuestras sospechas o nuestros fantasmas. Y si ustedes leyeron *La pesquisa*, habrán advertido que para Saer no existe mucha diferencia entre ambas actitudes mentales. Sólo que aquí él se vale de una estrategia enunciativa bastante compleja para conseguir esa indecisión entre sospecha y fantasma. Fíjense cómo comienza la primera frase : « 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... » (SAER, 2000, 105) 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 éste último, justamente, 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 de la enunciación del verbo « parecer », presente en relación con el cual el personaje del enunciado « se ha detenido ». Como cualquier lingüista sabe, cuando el pretérito perfecto se combina con el presente, no se refiere a una acción pasada sino a una acción presente pero ya concluida, un poco como si dijéramos « acaba de detenerse », mientras que el presente propiamente dicho deja de ser un presente aorístico o histórico para describir una acción que no concluyó todavía. Esto se ve confirmado por el hecho de que el narrador se vale de la indicación temporal « hace un momento », expresión que toma como punto de referencia el presente de la enunciación, algo que ya no podría hacer si utilizara el pretérito indefinido del relato canónico. Y se confirmará más tarde cuando los siguientes tres momentos de la escena sean escandidos por la indicación temporal « ahora » : « ahora hace esto », « ahora hace lo otro », como si ya no se tratara de una progresión histórica sino de una serie de cuadros o, para retomar una expresión de Tomatis en *Lo imborrable*, de « tiras de diapositivas » (SAER, 1993, 71). Esta diferencia entre el relato canónico y la descripción de una escena la advertía ya el propio Saer cuando

afirmaba, en « A medio borrar », que contar las historias pasadas « 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 » (SAER, 1982, 55). Pero además, en « Nochero », aquel primer verbo en presente, « parecer », no remite a una acción propiamente dicha sino a la impresión que un espectador tiene acerca del personaje. Esto significa entonces que las acciones ocurren 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 tratara de una disdascalia teatral o de las anotaciones minuciosas de un coreógrafo.

En principio, esto sólo podría hacerlo un « narrador testigo », como se lo suele llamar, alguien que está viendo, aquí y ahora, la escena en cuestión. Pero una de las características del testigo es que no puede convertirse en narrador omnisciente. O para utilizar la terminología de Genette (GENETTE, 1972, 206-210) : cuando se trata de un narrador testigo, la focalización narrativa no puede ser interna a otro de los personajes. Y sin embargo, ya en el primer párrafo una frase parece 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 aquí Saer parece combinar la omnisciencia del narrador, focalización generalmente ligada a relatos en pretérito indefinido, cuyo narrador suele ser extra-diegético, con una narración donde se combinan el presente y el pretérito perfecto, característicos de los narradores testigos.

En este aspecto, el comienzo del tercer párrafo nos reserva una nueva sorpresa :

> Unicamente 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...
>
> (SAER, 2000, 106)

Pero si sólo el Gato le presta atención a la escena, él debería ser entonces aquel narrador testigo. Sin embargo, éste último se refiere al Gato en tercera persona, 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 » (SAER, 2000, 106) y, unas líneas más abajo, « los ve entrar en la confitería » (SAER, 2000, 106). La coincidencia de la perspectiva del narrador acerca de 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.
>
> (SAER, 2000, 107)

Es más, nuestra información acerca de la escena coincide exactamente con la visión del Gato. Así el episodio que podría confirmar el sentido de los movimientos del hombre y la nena no aparece mencionado en el texto porque escapa, precisamente, a la mirada del Gato. Este « los sigue con la mirada hasta que desaparecen de su campo visual » (SAER, 2000, 107) y luego

> 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 compañia de una mujer que visiblemente es su madre y que, entrando en la confitería, empieza a interrogar con vehemencia a las empleadas.
>
> (SAER, 2000, 108)

A partir de este momento, añade el narrador, « el Gato se desentiende de la acción » (SAER, 2000, 108) y, casi enseguida, el texto termina. De modo que Saer invierte la convención literaria según la cual la mención de « entrada » de los personajes a un determinado escenario o lugar y su

posterior « salida » sirve de marco para señalar el momento en que el acontecimiento principal comienza y concluye. De ahí que ya no sepamos si aquellos índices que nos inducían a sospechar, o a fantasear, un episodio de pedofilia, pertenecen al narrador testigo o a la interpretación que el Gato hace de la escena, vale decir, a sus proprias sospechas o a su propio fantasma.

