

El lugar de Saer*

Maria Teresa Gramuglio**

De prólogos y epílogos

En vez de llevar un prólogo, esta antología se abre con algunas reflexiones de Saer sobre su escritura. Se trata del discutible y siempre discutido intento de recuperar una instancia abandonada por la crítica, en su exigencia de que los textos hablen por sí mismos: la del autor como sujeto perteneciente al mundo, no reductible a la categoría de sujeto de enunciación ni reemplazable por una figura lingüística. Y el intento se funda en la sospecha de que al reflexionar sobre su trabajo, el escritor nos abre nuevas perspectivas acerca de ello, aunque eso no implica suponer que en sus palabras reside alguna verdad última acerca de su obra. Pues lo que el escritor propone –sus propuestas, sus propósitos– acaba excedido por los textos, que, arrojados al tiempo y a las lecturas, van seguramente más allá, pero siempre, de un modo u otro, deja en ellos su marca. Se trata, también, de que el lector ponga en relación lo que el escritor dice de sí, de sus dudas y obsesiones, de la escritura y de la literatura, con lo que dice la obra; y aquello que él dice pasa a formar parte de la red discursiva que rodea a los textos, aunque, ocupando, por su posición, un estatuto diferente.

Y al final de la antología, este epílogo. Si todo prólogo suele albergar, de manera más o menos encubierta, la intención de orientar una lectura, es frecuente que los epílogos aspiren a clausurarla, a fijar un sentido a lo que se ha leído: algo así como la fantasía contable de un balance. Por suerte, existen esos cisnes tenebrosos que son los buenos lectores, que se saltean los prólogos, o que espían los epílogos antes de leer los textos, aunque más no sea por puro ejercicio de un saludable espíritu de contradicción. Ni orientación ni balance, aquí sólo se intenta acompañar a los textos con algunas ideas propias y ajenas que se encuentran desperdigadas en unos pocos trabajos existentes; pues, como es sabido, e incluso ha sido señalado como prueba de su calidad, la obra de Juan José Saer, una “obra en marcha” que hasta ahora incluye cuatro libros de relatos, seis novelas y un libro de poemas, no ha obtenido de la crítica una atención sistemática que vaya pareja con su densidad y con su rigor.

* Originalmente publicado como epílogo de la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora del Consejo de Investigaciones (CIUNR) y profesora titular de Literatura europea moderna en la Facultad de Humanidades y Artes de la misma universidad. Profesora consulta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde inició y formó la cátedra de Literatura del Siglo XIX. Integra direcciones académicas de posgrado en ambas universidades. Ha dado clases, cursos de posgrado y conferencias en otras universidades argentinas y extranjeras. Publicó numerosos trabajos sobre temas y autores de literatura argentina: imagen de escritor, literatura y nacionalismo, la revista *Sur*, interrelaciones entre literatura argentina y literatura europea; Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Juan L. Ortiz, Juan José Saer, entre otros. Dirigió *El imperio realista*, tomo 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik. Integró el Consejo de Dirección de la revista *Punto de Vista* desde su fundación hasta 2004.

Preguntas fuera de reportaje

"Do you think you'll survive in the history of art?"

"That's not my problem. I don't want to think about me.

But to come back I was saying before, some of my images are necessary and can rest perfectly well alongside other painting from the past."

De un reportaje a Enzo Cucchi,
Flash Art, noviembre de 1983.

En la zona, el primer libro de Juan José Saer, fue publicado en 1960. Veinticinco años de una obra en curso despiertan la tentación de someterla a preguntas que busquen algo más que la descripción de sus procedimientos constructivos. Preguntas, por ejemplo, como aquellas que Hermann Broch formulaba al *Ulises*: ¿cómo expresa una obra su relación con el tiempo en que vive? ¿Es la obra algo pasajero que como una ola, o como un juego, pronto se desvanece, o, firmemente arraigada en las corrientes de su tiempo, se erige en él como una construcción sólida y tangible, emergiendo más allá de su inmediatez y proyectándose hacia el futuro, en el cual podrá, quizá, perdurar y aun ejercer su influjo? ¿Cuál es, en todo caso, la apuesta de un artista? ¿Sólo la de hacer una "obra bella", o la de hacer "un buen trabajo"? Tal vez muy pocos se atreverían a admitir algo más allá de lo primero y menos aun de dar respuestas tan riesgosas como la del pintor italiano del epígrafe. En los dominios de la literatura, al menos, la profesión de modestia es costumbre (también en esto Borges es un paradigma) y el pecado de soberbia puede ser castigado con el olvido de los siglos. Veáse, si no, en esta antología, *Filocles*.

De lo que no cabe duda es de que estas preguntas seguramente suenan excesivas, y hasta anacrónicas, en un tiempo como el nuestro que, justamente, se caracteriza por desconfiar de todo tipo de aproximaciones que impliquen alguna fijeza, algún afán totalizador, alguna certeza más allá de la comprobación de que no quedan certezas ni totalizaciones posibles. Y su formulación se torna aun más problemática cuando ella se realiza desde el interior de una tradición literaria, o, mejor, de una cultura que tiene una colocación periférica con respecto a las grandes tradiciones de la cultura occidental. Sin embargo, ellas pueden volver obstinadamente cuando se considera una obra como la de Saer, a la que no parece exagerado atribuir una tendencia a lo clásico, entendiendo aquí por clásico aquello que puede perdurar, como diría Habermas, justamente por ser moderno de un modo auténtico, es decir, por estar fuertemente enraizado en el tiempo en que se vive. Pues en esta escritura surgida de la negatividad y de la incertidumbre encontramos la construcción de una poética que desplaza las formas tradicionales totalizantes de representación para trabajar con un registro minucioso y reiterativo de la percepción, del recuerdo y de la conciencia de recuerdo, únicas instancias capaces de asir, en el tembladeral de "lo real" esas realidades inasibles que son materia de la literatura: el tiempo, el espacio, los seres, las cosas. Y encontramos también el riesgo de un proyecto que apuesta a la escritura como práctica capaz de restituir a las múltiples direcciones en que se fragmenta lo real alguna forma de totalidad que sólo podría alcanzarse desde la dimensión estética, o, si se prefiere, desde la poesía: frágil, precario y permanentemente amenazado camino para acercarse al improbable sentido –si es que hay un sentido– de lo que llamamos "el mundo".

Algunas lecturas

Hay indicios claros de que en los últimos años se ha ido produciendo un cambio en la recepción de la obra de Saer, aunque siempre en el interior de un circuito que, pese a reediciones de fácil acceso, no ha dejado de ser minoritario. Muchos escritores y críticos recién ahora empiezan a leerlo; también, en algunos casos, a leerlo de modo diferente. Es probable que se pueda empezar a trazar una pequeña historia de esas lecturas, en la que se perciba cómo se combinan tanto el crecimiento mismo de la obra, que ha ido creando sus propias condiciones de lectura, como la diversidad de perspectivas a partir de las cuales ella es leída. Así como para Borges un escritor crea a sus propios precursores, la lectura (o relectura) del primer libro de un autor desde un presente que supone el conocimiento de los que le siguieron arroja sobre él nuevas luces, ilumina aspectos que pasaron inadvertidos, propone otros relieves, repara en zonas antes no percibidas. Toda lectura, incluida la del crítico, posee una buena dosis de ejercicio conjetural, controlado por el conjunto de presupuestos y conocimientos que el lector (o el crítico) manejan. Y toda obra propone, a su vez, su propio código, que en muchos casos entra en conflicto con el del lector, incomodándolo, desajustándolo, subrayando la no identidad. Y es en buena parte debido a esta batalla entre el lector y la obra, y no sólo a los cambios en el bagaje de experiencias y de conocimientos teóricos, que nuevas lecturas pueden orientarse en nuevas direcciones, modificando total o parcialmente el horizonte de recepción de los textos.

Cuando, por ejemplo, en *Literatura y subdesarrollo* Adolfo Prieto incluye a Saer entre los escritores que ofrecen un testimonio sobre los años del primer peronismo, tiene seguramente como punto de referencia *Responso*, una *nouvelle* donde el derrumbe de Barrios, el personaje central, está estrechamente ligada, en la trama del relato, a la caída de Perón. Desde la perspectiva que organiza la lectura en un libro como *Literatura y subdesarrollo*, escrito además en el marco de las polémicas sobre el realismo que en ese momento atravesaban el campo literario, esta inclusión, anterior a la aparición de *Cicatrices*, no deja de ser pertinente. Lecturas posteriores han ido privilegiando la puesta en escena del proceso de producción del relato, la intertextualidad como instancia productiva, o la repetición y la fragmentación como procedimientos para derogar la representación tradicional y la linealidad de la escritura, y ello se debe tanto a la materia misma que han ido proveyendo los textos de Saer como a las diferentes perspectivas de lectura que otros textos literarios y nuevos desarrollos teóricos abrieron en el espacio de la crítica. Es probable que el efecto de estas nuevas lecturas se traduzca en una reubicación de Saer en el sistema literario, modificando su colocación lateral y generando zonas de lectura y de influencia más amplias, aunque siempre resistentes a las formas más ortodoxas de la consagración institucional y del mercado a la que los textos mismos, por otra parte, se muestran refractarios.