Justamente, volvamos a la manera en que el Gato ve toda la escena : « como un espejismo » (SAER, 2000, 107), afirma el narrador, quien insiste dos veces acerca del carácter fantasmático de la misma :

> 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.
>
> (SAER, 2000, 107)

Todavía en el párrafo siguiente, el último de este texto, el narrador va a añadir :

> ...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.
>
> (SAER, 2000, 107)

Uno comienza a preguntarse entonces si esta escena no sería en realidad una fantasía del Gato y tres elementos aparentemente banales parecen confirmarlo : el hombre de « sobretodo de cuero » tiene « unos treinta años » y « fuma » (SAER, 2000, 105) ; al final del texto nos enteramos de que el Gato, quien también fumaba en ese mismo momento, tiene « unos treinta años » y se pone, para « salir », un « sobretodo de cuero » (SAER, 2000, 108). De modo que el Gato sería quien se está contando esa historia.

Reunamos entonces los elementos que tenemos hasta ahora. El texto comienza con un supuesto narrador testigo que nos situaría, por una cuestión de convención literaria, en el terreno de una visibilidad exterior de la escena. Sin embargo, este narrador parece transgredir esta convención al mencionar un acto, la mano que roza los billetes plegados en el bolsillo de un personaje, que debería resultar invisible para él. A partir del tercer párrafo nos enteramos que el testigo de la escena descripta hasta ese momento es en realidad el Gato, personaje sentado en el bar de enfrente. Ahora bien, sólo este personaje de unos treinta años, con un sobretodo de cuero y un cigarrillo en la mano podría saber que el otro personaje, caracterizado con los mismos signos exteriores, tiene en el bolsillo de su sobretodo unos billetes plegados y que los roza distraídamente con la mano. En lugar de proponer un relato en primera persona en donde el « yo » del narrador coincida con el « yo » narrado, Saer introduciría un narrador impersonal y convertiría al personaje en espectador y actor al mismo tiempo, sin dejarnos sospechar, hasta el final, que se trata de uno y el mismo. Sin embargo, esta identidad de ambos personajes no puede ser más que una conjetura, porque salvo aquellas coincidencias en la vestimenta, la edad y la acción de fumar, nada nos permite afirmar que se trate del mismo personaje ni, por consiguiente, que toda la escena sea sólo una fantasía del Gato. Una vez más, despertar una sospecha en el lector puede ser también una manera de invocar sus fantasmas.

Y es que existen otras coincidencias no menos importantes. En el primer párrafo se dice que el hombre « parece absorto en la contemplación de las golosinas » (SAER, 2000, 105). Siguiendo una antigua convención literaria según la cual el narrador pasa a describir lo que el personaje ve, por ejemplo, desde una ventana, aparece a continuación una descripción del interior de la vidriera, de los bombones « acomodados con meticulosidad », de su « profusión ordenada » y de las masas ciudadosamente colocadas en bandejitas festoneadas con una puntilla que evoca « una prenda interior femenina » (SAER, 2000, 105). Pero el segundo párrafo comienza diciendo que en realidad el hombre no mira esas golosinas sino el perfil de la 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 » (SAER, 2000, 105). Fíjense que la nena se halla aquí en una situación semejante a la del Gato : ambos observan una escena a través de un vidrio, y el narrador describe, también en ambos casos, lo que los personajes están viendo. Incluso el texto establece un 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.
>
> (SAER, 2000, 107)

Y digo que esta mirada es 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 traiciones su interés » (SAER, 2000, 106), mientras que, en otro pasaje, evoca « el perfil diminuto y en apariencia indiferente de la nena » (SAER, 2000, 107). Pero el narrador no sólo establece un paralelo explícito entre ambas miradas sino también entre ambas escenas : el Gato

> 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.
>
> (SAER, 2000, 107)

De modo que podemos establecer tres paralelismos o simetrías, los cuales, como suele suceder en cualquier texto literario o poético, pueden concebirse como tres metáforas :

vidriera de la confitería	orden de las golosinas	mirada aparentemente imparcial de la nena
vidriera del bar	orden de la escena	mirada aparentemente imparcial del Gato