Y como cualquier otra, la lectura que aquí se propone es una lectura fechada, atrapada en el círculo de sus propios presupuestos y preferencias, con los cuales discute. Lectura por lo tanto abierta, aceptadora de su correspondiente dosis conjetural, seguramente modificada y aun contradicha por nuevas lecturas, por nuevos

textos. Goza, pese a todo, de los fáciles privilegios que concede el tiempo: por ejemplo, el de releer ahora *En la zona* y poder señalar de entrada que ese título no remite a ningún regionalismo y que se vincula, como veremos, con aspectos de un proyecto que se irá realizando, y al que aluden, de modo explícito, dos textos de esta antología: *Algo se aproxima* y *Discusión sobre el término zona*.

Primeros pasos de un proyecto

La cita gongorina que lleva como epígrafe *La mayor* parece autorizar la propuesta de esta lectura: un recorrido parcial por algunos textos. En ese peregrinaje de la escritura que es la obra, los libros (los textos) exhiben la huella de los pasos. O mejor, son ellos mismos los pasos en esa marcha errante hacia el proyecto, el cual, como un espejismo, se muestra con engañosa precisión para diluirse rápidamente con cada acercamiento y recomponerse de nuevo, nítido, como una meta siempre renovada en una distancia nunca alcanzable.

El primer paso, el primer libro de Saer, *En la zona*, fue publicado en 1960 por la editorial santafesina Castellví. Ninguno de estos tres datos, la fecha, el título y la editorial, resultan indiferentes. Sólo se trata de ponerlos en relación con el sistema vivo de la literatura argentina y con el conjunto de la producción de Saer para que desplieguen, como las pistas en las novelas policiales, todo el sentido que encierran bajo su aparente neutralidad.

En primer lugar, la fecha. Es posible que la mención de los años sesenta convoque de inmediato en los lectores la imagen de un momento de particular efervescencia y expansión cultural, que en el campo literario se vincula con la aparición y los efectos de *Rayuela*, recortados sobre los fenómenos más vastos del crecimiento del público y de la industria editorial, contemporáneos del *boom* de la literatura latinoamericana. Conviene puntualizar, sin embargo, que a principios de esa década la tendencia más notoria en la narrativa argentina englobaba diversas variantes del realismo en las que confluían y se enlazaban los antecedentes más remotos de Boedo, las formas difusas de la reflexión moral representada por algunos escritores vinculados a *Sur* y el fuerte compromiso con la crítica social y política que constituía la realización literaria, en el campo de la ficción narrativa, del programa de *Contorno*. Verbitsky, Sábato, Viñas, Guido, Lynch, son los nombres que remiten a esa etapa. *Rayuela* se publica en 1963, y es a partir de allí que podemos fechar el comienzo de algunos cambios y desplazamientos que diseñan las nuevas tendencias que pasarán a ser dominantes en la segunda mitad de la década. *Rayuela* anuncia la declinación de aquellas variantes realistas y el viraje hacia nuevas poéticas incorporadas por Cortázar y luego por sus seguidores; al mismo tiempo, hace posible una relectura de Borges, que concluirá por asignar a éste un lugar central en el interior del sistema literario. Ambos efectos están reforzados por apoyaturas externas: la repercusión (para continuar con la metáfora sonora) del *boom* de la narrativa hispanoamericana y la consagración internacional de Borges, que empieza por esos años. Entre la herencia de los años 50 y la narrativa que cristaliza a mediados de los 60, *En la zona* puede ser vista como ocupando o inaugurando un espacio diferente, inasimilable para cualquiera de las dos tendencias principales, tanto por su colocación como por sus elecciones literarias más visibles.

Decíamos, además, el título. *En la zona* designa una separación con respecto al lugar geográfico que es el centro del sistema literario argentino: Buenos Aires. Y es, además, un libro publicado en Santa Fe. Estos datos alimentaron el equívoco de una adscripción regionalista, que el texto, por sus características, desmiente, remitiendo en cambio al momento de fundación literaria de espacios que se tornan literariamente significativos. En este caso la "zona", la ciudad de Santa Fe –que los relatos nunca mencionan– y sus alrededores, tiene, como la Dublín de Joyce o el París de Proust (y la mención de estos nombres no es casual, pues se hallan visiblemente ligados a las elecciones de Saer) un referente real a partir del cual se despliega la construcción del espacio imaginario; un anclaje que tendrá fuertes proyecciones en la configuración del mundo narrativo, en el cual la "zona", como reservorio de experiencias y recuerdos, se constituye en un núcleo productivo de los materiales literarios y en uno de los elementos formales que confieren unidad –"unidad de lugar"– al conjunto de los textos.

En la zona está formado por trece cuentos separados en dos partes por un poema, *Paso de Baile*, verdadero paso o pasaje entre dos espacios diferentes que se dibujan en el interior de la zona. En la primera parte, la "Zona del puerto", los personajes pertenecen al submundo del hampa: fulleros, prostitutas, delincuentes y drogadictos, y sus relaciones –amorosas o amistosas, filiales o fraternales– están sometidas a un duro código cuyo desconocimiento o transgresión puede acarrear la muerte. Es posible leer aquí una alusión, pero también una réplica, menos colorida, menos criollista, del mundo de los malevos y las orillas borgeanas, entretejida con elementos provenientes de otro ámbito literario: la novela policial dura y la poesía norteamericana; un sistema de elecciones que es atípico en la narrativa argentina de esos años. Leídas desde una perspectiva actual, las pistas literarias de que están sembrados estos relatos exceden el nivel ingenuo de las influencias previsibles en los libros primerizos, para apuntar a un trabajo de transformación de los materiales provenientes del repertorio literario; pues en ellos, para decirlo con algunos ejemplos, el estilo conjetural, la frase hipotética, los signos de una oralidad pudorosamente dubitativa –raras veces asertiva–, las historias que repiten otras historias, los personajes que parecen espejos de otros personajes, son algo más que la huella de las preferencias literarias de filiación borgeana: son también la trama viva sobre la que más adelante se condensarán los núcleos más significativos del mundo narrativo: algunos temas, algunos personajes, algunos procedimientos.

Puntos de partida de la unidad

En la segunda parte de *En la zona*, "Más al centro", los personajes revisten otro tipo de marginalidad: son jóvenes estudiantes, escritores en ciernes, un asesino ficticio; intelectuales de clase media provinciana que mantienen relaciones muy laxas con las instituciones familiares y sociales. En este conjunto, Algo se aproxima, último relato del libro y último de los incluidos en esta antología resulta también un título significativo: proyectado sobre lo que vino después (o leído al final, en el orden que aquí propone Saer), puede ser visto como la primera aproximación a aquello que la

escritura busca. "Texto fundante de la ficción narrativa", como lo ha calificado Mirta Stern, reúne líneas temáticas, personajes, motivos y escenas que se reiterarán, transformadas, en los textos posteriores.

Encontramos allí, en primer lugar, a personajes que reaparecerán en los textos futuros, armando una red de relaciones, encuentros y desencuentros: Horacio Barco, Carlos Tomatis (cuyo nombre no se menciona en el cuento), León, un abogado judío y comunista que es como una prefiguración de Marcos Rosenberg, el abogado de *Cicatrices*. Encontramos también una escena frecuente, la reunión de amigos, esas antifiestas desmadejadas y pobres donde nadie parece divertirse, y que suelen funcionar como un pretexto para introducir un diálogo ingenioso, que a veces bordea la parodia, cuya culminación exacerbada se encuentra en La vuelta completa. Una escena cuyos desarrollos y variantes se extienden, en una dirección, hacia novelas como *Cicatrices* y *Nadie nada nunca*, pero que alcanzan, también, a las reuniones rituales de *El limonero real* (el asado de un cordero para una fiesta familiar de fin de año) y de *El entenado* (el festín antropofágico de los indios).

Pese a las diferencias y variantes de estas escenas, pese a su cambiante función según el contexto en que se insertan, la escritura tiende entre ellas nexos deliberados, a través de un conjunto de imágenes y sintagmas descriptivos que el lector aprende a reconocer: como ciertos motivos musicales en el interior de una partitura, o como los conjuntos fónicos que se reiteran en un poema, vuelven en estos pasajes la columna de humo ascendente, el rico jugo de la carne, los filamentos exangües de las pulpas masticadas, las texturas y los brillos de los alimentos, los chirridos de la cocción; imágenes cuyo denominador común, además, reside en la insistencia en la materialidad de los objetos y en el registro de la experiencia sensible de esa materialidad.

En otro nivel, la problematización explícita de la literatura que recorre todo el relato en el diálogo de los personajes, enuncia algo más que un núcleo temático, para aludir a las condiciones de posibilidad de la escritura, a partir de una pregunta central: cómo hacer literatura en un país que "no tiene una tradición que la sustente". Las desopilantes divagaciones de Barco y de Tomatis en *Algo se aproxima* despliegan, en un registro irónico y a veces grotesco, un arsenal inagotable de "cuestiones literarias", que se condensan más apretadamente en el relato intercalado de Barco, la "Fábula del anónimo del siglo XIII y el poeta estreñado"; allí se revisan desde los modelos literarios posibles (Dostoievski y Cervantes, Borges y los poetas de suplemento dominical) hasta la condición y los males del escritor; desde el uso del idioma ("parece rico porque casi nadie lo ha usado todavía con ideas") hasta la oposición entre calidad y popularidad ("lo que gusta a muchos posee elementos intrínsecamente malos"); desde la relación de la cultura nacional con la europea ("esos tipos que van a Europa y traen ideas nuevas... siempre me han parecido de la peor calaña") hasta los procedimientos constructivos: el relato dentro del relato, la digresión, las versiones degradadas o ligadas a un verosímil realista, la mezcla de estilos y de niveles, las alusiones, la parodia y el rechazo de una retórica (los giros y variantes del estilo "elaborado" al tipo de "cordero que se inmola en el altar pierio"), la doble validez de la fuente oral y de la invención.

Uno de estos enunciados acerca de cuestiones literarias resulta decisivo para la configuración del mundo narrativo: es el núcleo temático de la "zona", que atraviesa los textos como motivación estructurante, y que reaparece como tema central en *Discusión acerca del término zona*. "Yo escribiría", dice Barco en *Algo se aproxima*, "la historia de una ciudad. No de un país ni de una provincia: de una región a lo sumo". La productividad de este enunciado casi programático se verifica, en primer lugar, en su propio cumplimiento, pues lo que hace Saer, de algún modo, es "escribir la historia" de una región que se constituye en el sustrato espacial de su escritura. Pero su productividad no se agota en esa función, ya que es posible ver cómo en su desarrollo se condensan y entrecruzan otros aspectos: uno, el de la tradición americana, cuya formulación se inscribe en la larga serie de textos literarios que problematizan la relación entre América y Europa, con sus tesis sobre el desierto, sobre la ciudad americana como espejismo, sobre la ausencia de historia y la precariedad de la tradición ("Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío"). Otro, el de la relación entre experiencia, conciencia y realidad del mundo, que hace a la dimensión cognoscitiva y filosófica de la poética de Saer ("Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irracional de esa misma ciudad. [...] En cierta medida, el mundo es el desarrollo de una conciencia. La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, las personas que uno trata todos los días, son la regresión a la objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de esa conciencia".) De modo que la experiencia de la ciudad, o de la "zona", como punto de anclaje para una conciencia que funda el mundo, es, al mismo tiempo, el fundamento espacial de la escritura; la experiencia, la conciencia (o el recuerdo) de la experiencia, y, finalmente, la escritura misma con procedimientos, aparecen como una constelación en torno de la figura simbólica de la "zona": una constelación que en *El entonado* se transforma a partir del alejamiento de Europa y la aproximación al espacio americano, en movimiento inverso al de *Discusión acerca del término zona*, donde el protagonista, Pichón Garay, se aleja de la "zona" para radicarse en Europa.

¿Qué es lo que se narra, finalmente, en *Algo se aproxima*? En rigor, una historia mínima: una comida, una reunión de dos parejas, donde prácticamente no pasa nada, y cuya narratividad se sostiene sobre la descripción detenida que hace el narrador de los más pequeños gestos de los personajes, de sus idas y venidas, y de las cualidades de los objetos que los rodean: sonidos, brillos, texturas, sabores. La contraposición entre una historia poco menos que inexistente y la densidad de la carga descriptiva y discursiva que satura el texto, crea en el relato una tensión casi enigmática, que alcanza sus puntos máximos en los tramos más filosos y llenos de sobreentendidos del diálogo entre Barco y Tomatis, y en la secuencia del baile de Tomatis con Miri, para disolverse al final en la pregunta sobre el sentido de la vida (un "final ilusorio", que desde el punto de vista de la acción no cierra nada).

De los cuatro personajes del relato, hay uno que no tiene nombre: son Pocha, Barco, Miri y él (el escritor). Es, en el plano constructivo, una transgresión de la norma general, que acentúa esa tensión, ese malestar del texto, homólogo al que en otros

textos crea, con procedimientos de repetición, fragmentación y elisiones, otras formas de enigma; son los pequeños misterios de lo aludido, de lo no dicho, siempre ligados a la transgresión de alguna norma, y por los cuales se filtra la experiencia familiar y social de los personajes, como, en *Cicatrices*, la relación edípica de Angel con su madre y la homosexualidad de Ernesto, o, en *Nadie nada nunca*, la posible vinculación del Gato con los asesinatos de caballos.

La construcción del lugar

Si estas hipótesis de lectura acerca de *Algo se aproxima* son correctas, es posible ver en *Responso*, en *Palo y hueso* y en *La vuelta completa* desarrollos narrativos que modulan y expanden ese núcleo inicial, a través de historias que transcurren en el mismo ámbito, y en las que reaparecen con frecuencia los mismos personajes o variantes de ellos; un periodista fracasado, prostitutas, taximetristas y, especialmente, el típico grupo de amigos e intelectuales relacionados de un modo u otro con la literatura, cuyas trayectorias suelen cruzarse.

Entre *Por la vuelta* (incluido en *Palo y hueso*) y *La vuelta completa*, transcurre un tramo narrativo que cierra una etapa; en *Por la vuelta* Pancho Expósito regresa a Santa Fe después de una internación en una clínica psiquiátrica de Buenos Aires. En *La vuelta completa* Pancho decide regresar a Buenos Aires e internarse para siempre. En la reunión final de *La vuelta completa*, otro de los personajes, César Rey, anuncia también su traslado a Buenos Aires. Estos alejamientos de la zona figuran la disgregación, y coinciden con la culminación de un ciclo de la obra que remite claramente a la etapa de formación del escritor, cuya representación puede leerse bajo la persistencia de las escenas del “encuentro de amigos”, con los recorridos por la ciudad y las interminables charlas literarias. En *Por la vuelta*, Horacio Barco evoca estas “escenas de formación” como algo ya perteneciente al pasado de los personajes: “No debe haber habido en todo el mundo noches mejores, en octubre y noviembre o en marzo y abril, que las que hemos pasado de muchachos caminando lentamente por la ciudad, hasta el alba, charlando como locos sobre mil cosas, sobre política, sobre literatura, sobre mujeres, sobre el viejo Borges, sobre Faulkner, sobre Sócrates, sobre Freud, sobre Carlos Marx [...] Sin embargo, aquella época extraordinaria no se volverá a repetir: del sur al norte, del este al oeste, por plazas, por avenidas, por bares, hemos ido y venido, desde los quince años, durante todas las horas del día, en especial las de la madrugada, charlando, como he dicho, de mil cosas, hurgueteando la ciudad...” (Narraciones, CEAL, p. 204). La cita pone de relieve de un modo condensado, casi paradigmático, que estas escenas de formación estructuradas en torno del encuentro de amigos y de los paseos por la ciudad además de llevar la marca de esa disponibilidad propia de la adolescencia tienen una fuerte y deliberada connotación literaria.

Si desde el punto de vista de los procedimientos narrativos las escenas del encuentro de amigos y los paseos por la ciudad pueden ser vistos como motivaciones para introducir el diálogo –con su correspondiente efecto de complejización discursiva– y diseñar una topografía de la zona –con sus lugares privilegiados y reconocibles:

ciertas calles, el bar de la galería, la estación de ómnibus, el puente colgante— su persistencia en esta etapa revela una multiplicidad de funciones. Pues operan también como la representación literaria del grupo de pertenencia del autor, e incorporan materiales provenientes de la experiencia vivida: la relación con el grupo de intelectuales y artistas santafesinos a los que Saer estuvo ligado hasta que se radicó en París, y con los que sigue manteniendo, pese a la diáspora que dispersó a muchos de sus miembros, una relación activa, fundada en un sistema de lealtades personales y en la fidelidad a un conjunto de valores éticos y estéticos compartidos.