Pero habría que agregar una tercera serie metaforizada sin la cual las primeras dos no funcionarían y ni siquiera existirían : vidriera del texto ; orden de las palabras « acomodadas meticulosamente » ; mirada aparentemente imparcial 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, toda esta « profusión ordenada » (SAER, 2000, 105) de indicios, repeticiones, simetrías o paralelismos comienza a significar algo. Y sería el deseo del propio lector, su deseo de encontrar la confirmación o la consumación del episodio que finalmente nunca será narrado, lo que lo lleva a continuar hasta su desenlace esta supuesta historia. De modo que « Nochero » se convertiría en una vasta alegoría de la propia literatura o del lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación. Pero así como se nos sugiere al final que la historia no sería sino una fantasía del Gato, podemos decir que la historia no existe en el texto sino en la imaginación del lector o que éste, como dijimos al comienzo, se cuenta una historia.

Pero poco importa si en este caso 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, porque entiendo que esta ambiguedad, lejos de constituir un problema, 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 una actitud de *voyeur* o de una ensoñación diurna, 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 esos personajes se ven envueltos : es la propia *seducción* la que resulta invisible. Podemos inferirla a partir de una lectura de ciertos gestos, de ciertos movimientos, de ciertos signos, legibles para nosotros pero también para el Gato, aunque éstos no puedan dejar de ser ambiguos y, en última instancia, interpretables de diferentes maneras. De ahí que el acontecimiento que debería confirmar el sentido de todos esos indicios quede en « Nochero » fuera de campo.

No se trata de una opción caprichosa : cualquier acontecimiento se sustrae, por definición, al orden de lo visible, aun cuando ocurra

efectivamente. Si podemos ver a los participantes de una fiesta o a los combatientes de una guerra, si podemos observar sus gestos y movimientos, no podemos ver ni la fiesta ni la guerra en tanto acontecimientos. Un acontecimiento no puede ser verificado empíricamente, ya que se sustrae al orden de lo sensible ; no puede ser señalado a la manera de un cuerpo, y por este motivo los estoicos lo consideraban como una realidad incorporal o incorpórea, adjetivo utilizado por el propio Saer en « Nochero ».

Retomando aquella frase que Saer escribió al comienzo de *El Entenado*, podríamos afirmar entonces que el acontecimiento no es lo visto sino lo « vislumbrado » o lo « entrevisto », en el sentido de ese elemento ausente, invisible, que se encuentra *entre lo visible*. Parafraseando a Mallarmé, podríamos decir también que, aun cuando un acontecimiento tenga lugar, no queda, si nos atenemos a lo puramente sensible, sino el lugar. En este aspecto, la lengua española establece una diferencia notable entre los cuerpos y los acontecimientos : podemos decir que los personajes *están* en la vereda de enfrente, como también *están* allí la confitería y las golosinas, pero no puede decirse que un acontecimiento *esté* aquí o allá sino que *es* en algún lado, como la fiesta de cumpleaños de Washington *fue* en Rincón Norte y la guerra de Troya *fue* en la llanura de Escamandro. Un acontecimiento, entonces, *no se encuentra* en ningún lado sino que *tiene lugar* en alguna parte, pero al no poder *encontrarlo*, por más que lo busquemos en el sitio en que supuestamente *tiene lugar*, en ese lugar no queda sino el lugar. Un acontecimiento es lo que falta en su lugar, aunsencia que en « Nochero » aparece sugerida por la elipsis del episodio en torno al cual gira toda la escena. De ahí que Saer pareciera haber encontrado en el significante *loco*, evocado en la cita de Dante que sirve de epígrafe a su último libro, una manera de sintetizar, por una superposición del italiano y el español, su propia concepción del acontecimiento : éste no sería sino lo que la *locura* humana, o su deseo alucinatorio, hace ondular sobre un *lugar* vacío, como el ejemplo de la « mancha Rorschach » (SAER, 1980, 10) evocada en *Nadie nada nunca*.