Como todas las formaciones no institucionales del campo intelectual, estos grupos culturales son, para el análisis, objetos escurridizos, cuya existencia real es cuestionada por su propia fragilidad, y, sobre todo, por la reiterada negativa de sus miembros a reconocerlos como tales: la frecuencia de la afirmación “no somos (o no fuimos) más que un grupo de amigos”, que suele desorientar a los investigadores es, en todo caso, un dato más que cabe incorporar al análisis. En el caso del grupo santafesino, este carácter problemático de la autoconciencia se ve reforzado por la ausencia de programas o proyectos explícitos comunes (declaraciones, manifiestos o revistas) que les confieran cohesión visible; es éste un rasgo que tiene mucho que ver con la desconfianza de los miembros del grupo hacia las instituciones y hacia la institucionalización, y también con la convicción de que el trabajo creativo es un trabajo silencioso y solitario, que se legitima en su propia esfera, fuera de las instancias convencionales de consagración, sean éstas el público, las editoriales o el mercado.

El grupo de Santa Fe a que pertenecía Saer se nucleó en un momento en torno al diario *El Litoral*, en el cual algunos de ellos trabajaron y publicaron. Estaba formado por escritores como el poeta Hugo Gola, periodistas, algún músico y gente de cine que se agrupó luego en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, en el cual fueron alumnos o profesores. Las dos experiencias con las instituciones resultaron conflictivas y generaron polémicas que pusieron en juego las diferentes escalas de valores y concepciones poéticas que animaban el espacio cultural santafesino. En su relación con la literatura, los miembros del grupo manifiestan una notable fidelidad a ciertos autores, a ciertas lecturas —poetas como Pound o Pavese, o, entre los argentinos, Borges y Di Benedetto, ensayistas como Benjamin y Adorno— que constituyen elecciones productivas para las poéticas individuales y para los valores compartidos que cohesionan al grupo: el trabajo cuidadoso sobre el lenguaje y la forma, la crítica del naturalismo y del populismo, la colocación privilegiada de la poesía, el rechazo de la cultura masiva y de las modas literarias y estéticas. Y así como los martinfierristas hicieron de Macedonio Fernández su padre literario, este grupo también tuvo el suyo: el poeta entrerriano Juan L. Ortiz.

La disparidad entre los miembros del grupo en cuanto al peso de su producción cultural es notoria: algunos de ellos han producido muy poco o carecen, simplemente, de una obra visible que trascienda los límites de una circulación restringida, y en tal sentido Saer puede ser considerado como un emergente escandaloso con respecto a estas pautas. Esta característica, también vinculada con la recién señalada desconfianza por las instituciones, halla sus raíces en una acentuada postura

hipercrítica con respecto a los valores establecidos, y se manifiesta en una actitud que rechaza el apresuramiento por lanzar al mercado los resultados del trabajo creador.

Apartándose entonces de una perspectiva estrictamente formalista, que sólo vería en las escenas de la reunión de amigos meras motivaciones constructivas, se ve que es posible pensarlas desde una concepción que postule una relación de implicación fuerte entre los materiales y los procedimientos. Materiales ideológicos y materiales provenientes de la experiencia alimentan esa representación literaria del grupo de pertenencia, y ellos no son para nada indiferentes con respecto al mundo axiológico, al sistema de valores que los textos instituyen. Si se presiona sobre esta hipótesis es imposible proponer, finalmente, que las escenas de la reunión de amigos, figuran también la constitución del lugar donde se escribe. A partir de sus lecciones textuales y desde un espacio lateral (la zona), esta escritura, que no tiene (para citar de nuevo la frase de *Algo se aproxima*) "una tradición que la sustente", ni una posición legitimada que autorice su entrada al campo literario, se legitima o se autoriza a sí misma construyendo la representación imaginaria de un espacio de interlocución que asegura el lugar de la enunciación.

¿Literatura sobre la literatura?

En la zona y Unidad de lugar: un título reformula al otro, y ambos remiten al fundamento espacial de la escritura. La denotación directa (pero, ¿puede hablarse de ello a esta altura, cuando ya se ha señalado la constelación de temas y motivos que la "zona" agrupa a su alrededor?) se reescribe bajo la forma de una regla de la composición clásica. Y en este pasaje de un título al otro el alejamiento de la "zona" que los personajes anunciaban en *La vuelta* completa se realiza en otro nivel: en un alejamiento de las modalidades más apegadas a la representación realista tradicional (y también a lo más visible autobiográfico de las escenas de formación), hacia un relato donde la reflexión sobre la escritura se despegaba de lo anecdótico y del discurso explícito de los personajes, para volverse sobre los materiales (el tiempo, los temas, el lenguaje) y sobre las formas constructivas (voces narrativas, personajes, estructuras) sobre la narración. *Sombras sobre vidrio esmerilado*, el primer de *Unidad de lugar*, resulta un texto privilegiado para registrar la apertura de este proceso que continúa en *Cicatrices*, que culmina en *El limonero real*, y que se reanuda, nuevamente, en *La mayor*. Un proceso en el cual el discurso narrativo y la reflexión sobre la escritura traban nuevas relaciones y se articulan de modo diferente, realimentándose mutuamente en un intercambio o contrapunto que va adquiriendo distintos grados de intensidad, de acuerdo con los diferentes elementos que los textos van poniendo en primer plano.

¿Qué se cuenta en *Sombras sobre vidrio esmerilado*? Aparentemente, lo que allí se cuenta es el hacerse de un texto que no es el cuento mismo, sino otro texto: un poema. Para ello, el retrato trabaja sobre dos niveles: es uno, que podría definirse como el nivel más realista, por la forma como operan los indicadores referenciales, una mujer, la escritora Adelina Flores, sentada en un sillón de Viena en el living de su casa, ve la sombra de su cuñado Leopoldo proyectada sobre el vidrio de la puerta del baño,

y observa sus movimientos mientras él se desviste, se afeita y se baña. Mientras tanto, reflexiona sobre el tiempo, recuerda episodios del pasado, imagina cosas del presente y compone un poema. Este poema constituye un segundo nivel del texto, o mejor, un segundo texto, otro texto dentro del texto primero, el cual, además de englobar al segundo, provee los materiales con que este segundo texto se realiza. Como en un juego de espejos –sombras, vidrios y espejos son significantes decisivos en *Sombras...*– la narración y el poema remiten permanentemente uno al otro.

En el primer nivel, tres modalidades discursivas organizan el relato: la reflexión (reflexiones sobre el tiempo, sobre la vida y la muerte, sobre la mutilación y sobre lo que perdura); el recuerdo (recuerdos de una conferencia en la Universidad, de una cena, de palabras, de un viaje en taxi, de una excursión a la playa, de la muerte de los padres, de recorridos por la ciudad) y el registro de la percepción (lo que se ve, lo que se oye y se siente en el presente del relato). Como el vaivén del sillón de Viena, el vaivén entre estos tres núcleos es constante, y el principio que los articula es el monólogo interior: el discurso de un sujeto que desarrolla en primera persona tres frases básicas: “Ahora veo esto”. “Ahora pienso esto”. “Ahora recuerdo esto”. En *Sombras sobre vidrio esmerilado* el personaje funciona como un punto de vista fijo, inmóvil por así decir, en el tiempo y en el espacio. Pero a esta inmovilidad se contraponen la movilidad de la conciencia, capaz de desplazamientos espaciales, de avances y retrocesos temporales, que van actualizando en el relato imágenes y situaciones, reflexiones y recuerdos, verdaderos microrrelatos que se proyectan hacia tiempos y espacios diferentes. En el plano sintáctico, el relato opone a esas expansiones asociativas una tendencia a la coherencia que se manifiesta en las frases estructuradas, completas, puntuadas y conectadas por un conjunto de coordinantes constantes. Y en el plano narrativo, las intercalaciones están controladas por los puntos de convergencia que vuelven a anclar el relato en el presente y por la focalización en la primera persona que las articula y las engloba. De ese modo, una situación *sencilla* –una mujer sentada en el living de su casa– es el disparador o desencadenante de un texto *complejo*, en el cual todo aquello que se despliega es visto como en espejo, proyectado en el reflejo de una conciencia, como las sombras que se proyectan sobre el vidrio esmerilado. “Es terrible pensar –piensa el personaje– que lo único visible y real no son más que sombras.”

En el *ahora* que conecta anafóricamente varias de las secuencias del relato radica la problematicidad esencial del tiempo, proustianamente inapresable como presente y sólo recuperable, en parte, como pasado, como recuerdo. Por eso *Sombras...* se abre con una reflexión sobre el tiempo (“¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo qué sencillo!”) que desata las múltiples cadenas significativas que lo atraviesan, poniendo inmediatamente en relación la temporalidad manifiesta del *ahora* con los temas dominantes del recuerdo, la mutilación, la escritura y la muerte. En el primer nivel, entonces, con el recurso al monólogo interior, el relato tiende a hacer coincidir el tiempo real, el tiempo de la lectura, con el tiempo de la narración, trabaja con la actualización del pasado como recuerdo, verosimiliza las discontinuidades y saltos gracias a las asociaciones de una conciencia subjetiva, y despliega las imágenes y motivos que, transformados y combinados, constituyen el segundo nivel, el del poema.

Este poema tiene una estructura tradicional: cuatro cuartetos endecasílabos, una forma emparentada con el soneto. En sus versos se pueden reconocer palabras y frases que se repiten o evocan tramos enteros del primer nivel: "Veó una sombra sobre un vidrio", "cristal esmerilado", "señal oscura", "olor salvaje", "casa humana". Más aun, no hay elemento del poema que no tenga su origen y pueda ser rastreado en el relato, como si la finalidad del conjunto fuera, en definitiva, la de mostrar el proceso de construcción de un texto, exhibiendo los materiales y las transformaciones con que se constituye. Hasta la distancia que separa al sujeto real del sujeto de la enunciación está figurada en el pasaje del primer nivel, el del relato, al segundo nivel, el del poema: pues el yo que dice en el poema "Veó una sombra sobre un vidrio" no es el yo que en el relato afirma e inmediatamente pregunta: "Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores?", variación frásica que se pone en el texto la pregunta por el sujeto, y que puede leerse, por lo tanto, como la formulación encubierta de otra pregunta: ¿Quién habla en un texto de ficción?

Pero si en *Sombras...* sólo se leyera esta exhibición del proceso de producción de un texto, o sea aquello que el relato muestra de modo más evidente, quizá no se obtendría más que una lectura parcial, que rendiría tributo a una corriente que privilegia de modo absoluto la puesta en escena de los mecanismos de la ficción y del modo como la literatura se señala a sí misma, con total prescindencia por la experiencia de mundo que con los materiales (con el lenguaje, por cierto, pero también con los núcleos temáticos, con el tipo de personajes, etcétera) se incorpora a los textos. Una lectura menos unilateral debería tratar de mantener conjugadas esas dos instancias que en el texto se van entrelazando en contrapunto o vaivén. Es verdad que en *Sombras...*, como en muchos textos de Saer, el tema literario satura el relato: no sólo porque se narra la composición de un poema, sino porque el personaje en una escritora, una poeta de provincias, cuyo nombre, Adelina Flores, evoca por semejanza al de otra poeta, Alfonsina Storni, a la cual el personaje lee y el texto cita, referencia intertextual reforzada por el motivo del seno amputado, que conecta a ambas figuras. Junto con su nombre están los de sus libros, *El camino perdido*, *Luz a lo lejos* y *La dura oscuridad*, títulos que señalan la adscripción a una retórica y, al mismo tiempo, condensan metafóricamente el recorrido del personaje.

El tema literario es la materia explícita de las secuencias de la mesa redonda en la Universidad y de la conversación con Tomatis en el restaurante; pero allí, el ataque de Tomatis a las formas heredadas de una poética congelada que opera como una "camisa de fuerza", excede la representación de una polémica de generaciones literarias y apunta a la problemática más vasta de los valores que sostienen una elección existencial. Por lo tanto, ni el relato se agota en el gesto tautológico de la literatura que se señala a sí sino que esa condición forma parte de su particular experiencia o estar en el mundo. Una experiencia que participa de esa opacidad de la experiencia humana en general tal como la percibimos en la vida real, y que en el texto se encarna precisamente en las acciones que se narran, y que explora ciertas formas de relaciones con la literatura, pero también con el sexo, con la enfermedad y con la muerte, en el interior de un contexto social y familiar cuyos índices el relato proporciona. Elementos todos a los que la organización narrativa confiere un espesor y una intensidad que los convierte en algo más que motivos neutros cuya sola función sería la de alimentar la máquina de escritura.

¿Cómo pensar esta relación que siempre parece volver a colocarnos frente a un hiato insalvable entre la construcción verbal, supuestamente autónoma, irrefutable, autosuficiente, y ese "mundo", remitiendo a una experiencia de mundo, poniendo sentido en el mundo? Y sobre todo, ¿cómo hablar de ella en el lenguaje otro de la crítica, estando como está soldada al sistema de la obra y a su economía verbal? No parece haber, para estas preguntas, una respuesta cierta y acabada. Sólo tanteos y direcciones posibles. Podría, por ejemplo, ser pensada como una relación análoga a la que Jean Pouillon establecía entre pasado, presente y futuro en la duración temporal: una relación a la vez contingente y necesaria, que implica, al mismo tiempo, un apogeo y una exclusión del azar. En el texto todo puede suceder, pero esta virtualidad no se diluye en la pura arbitrariedad: en la medida en que en el texto toda elección es significativa, la elección, lejos de ser indiferente, es siempre, de un modo u otro, necesaria. Podría pensarse también, desde otra perspectiva, acudiendo a las reflexiones de Adorno sobre la obra de Proust. Adorno señala en la novela proustiana la aspiración a expresar ciertos conocimientos acerca de los hombres que, sin ser equivalentes a ningún conocimiento científico, aspiran, sin embargo, a una cierta objetividad. Pese a las crisis y rupturas de la forma novela, pese a que en el lugar de conocimientos la narración contemporánea sólo parece plantear incertidumbres y preguntas, esta aspiración sin duda se mantiene, y es ella quizá la que libra a las elecciones temáticas de la insignificancia y de la vaguedad, aunque la medida de su objetividad sea difícilmente verificable, difícilmente reductible a otro discurso. "La medida de esa objetividad –dice Adorno– no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la experiencia humana individual que se mantiene reunida en la esperanza y en la desilusión".

Vueltas de tuerca sobre la narración

El trabajo sobre dos textos de esta antología ha permitido formular algunas hipótesis cuyo alcance se proyecta sobre el conjunto de la narrativa de Saer, y que ofrecen por lo tanto un encuadre adecuado para la lectura de *Cicatrices* y *El limonero real*, dos de las novelas mayores. En ellas, justamente, la riqueza y complejidad que exhibe la estructuración del relato inducen a detenerse en la descripción de técnicas y procedimientos, relegando aquello que es más difícil de aprehender y precisar en el discurso crítico, y que, anudado de modo inextricable con la génesis de la narración remite a la significación, o, si se quiere, al nivel semántico, en el que operan las funciones cognoscitivas y simbólicas que circulan por el conjunto textual, impregnándolo en su totalidad.

En las narraciones de Saer, un eje, el eje referencial, remite a la construcción, en el ámbito ya señalado, de la vida cotidiana del conjunto de personajes entre los que se trama cierto tipo de relaciones. Se trata, siempre, de "vidas privadas", en las que se diluye la exigencia del personaje situado o arquetipo con que la novela realista y la novela psicológica aspiraban a representar totalidades histórico-sociales o psicologías portentosas. Otro eje, el literario, conduce a la problematización del relato y a la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la escritura, apelando ostensiblemente

a la intertextualidad, bajo la forma de relaciones con otros textos ajenos y propios que son retomados, aludidos, citados, parodiados. Tenemos así, junto al Génesis y la Odisea, junto a Pavese o Proust, Thomas Mann o Chandler, Joyce o el *nouveau roman*, una serie de personajes, figuras e imágenes propias que se reiteran y desplazan en el interior del universo textual que los distintos relatos van componiendo.

Entre ambos ejes, que sólo con un gesto arbitrario podemos separar, se tienden, como puentes que los sueldan y reúnen, dos recursos característicos de la narrativa de Saer: uno, la persistencia de figuras de escritor entre sus personajes, como uno de los modos de tematizar y señalar la problemática literaria; otro, el trabajo con diversas técnicas, estilos y procedimientos, cuyas variaciones, desde *En la zona* hasta *El entenado*, someten la narración a una erosión incesante. Juntos, refuerzan la formulación obstinada de dos preguntas inseparables: qué contar, y, sobre todo, cómo hacerlo. Preguntas cuya transformación última excede los límites de una poética para alcanzar una dimensión cognoscitiva, de índole estética y aun metafísica: la pregunta por el sentido, y, en definitiva, la pregunta por lo real. Y bien mirado, aquí reside seguramente el punto de articulación de la narrativa de Saer con las corrientes narrativas contemporáneas que arrancan de Joyce y de Proust, y que lo conecta con un problema central –y ya clásico– de la modernidad: la desconfianza y el cuestionamiento de los modos de representación tradicional que define no sólo a la literatura, sino al arte todo de nuestro tiempo.

En este contexto encuentran su razón de ser algunos rasgos que caracterizan la construcción narrativa en ambas novelas: la progresiva reducción de los diálogos “realistas”, con su sobrecarga literaria de frases ingeniosas; el mayor peso del narrador como instancia discursiva que organiza tanto el relato como los enunciados reflexivos; el menor apego a la narración lineal, desplazada por estructuras complejas minuciosamente elaboradas; el énfasis creciente en el trabajo de transformación de los materiales para alcanzar la máxima intensidad poética del lenguaje; la mencionada incorporación de técnicas y estilos diversos, en una suerte de ecletismo productivo que los recrea, englobándolos y superándolos.