Recuerden por ejemplo aquel manuscrito hallado en la casa de Washington Noriega que Saer evoca en *La pesquisa* y al cual también le

dedica un texto en su último libro. Allí aparecen el Soldado Viejo y el Soldado Joven que, en la llanura de Escamandro, frente a la ciudad de Troya, discuten acerca de ese episodio que será narrado por Homero. Si bien hace diez años que está allí, y cuenta con el privilegio de la experiencia, el Soldado Viejo muy poco puede decir sobre la guerra, « él no había visto más que una nube de polvo en un punto lejano de la llanura » (SAER, 1994, 123), algunas « figuras humanas diminutas » (SAER, 1994, 121), hombres heridos que llegaban al campamento y la escasez de pan y aceite, signo de tiempos difíciles. A decir verdad, nunca ha visto la « guerra » propiamente dicha, a pesar de ser, como se dice, un « testigo presencial » de la misma. Aunque acababa de llegar de Esparta hacía unos pocos días, el Soldado Joven sabía de la guerra mucho más que el Viejo, « estaba al tanto de todos los acontecimientos » (SAER, 1994, 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 en informarse acerca de todos esos acontecimientos conocidos por los habitantes de Grecia e ignorados por él, testigo visual de los hechos, o al menos de sus trazas visibles.

Luego de la lectura de esta fábula acerca de la narración o de la diferencia entre el relato en presente y en pretérito indefinido, Pichón va a considerar que el Soldado Viejo tiene « la verdad de la experiencia » (SAER, 1994, 124), en el sentido de la experiencia sensible, mientras que el Soldado Joven tiene la « verdad de la ficción » (SAER, 1994, 124) : como ésta no puede re-presentar un acontecimiento que, por definición, no se presenta jamás, ya que *no se encuentra*, como dijimos, en la experiencia empírica o *no está* allí donde se lo va a buscar, debe contentarse con glosar o repetir un mito, una creencia verosímil, una habladuría. Como no se encuentra ya en lo sensible, hay que ir a buscar el acontecimiento en la memoria narrativa de una comunidad. Saer plantea este problema en muchos momentos de su obra. Me limito a recordar aquí un pasaje del *Río sin orillas* en que el autor evoca la literatura de los viajeros que visitaron las costas del Plata. Ante la mistificación manifiesta de muchas características naturales de esas tierras,

como si la llanura también fuera ese lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación, Saer escribe :

> 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 munían 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.
>
> (SAER, 1991, 136-137)

El escritor se encuentra entonces con una disyuntiva difícil de resolver : si se atiene a la experiencia sensible, debe renunciar a narrar cualquier acontecimiento, ya que éste no tiene, como dice Tomatis, « origen empírico » (SAER, 1993, 71), aun cuando haya tenido lugar ; si se propone narrar un acontecimiento, debe recurrir a la intertextualidad o a la glosa, es decir, ir a buscar ese episodio, ya no en la experiencia sensible, donde decididamente no puede encontrarlo, sino en la memoria narrativa o textual, como sucede con el mito de la seducción pedófila en « Nochero ».

La experiencia del Entenado, en este aspecto, sería semejante a la del Soldado Viejo. A propósito de la muerte de Solís y sus marinos por las flechas de los colastinés, aquel personaje escribía desde España :

> 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.
>
> (SAER, 1992, 27)

En cambio, el viejo director de la *troupe* teatral española que representa la historia del Entenado, se acerca más bien a la actitud del Soldado Joven. Y por eso el Entenado escribía en su diario :

> De mis versos, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me lo hacía tachar [...] el verdadero sentido de nuestra simulación chabacana debía estar previsto, desde siempre, en algún argumento que nos abarcara...
>
> (SAER, 1992, 108)

A lo largo de sus novelas y relatos, Saer no ha cesado de volver sobre esta dualidad, esta disyunción entre dos series dispares : lo *sensible insensato* y lo *sensato insensible*[1]. Como sucedía ya con el « nadador » de *Nadie nada nunca*, la « pulverización del acontecer » se convierte en la experiencia angustiante del doctor Real, el protagonista de *Las nubes*, cuando se queda solo en medio de la pampa (SAER, 1997, 180-187), pero también la de Barco, en otro de los pseudo-relatos de su último libro, *Lugar*, cuando el paisaje familiar de la llanura –lo sensible insensato por excelencia en la literatura de Saer– comienza a desvanecerse en una multiplicidad de sensaciones sin sentido :