Así, en *Cicratices*, la novela se estructura sobre una división en cuatro partes, narradas en primera persona, cada una de ellas por un personaje diferente: Angel, Sergio Escalante, Ernesto López Garay y Luis Fiore. Los cuatro relatos, presentados como entidades autónomas, se vinculan por entrelazamientos (los personajes de un relato, entran en relación con los de otros relatos, y algunos de ellos, como Tomatis y Marcos Rosenberg, funcionan como un nexo que pone en contacto los círculos aparentemente independientes de cada relato); por sincronizaciones (la simultaneidad temporal de distintos acontecimientos que corresponden a las respectivas historias); por contrapuntos (un mismo acontecimiento es narrado desde distintas perspectivas por más de un personaje); y, finalmente, por la tendencia a la concentración temporal, que va desde el primer relato, titulado “Frebrero, marzo, abril, mayo, junio” hasta el último, titulado “Mayo”, y que transcurre en realidad en un solo día: el 1º de mayo, día en que Luis Fiore comete el crimen –matar a su mujer– que incide en las vidas de los otros tres narradores. Si la figura que rige esta estructura es la del círculo, figura que se reitera en muchas imágenes del texto, los círculos supuestamente autónomos que

constituyen los relatos de cada personaje pueden ser visualizados como círculos espiralados que se superponen y estrechan a medida que avanza la narración, hasta alcanzar, en la última parte, el punto que, a su vez, irradia con ondas expansivas hacia los círculos mayores que lo contienen.

El tema literario se hace presente de muchas maneras en *Cicatrices*: con, por ejemplo las dogmáticas afirmaciones de Tomatis acerca de la novela como único género posible; con la traducción de *El retrato de Dorian Gray* que realiza obsesivamente el obsesivo Ernesto; con las lecturas de Angel y la actividad literaria de Tomatis; con la humorística alusión al objetivismo; con los desopilantes ensayos que escribe Sergio, los "momentos fundamentales del realismo moderno", que parodian ácidamente los complejos análisis de historietas que hicieron furor en la década del sesenta.

Esta presencia de lo literario es eminentemente funcional a los contenidos de la novela, y confiere a la intertextualidad una pluralidad de funciones. Posee una inserción múltiple, cuya operatividad apunta a la problemática de la narración, pero también, a los sentidos psicológicos, simbólicos y sociales que sustentan lo narrado: homosexualidad y Edipo; los conflictos de la adolescencia y la pasión del juego; el dinero, las instituciones, la política y el crimen; sentidos abiertos, como flotantes, que aparecen mediados, pero también potenciados y enriquecidos por los textos literarios aludidos o mencionados en el relato: desde *El retrato de Dorian Gray* hasta *La celosía*, desde Tonio Kröger hasta *El jugador*, desde *El largo adiós* hasta *Luz de agosto*.

La problemática de la novela tiene además en *Cicatrices* una figura clave que se despliega en el deslumbrante pasaje de la descripción del juego de punto y banca, donde las instancias de la temporalidad narrativa –figuradas en el presente, el pasado y el futuro de cada jugada– son perturbadas por la contingencia y el azar. El mecanismo del juego puede ser leído como una cifra del funcionamiento de la narración, y, simultáneamente, como una interrogación sobre el funcionamiento del mundo, sobre el conflicto entre caos y orden, sobre la posibilidad del conocimiento y la irrisión de la experiencia humana: la metaforización sobre la literatura, una vez más alcanza otras dimensiones y excede a la literatura misma.

El relato amenazado

También en *El limonero real* el círculo resulta una figura constructiva que organiza el relato en varios niveles de la realización textual. La novela narra un día completo en la vida de Wenceslao, un habitante de la zona costera cercana a Santa Fe, desde que se despierta al amanecer de un día hasta que vuelve a despertarse al amanecer del día siguiente. Durante ese día, el último del año, Wenceslao visita a sus parientes que viven en una isla cercana a la suya, almuerza con ellos, va dos veces a un almacén de campo donde bebe unas copas, mata y carnea un cordero para la cena, duerme una siesta y tiene una pesadilla, se baña en el río, asa el cordero, lo come (y se atraganta con él al primer bocado) en la cena familiar de fin de año, baila con su sobrina Teresita, regresa a su casa, se acuesta y se duerme junto a su mujer, que se ha negado a salir para el festejo, alegando que aún está de luto por el hijo que murió

hace siete años; finalmente, se vuelve a despertar en un amanecer lluvioso. El intento de contar en una síntesis argumental el enjambre de hechos, sensaciones, escenas, recuerdos, que pueblan el relato se vuelve tan dificultoso como, en la novela, la empresa de narrarlos: verdadero trabajo de Sísifo que, pese a los recomienzos, no alcanza nunca a recubrir con el tejido verbal los inagotables, casi infinitos, avatares del acontecer. De ahí que la narración acuda, como para conjurar esa dificultad, a un trabajo textual que pone en primer plano la repetición y la circularidad.

El limonero real se abre con una frase que tiene en el texto un estatuto especial: "amanece/ y ya está con los ojos abiertos". Tipográficamente, está separada del primer párrafo narrativo y escrita con letras mayúsculas. En el espacio de la página su disposición también es diferente: un corte, como un dístico, por oposición a las líneas completas de las frases en prosa que constituyen el cuerpo principal del relato. La frase tiene además una estructura rítmica regular, articulada por la repetición de un módulo métrico. Es, desde varios puntos de vista, una anomalía. Pero si por un lado se diferencia, por el otro coexiste en la página con el relato propiamente dicho: una flexión textual de la poética de Saer, la de construir narraciones que no sean "novelas" y, en el mismo movimiento, borrar las fronteras entre poesía y narración.

Esta frase que tiene un ritmo propio, cumple en *El limonero real* una función predominante: ella ritma, a su vez, ella pauta, las partes o tramos en que se divide el relato; lo abre, lo puntúa, y finalmente lo cierra. Está escrita nueve veces, y cada vez que se repite introduce en el texto recapitulaciones cada vez más extensas que recogen, con variantes y reiteraciones, lo ya narrado en los tramos anteriores. Divide el relato en ocho partes claramente discernibles. Cuando se escribe por última vez (la novena) el relato termina y no se inicia otro tramo. Pero podría virtualmente recomenzar, arrastrado por la inercia de la repetición, virtualidad indicada por la ausencia de punto final. Así, al comenzar y terminar con la misma frase, el relato parece dibujar, como una serpiente que se muerde la cola, una figura circular, que aquella virtualidad torna dudosa, pues lo que se narra entre la primera y la última frase es el transcurso de un día, y el primer "amanece" y el último "amanece" tienen, por lo tanto, distintos referentes. Son dos amaneceres distintos: entre ellos, el tiempo ha transcurrido. Y este transcurso del tiempo referencial del relato inscribe en el texto otro círculo: el ciclo del día, registrado en los movimientos del sol y de la luna, en las mutaciones de la luz y en los desplazamientos de las sombras. Ese día, el último del año, hace referencia a otro círculo temporal, el del ciclo anual, medida del tiempo y de su retorno, subrayado por el carácter ritual de la celebración.

Dentro de cada tramo el relato no avanza en forma directa y lineal, sino de modo trabajoso y fragmentario, atravesado por saltos hacia atrás (recuerdos, relatos) y hacia delante (anticipaciones, conjeturas). Esta ruptura de la linealidad del orden temporal se corresponde con los recursos a la repetición, condensación y nuevas expansiones con que se construye el discurso narrativo, y que, tramados con la detallada descripción de las percepciones sensoriales (los efectos de la luz y de la sombra, los colores, las formas, los sabores, las texturas, los sonidos y olores), terminan por disolver la sucesión temporal en el aura de un círculo estático, mágico, donde reverbera la duración de un eterno presente. De ahí la posibilidad de proponer

al limonero real, el árbol que ocupa el centro del patio de Wenceslao y que da título al libro, como la condensación metafórica y el punto de convergencia máximo no sólo de las dimensiones simbólicas que sostienen horizontalmente el relato, en tanto es figura del árbol de la vida y del árbol genealógico, sino también de una circularidad que se desliza en el nivel de la escritura; así, la narración, que en sucesivos retornos se vuelve a su frase inicial y repasa sus elementos –las acciones, pero también las figuras discursivas–, que postula como un sistema que absorbe y que hace coexistir en el espacio textual los tiempos –el pasado, el presente y el futuro– de lo narrado, contradiciendo el orden “natural” (naturalizado) de la sucesión temporal del relato tradicional, de manera homóloga a como coexisten en el árbol los sucesivos estadios del ciclo natural. “*El limonero real* –leemos– está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han comenzado a formarse.” Y como en toda figura circular, siempre hay búsqueda de un centro del mundo, y en el interior de ese centro del mundo, y el limonero ocupa a su vez un lugar central, en la historia que cuenta la novela hay otro centro: ese centro es, como Bloom en *Ulises*, Wenceslao. Y la mención no es casual, pues como ya ha señalado la crítica, no son pocos los hilos que entrelazan a *El limonero real* con la novela de Joyce.