> Durante años sentiría el malestar de esa revelación hasta que, gradualmente, capas y capas de experiencia, como sucesivas manos de pintura sobre una imagen odiosa, terminarían por hacérsela olvidar...
>
> (SAER, 2000, 86)

1. En síntesis, narramos lo que no podemos ver y vemos lo que no podemos narrar. O si se prefiere : lo sensato se sustrae a lo sensible mientras que lo sensible se sustrae a lo sensato. Paradójicamente, esta « disparidad » o esta « no-coincidencia » entre ambas series permite que una remita a la otra. En el marco de este coloquio, y siempre a propósito de la literatura de Saer, Alain Robbe-Grillet hizo alusión a la necesaria « disparidad » entre estas dos series evocando el pensamiento de Gilles Deleuze.

En esta misma compilación, los « griots » serían en cambio los representantes de lo sensato insensible, a tal punto que sus relatos terminan por sustituir la experiencia empírica para erigir un mundo de simulacros :

> ...si el rey comía por ejemplo, las cohortes de griots celebraban el banquete en el momento mismo en que estaba teniendo lugar, transformándolo en un hecho legendario que formaría parte de la tradición y que de esa manera seguiría maravillando a las generaciones sucesivas, ya no se sabía si el rey estaba ausente o presente durante el acontecimiento –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 que la narración que la describía y los encomios que la ensalzaban, en razón de un protocolo puntilloso estaban obligados a asistir a la comida.
>
> (SAER, 2000, 44)

Saer agrega entonces que el mundo

> parecía estar desapareciendo detrás de esos relatos y esos cantos que pretendían sustituirlo por una versión más nítida que la que ofrecen los sentidos, más exacta que la que puede extraerse de la experiencia, más clara y coherente que la que concibe el pensamiento.
>
> (SAER, 2000, 44)

Fíjense que esta nitidez, esta exactitud, esta claridad y esta coherencia, ya eran, como vimos, los atributos de la experiencia fantasmática del Gato en « Nochero », y en este aspecto se oponen a la experiencia confusa y borrosa de lo sensible insensato. Saer propone entonces una suerte de quiasmo anti-cartesiano : la experiencias verdaderas serían oscuras y confusas, mientras que las experiencias falsas, o las fabulaciones narrativas, serían claras y distintas. Y esto es así, porque estos relatos reducirían cada nuevo acontecimiento a la familiaridad de lo ya narrado o lo ya sabido, y por eso el viejo director de la *troupe* teatral le hacía tachar todos los versos por donde se filtrara alguna verdad para sustituirlos por un argumento cuyo sentido « debía estar previsto desde siempre » (SAER, 1992, 108).

Habría que reunir entonces esta reflexión sobre la previsibilidad de los acontecimientos narrados, o sobre su adecuación a las expectativas del público, a lo que éste ya sabe, con aquella otra meditación de « A medio borrar », cuando Barco sostenía que contar la historias pasadas era fácil porque estaban en el pasado. Desde esta perspectiva, el pretérito indefinido del relato canónico no remitiría a un pasado empírico, ya que, como decía Tomatis, el acontecimiento no tiene un orígen empírico, sino a un pasado mítico o narrativo. No remite a un pasado que haya existido, a un acontecimiento que habría ocurrido antes que el presente de la enunciación narrativa, sino a una memoria « simultánea y parasitaria del presente » (SAER, 1993, 147). Es de alguna manera la estrategia de los griots : aun cuando el acontecimiento – la comida o la guerra – sea contemporáneo de sus narraciones, ellos lo cuentan, en el momento mismo en que está sucediendo, como si se tratara de un episodio legendario, es decir, como si ya perteneciera al pasado de la tradición o a la memoria de un pueblo. Y por eso sustituyen la experiencia presente por la memoria narrativa.