Estas construcciones complejas y trabajadas minuciosas como mecanismos de relojería, constituyen uno de los modos de conjurar la amenaza que, desde el interior de sus propias condiciones de enunciación acecha al relato: la de su propia disolución. Una amenaza que, en grado extremo, aparece representada en el cuarto tramo de *El limonero real*, en la secuencia que sigue a la zambullida de Wenceslao en el río, después de que ha carneado el cordero. En ese baño que lava la sangre del sacrificio, el recuerdo de los delirios de una insolación introduce el motivo de pérdida de la conciencia que conduce a la pérdida del sentido del lenguaje, y con ello a la disolución de lo real. Todo se convierte en mancha y borrado (“De a ratos todo se me borra”; “ahora hay una mancha blanca...”; “ahora está todo negro...”) y el lenguaje llega a hacerse onomatopeya, esa forma primitiva que lo conecta con sus orígenes más arcaicos (“y los remos zac zddzz zac adzzz”... “Y las dos mariposas blancas que vuelan alrededor, chocando de vez en cuando contra el vidrio: zdzzz zac zdzzz zac) y a perder sus rasgos distintivos (“Nono nonado”... “nanién nenuno nenacón”). En la escritura, la tipografía señala este proceso con un borrado total, y una enorme mancha, un rectángulo negro cercado por zetas y aes (primera y últimas letras del alfabeto) mima, en la página, el agujero negro por donde se precipitan conciencia y recuerdos, lenguaje y narración. En el borde inferior del rectángulo, como desflecadas, se reagrupanseudopalabras, conjuntos fónicos casi impronunciables que empiezan a reconstruir las líneas: el lenguaje, la escritura, y con ello la legibilidad.

¿Cómo volver desde la mancha negra que lo ha devorado todo, a la narración? Como en el juego de punto y banca, para contar hay que volver a empezar de cero: después de ese corte, el relato deberá recomenzar desde sus mismos orígenes, apelando a las formas del relato oral y elaborando una verdadera cosmogonía criolla, donde las islas se convierten en la figura que sintetiza todo el universo. Surgen la tierra y las especies animales y vegetales; la división del trabajo y la explotación; el impulso hacia el viaje y el retorno al hogar. Finalmente, “el mundo” queda de nuevo

constituido: la isla de Wenceslao y la de Rogelio, la familia, el trabajo y los juegos, el almacén de Berini y el huerto con el limonero real. Para lograr la reconstrucción del mundo (génesis de lo narrable y de la posibilidad de narrar) la narración se vuelve hacia una mezcla paródica de las formas "originales", esto es, ligadas a los orígenes del relato, como si sólo allí, en ese sustrato básico, pudiera volver a encontrar "una tradición que la sustente": apoyatura irónica en textos prestigiosos y arquetípicos para la tradición literaria occidental, como el Génesis, la Odisea y las Mil y una noches.

En este génesis criollo el sujeto de enunciado se transforma, y la enunciación es asumida por una primera persona que exhibe, como para reforzar la mezcla de universalidad y localismo, las marcas de su parentesco con la literatura nacional en la elección de un registro de filiación borgeana: estilización de la lengua popular, oralidad, apelación al interlocutor, y el sospechoso "A mí se me hace..." con que empieza muchas de sus frases el narrador, cita escondida del "A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires" que pertenece, justamente, a la *Fundación mítica de Buenos Aires*.

La transformación del sujeto constituye un punto de viraje interno en el relato: la regularidad de la construcción de avances y recapitulaciones pautadas por la frase inicial se altera, y al terminar el cuarto tramo ya está de algún modo todo narrado, hasta el final de la fiesta, el regreso de Wenceslao y el nuevo amanecer. En los cuatro tramos siguientes el texto expande, repite y varía lo que se ha narrado apretadamente al final del tramo cuarto. En el tramo sexto, la historia de Wenceslao es contada nuevamente, apelando a otra forma básica, la del relato maravilloso, en una paródica versión escolar y moralizante. Esta será la última transformación de la voz narrativa, que da paso a las dos extensas recapitulaciones de los tramos finales. Al volver a narrar, las acciones principales se descomponen en acciones mímicas, en una exasperante proliferación de variaciones y detalles, con lo cual se apunta a la posibilidad (teórica) de un relato infinito, o infinitamente catalizable. ¿Podríamos leer allí, parafraseando a Barthes, la propuesta de un triunfo del relato, la maravilla de un relato cuya única interrupción posible fuera la muerte? ¿O se trata, por el contrario, de marcar los límites, de señalar la dificultad del relato para dar cuenta de la virtualidad inagotable del acontecer? El relato, parece decir el texto, es siempre insuficiente. Las repeticiones y variaciones de *El limonero real* ponen en juego y llevan hasta el límite la posibilidad de la narración, a través de una hipertrofia que la desarticula. Hay aquí una poética inseparable de una ideología literaria: son la percepción, el recuerdo y la memoria los que hacen posible una cierta organización del mundo; los que hacen posible, en definitiva, la narración. Y es por eso que el relato está siempre amenazado de disolución: la precariedad del mundo, la precariedad de eso que llamamos lo real, es correlativa de la precariedad de la conciencia, cuya aniquilación disuelve al mundo (en el sueño, en los desmayos, en los delirios) y acecha, por lo tanto, a la narración. La dificultad de la escritura se revierte, a su vez, en la dificultad de la lectura: la repetición, ese escándalo de la prosa, es también un atentado a la legibilidad.

En *El limonero real* coexisten y se oponen las figuras circulares, los tramos lineales, los avances y retrocesos, las formas parodiadas de la narración tradicional. El espacio textual se convierte así en un campo de batalla o, si se prefiere una metáfora

menos bélica, en un escenario donde se juega el drama de la construcción del relato, de la posibilidad de narrar y de los límites de la representación en la escritura. Se trata, desde una poética que trabaja a partir de la desconfianza y aun de la hostilidad a la representación de instalar una cierta negatividad. Batalla o drama, transcurre entre el deseo de la forma y la resistencia del material: un lenguaje o una escritura que, a pesar de su belleza, parece no poder decir “más nada”, tornarse cada vez más ilegible o más ininteligible. Como en los dibujos de los dorsos del yacaré y de la serpiente de la isla, en el texto se oponen “una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho” y un trabajo “en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura”.

Pero entonces, en este hacer presente la dificultad del relato y la posibilidad de la narración, en este mostrar un narrar que se problematiza a sí mismo, negándose a toda naturalización, ¿nos hallamos nuevamente instalados en la pregunta por la narración, entendida como una génesis técnica y un conjunto de problemas constructivos? Sí y no, pues la pregunta por la narración, obsesiva en *El limonero real* (y exacerbada en *La mayor* y en *Nadie nada nunca*) es, como toda la pregunta sobre literatura, inescindible de la técnica, pero es también inescindible de la pregunta por el sentido, aunque esa pregunta sea, a su vez, inagotable y no alcance jamás ninguna respuesta estable. Por sobre las repeticiones que parecen anular el sentido –como cuando se repite una palabra hasta vaciarla de su significado– los sentidos reverberan, fragmentarios, elusivos, y se filtran en la red discursiva de la narración; no residen, como podría plantear una lectura ingenua, en la historia ni en el referente que el relato designa, sino en esa amalgama inestable de sensaciones y sentimientos, de experiencias del duelo y de la muerte, de alusiones arquetípicas que saturan los relatos intercalados, y en las dimensiones simbólicas de las estructuras de parentesco y del mito de Edipo que sostienen la narración.

Es posible, por lo tanto, hablar de técnicas. Pero si la narración siempre supone –como cree Adorno– la experiencia del hombre por el hombre, tanto en el novelista como en el lector, lo que no resulta posible es limitarse a ellas, y, menos aun, aspirar a “sustituir con una reconstrucción intelectual las impresiones realmente producidas por las novelas”.

Bastaría entender un objeto

Porque ver, señora, no consiste en contemplar, inerte,
el paso incansable de la apariencia, sino en asir,
de esa apariencia, un sentido.
J. J. Saer, Carta a la vidente

La descripción es un procedimiento constructivo predominante en la narrativa de Saer. En sus textos, la narración se apoya obsesivamente en la notación de los objetos, de sus colores, sus formas, sus cambios, sus desplazamientos. Narración y

descripción se mezclan de modo tan inextricable que resulta imposible delimitar sus fronteras.