Así, cuando después de haber estudiado los vestigios o las pistas dejadas por un acontecimiento un detective de un relato policial exclama « ya sé » o « ya entendí lo que ocurrió », hay que comprender estas frases en toda su ambigüedad : no es que haya comprendido el acontecimiento después de que éste pasó sino que ya lo comprendía antes de que pasara, sólo que debía seleccionar, entre los diferentes relatos de su memoria narrativa, en cuál debía ubicar este episodio concreto, porque sólo puede darle un sentido a esas pistas, sólo puede ordenar los fragmentos, haciendo que estos evoquen una historia pasada, una historia que ya forma parte de su biblioteca. Y es de algún modo lo que sucede con Sherlock Holmes en « Recepción en Baker Street », otro de los relatos, esta vez a cargo de Tomatis, incluidos en *Lugar*. Una vez que comprendió lo ocurrido, Holmes agrega :

> Por horrendo que parezca, el crimen de Lord W. no es sin embargo original ; es el mismo de Herodes, y en los dos casos, la masacre de los inocentes tuvo lugar por las mismas razones…
>
> (SAER, 2000, 152-153)

Así como los viajeros que recorrieron las costas del Plata escribían sus libros una vez vueltos a Europa, en sus *cottages* o sus departamentos de la Rive Droite, Holmes reconstruye el crimen de Lord W. en su domicilio de Baker Street a partir de la lectura de los periódicos, y debe recurrir también a un sistema intertextual para que ese crimen no se pierda « en la pulverización incesante del acontecer ». Y recordemos que el otro detective de Saer, Morvan, se dedica a releer, mientras cumple su pena, los libros de mitología griega que había heredado del padre, es decir, los relatos transmitidos por la tradición. En una palabra, lo que pasó ya había pasado, para él, desde siempre, como si cada nuevo acontecimiento formara parte del eterno retorno de un episodio ideal o arquetípico. En un pasaje de *El río sin orillas*, Saer incluye esta idea en la larga lista de supersticiones humanas :

> Estos espejismos muestran que, aun para los emperadores, el pasado es la única referencia, induciéndolos a la superstición primitiva de creer que lo que ocurrió una vez se repetirá eternamente.
>
> (SAER, 1991, 66)

Borges, quien proclamaba el carácter esencialmente supersticioso del relato literario, no tenía inconvenientes en incluir un acontecimiento en una temporalidad cíclica que, a decir verdad, sería una anulación del tiempo entendido como devenir. Y por eso los episodios de la independencia irlandesa, en « El tema del traidor y del héroe », ya habían sido escritos por Shakespeare. Borges ponía en evidencia esta superstición, como si el relato canónico, que en este caso podríamos llamar épico, hubiera alcanzado con este escritor una consciencia hegeliana de sí, de sus propios procedimientos, de sus propias astucias. Y basta leer « El arte narrativo y la magia » para advertir hasta qué punto Borges era consciente de este parentezco entre el relato canónico, que él encontraba también en los buenos filmes, y la superstición de creer en una repetición perpetua de los acontecimientos narrados. Pero ya en los inicios de la literatura moderna, Cervantes eligiría como protagonista de su novela a un hidalgo manchego empeñado en repetir

los hechos y las hazañas de los héroes de las historias épicas. Las llanuras de Castilla se convertían así en el lugar perfecto para que este gran lector de novelas de caballería hiciera ondular su deseo y sus alucinaciones : don Quijote va a completar ese lugar vacante dejado por el acontecimiento con un episodio que ya había sido narrado o formaba parte de su memoria textual. A través de don Quijote, Werther, Julien Sorel o Emma Bovary, la novela moderna no cesó de poner en evidencia los procedimientos del relato canónico para tomar distancia con respecto a ellos y problematizar, de muchas maneras, lo que significa narrar un episodio cualquiera.

En síntesis, la novela moderna no ha cesado de poner en entredicho la definición aristótelica de la narración literaria, según la cual ésta, a diferencia de la pintura, ya no representa cuerpos sensibles sino acontecimientos insensibles. ¿ Pero qué significa aquí *re-presentar* si esos acontecimientos, por definición, no se *presentan* jamás ? El propio Aristóteles se refería al « buen uso » que los escritores debían hacer de las « historias transmitidas por la tradición » (*Poética*, 14, 1453b, 25), dando por descontado, aparentemente, que los escritores no encuentran los episodios de sus historias en la experiencia empírica sino en la memoria narrativa de un pueblo, de modo que la literatura provocaría una anulación del tiempo histórico al entender que un acontecimiento sólo existe bajo la forma mítica del eterno retorno.

Saer, en cambio, se propone situar al narrador en una perspectiva interior al tiempo en que esos acontecimientos están ocurriendo, como ya lo declaraba en aquel pasaje de « A medio borrar » : no se trataría entonces de contar una historia sino de restituir las experiencias inmediatas de un protagonista o un espectador de la historia para quien el acontecimiento o el sentido de lo que está pasando no cesa de desaparecer de su « campo visual ». Experiencia restituida a través de una descripción cuyos pedazos, como decía el sindicalista de *Cicatrices*, « no se pueden juntar » (SAER, 1983, 80), o de unas « tiras de diapositivas » que, como afirmará más tarde Tomatis en *Lo imborrable*, no cuentan, « en ningún orden lógico, ninguna historia inteligible o, mejor todavía, ninguna historia » (SAER, 1993, 71), pero a las cuales « una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y

agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido » (SAER, 1993, 71). Literatura de miope y ya no de ciego, como se afirma en « Carta a la vidente », el último texto de « Argumentos », sin duda inspirado en la carta homónima de Antonin Artaud :

> Un ciego goza del derecho a la imaginación. Un miope debe ser modesto : la mancha móvil ocupa todo su reducido campo visual y aniquila, sin malignidad, lo demás. El ciego, lejos como está del mundo, puede, con una intuición vertiginosa, aferrarlo. El miope está demasiado cerca de unos pocos fragmentos como para salir, de un salto, a la llanura.
> (SAER, 1982, 160)

Es cierto que, sobre todo en los años setenta, la posición de Saer parecía muy próxima de las posiciones más radicales del Nouveau Roman, en el sentido de que las cosas debían ser descriptas en su realidad sensible sustrayéndolas así a la dimensión puramente significante a la cual las reducía el relato canónico, es decir, a sus roles de « índices metafóricos » o « funciones metonímicas » según la célebre clasificación de Barthes (BARTHES, 1982, 81-90). Conocemos, en efecto, la significación de estos signos porque pertenecen ya a una tradición narrativa, de modo que no podrían volverse legibles si no fueran ya estereotipos (las golosinas de « Nochero », por ejemplo), razón por la cual el relato canónico debe inscribir los acontecimientos en el régimen de una repetición perpetua. De alguna manera, ésta era la actitud de don Quijote como lector de los signos que encontraba a su paso ; ésta será también la actitud de Morvan cuando pretendía poder conocer « con minucia y exhaustividad, hasta el detalle más insignificante de los hechos, para elaborar un diseño coherente y extraer, de ese diseño, un sentido » (SAER, 1994, 21). Pero ya vimos que las sospechas del lector Morvan eran inseparables de sus fantasmas. La estrategia narrativa de Saer consistiría más bien en intentar cuestionar y, de algún modo, desbaratar cualquier diseño coherente a partir del cual el lector pueda extraer un sentido ; despertar y, al mismo tiempo, decepcionar sus sospechas ; provocar y, al mismo tiempo, revocar sus fantasmas. No se trata entonces de una literatura donde no pasa nada –como dicen a la ligera algunos de sus

críticos– sino de una literatura donde el acontecimiento busca sustraerse a la repetición cíclica o a las expectativas del lector, para verse restituido en su devenir propio, en la experiencia de un tiempo interior a los acontecimientos mismos, en una fragmentación no-totalizable. Si este tiempo « es inenarrable » (SAER, 1982, 55), no significa que no pueda escribirse. Y es más, ese tiempo no es algo distinto de su escritura.

Dardo Scavino
Université de Bordeaux III

Bibliografía

ARISTOTE, *Peri Poietiké* (édition bilingue), Paris, Les Belles Lettres, 1997.
BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, col. « Points », 1982, p. 81-90.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, col. « Poétique », 1972.
SAER, Juan José, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980.
SAER, Juan José, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
SAER, Juan José, *Cicatrices*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
SAER, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza, 1991.
SAER, Juan José, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza, 1992.
SAER, Juan José, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1993.
SAER, Juan José, *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
SAER, Juan José, *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
SAER, Juan José, *Lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.