Leemos en *El limonero real*: “Tanteando, con los ojos cerrados, Wenceslao se dirige hacia la pared del rancho y saca una toalla que cuelga de un clavo entre un espejito redondo con un marco rojo de plástico y una repisa de madera repleta de potes, frascos y peines. Wenceslao se seca la cara...”. Bien: Wenceslao se seca la cara con la toalla. ¿Y qué hacen allí ese espejito con marco de plástico roto, y el clavo y la repisa? Una primera lectura podría ver en la presencia de esos objetos la función referencial típica del relato realista, que busca asegurar la categoría de lo real, anclando el discurso en el mundo representado y garantizando significaciones (psicológicas, sociológicas) exteriores al discurso mismo. Pero cuando esto ocurre siempre, cuando la reiteración y la expansión de la descripción devoran, por así decirlo, al relato; cuando a lo que es funcional en el relato, a lo que lo hace avanzar diagenéticamente, se le interpone permanentemente un discurso reiterativo que descompone microscópicamente los gestos y los movimientos; cuando los textos se saturan de “detalles insignificantes” en una especie de paroxismo descriptivo que vuelve una y otra vez sobre un objeto, sobre un gesto, sobre un recorrido, cabe preguntarse por la significación de esa insistencia. Pues no se trata sólo del marco de plástico rojo del espejito; están, en *El limonero real*, esas capas de grasa que se coagulan y recubren los platos, esos vasos llenos a medias o vacíos con las marcas que el vino deja en ellos; la disposición de los comensales alrededor de la mesa; los movimientos de la masticación y de la deglución. Y esa pollera ajustada que se llena de pliegues cuando se mueve una pierna. Y las mutaciones de la luz y de la sombra. Una proliferación abrumadora que constituye un verdadero escándalo desde el punto de vista de la economía narrativa, y que, potenciada por los efectos de la repetición, ofrece a la lectura un relato ralentado en que la descripción “dura”, como “duran” la visión o la percepción –y por lo tanto la lectura– de los objetos se traslada a la materia verbal, ofrecida en una textura empastada que llama a detenerse y que se torna irreductible, por su peso, por su intensidad, a la función referencial: pues resulta el signo de la voluntad de estructuración de una forma en que la escritura exagera la función poética para interrogar los alcances gnoseológicos de la narración: el ver, la representación, la relación entre el objeto y el sujeto.

Las acciones y los objetos se describen una y otra vez hasta en sus más mínimos detalles y variantes, pero su sentido permanece incierto, como ausente. Y en esta aparente ausencia de sentido, la descripción obsesiva –además de provocar el efecto de detención– significa, paradójicamente, la destrucción de la confianza en la notación realista, en la descripción que carga de significados precisos a los objetos. Es este aspecto el que ha llevado a críticos y lectores a señalar con insistencia al parentesco de la narrativa de Saer con la novela objetivista, ya sea denunciando lisa y llanamente (con un sesgo semipolicial) una influencia poco recomendable, o aun deplorando la perniciosa sumisión a un modelo extranjero, dos maneras de no leerlo o de leerlo mal, arrinconándolo en una melancólica condición epigonal. Por cierto que esto podría llevarnos a discutir una vez más el dudoso concepto de influencia, que las nociones de sistema, intertextualidad y selección han contribuido a desmontar, al menos en su trivial acepción de incorporación pacífica. Y, en un segundo movimiento,

podría llevarnos también a reconocer que lo que se llama novela objetivista (o *nouveau roman* o escuela de la mirada) involucra proyectos y textos tan dispares como los de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, de Michel Butor y Marguerite Duras – para nombrar a los más difundidos –, que sólo la comodidad inducida por una operación de mercado puede homogeneizar bajo una etiqueta que es más comercial que literaria. Vistos ahora, a treinta años de irrupción, resulta tan apasionante leerlos en tanto función de una de las últimas estribaciones del realismo, como seguir la historia de sus lecturas, que una cita muy breve sobre La celosía ayuda a sintetizar: “El mundo sólido de los objetos –escribía Maurice Nadeau– parece ser el resultado de una visión (o de una alucinación)”. Más que en la polisemia del término “visión”, es en el paréntesis donde se insinúa la posibilidad de la doble lectura o, como en el Barthes de *Ensayos críticos*, de las lecturas sucesivas: desde su primer deslumbramiento por ese “estar-ahí” de los objetos de Robbe-Grillet, que destruiría al mismo tiempo las normas de la descripción clásica y los mitos de la profundidad y del poder poético (y con esto último nos topamos, a nuestra vez, con un mito de la *nouvelle critique*), hasta la reconversión de ese universo espacial y objetal, que sólo sería una pura resistencia óptica, en una representación tan subjetiva como pueden serlo el sueño o la alucinación.

Pero lo cierto es que por encima de diferencias internas y divergencias interpretativas, el objetivismo es, para la narrativa de los años 50-60, un elemento activo en el horizonte de lecturas; formaba parte de esa red discursiva en el interior de la cual se escriben los nuevos textos, y ofrecía, en la apelación a la mirada y a cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción en el énfasis descriptivo y en el recurso a la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente, y quizá más complicado.

Pues en los textos de Saer no se trata sólo de someter el objeto a una visión capaz de permitir una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo, de modo que el lenguaje, funcionando como mediación entre el sujeto y el objeto, penetre en los objetos (en lugar de detenerse en su superficie) y los acose hasta la desintegración para tratar de arrancarles su sentido. El problema gnoseológico deviene problema literario, y en esa empresa siempre acometida y siempre imposible, el lenguaje narrativo resulta tan involucrado que se coloca al borde de su propia desintegración. Un texto como *La mayor* trabaja sobre el límite. El narrador en primera persona repasa una y otra vez los objetos y el espacio que lo rodean, sin encontrar en ellos ni centro, ni dirección, ni sentido. A medida que avanza la noche, la visión se torna más incierta, y los objetos precisos –la luna, un escritorio, un sillón, un cuadro– se van fundiendo en un magma indiferenciado. La visión del *Campo de trigo de los cuervos* dobla ese proceso; bien mirado, ya no hay en el cuadro ni campo, ni trigo, ni cuervos, y todo deviene mancha, trazo y fragmento, explosión y dispersión dobladas a su vez por una sintaxis narrativa violentada por pausas, hipérbatos, y frases verbales durativas. Cuando se alcanza la oscuridad total, surge la posibilidad de acceder a otra visión promovida por el recuerdo, que se revela

tan incierta como la visión de la experiencia presente: y allí es explícita la cita y la refutación de la "memoria involuntaria" de Proust, capaz de restituir un mundo.

No es inútil, a esta altura, citar a Saer. "Para mí –ha dicho– las influencias son esos escritores que se incrustan en uno y a través de los cuales se empieza a ver el mundo." Los objetivistas, sí; pero también Borges, y Faulkner, y Pavese. Un trabajo que pone en su base una larga y diversa tradición literaria y que hace de las técnicas y estilos un repertorio de instrumentos no para mimetizarse con ellos, sino para elaborar a partir de ellos incorporándolos, otro método de representación, el propio e inconfundible "arte de narrar".

El lugar de Saer

Para terminar con este recorrido fragmentario y parcial de una obra en marcha, algo más sobre las "influencias" y sus efectos. Borges y el objetivismo francés son, en la narrativa de Saer, dos de las más significativas. Aunque no son las únicas, pueden ser tomadas como condensación paradigmática de una de las operaciones que contribuyen a definir la posición de una obra y el sistema literario: esto es, su propio sistema de elecciones, tanto técnicas como temáticas. En este caso, Borges: la mezcla de tradición y vanguardia, el criollista cosmopolita, propagandista y ejecutor de una poética antirrealista y antipsicológica que exalta al artificio y el relato donde "profetizan los pormenores". Y la novela objetivista francesa: descomposición detenida de los gestos y del ver, énfasis en la no naturalización del relato, trabajo experimental con las categorías narrativas: personajes, espacio, tiempo. Borges en los primeros años de la década del sesenta, el objetivismo en pleno auge de la exaltación de la invención subjetiva que significó *Rayuela* y de las corrientes telúrico-maravillosas for export que alimentaban a la narrativa hispanoamericana más exitosa por esos años: dos elecciones atípicas, a contrapelo de las tendencias dominantes y de las expectativas del nuevo público lector. Si Borges, a partir de un conjunto de transformaciones que cristalizaron a mediados de la década del sesenta pasó a ocupar un lugar rector en el sistema literario, no ocurrió lo mismo con el objetivismo, que suscitó gran atención crítica pero provocó rechazos bastante notorios, y sólo fue incorporado por algunos autores dispersos que, aunque contemporáneos del *boom*, permanecieron al margen de sus resultados más espectaculares de difusión.

Ambas elecciones, además, están marcadas por los signos del vanguardismo y la revolución técnica con respecto a dos centros diferentes: el nacional (Borges, pero no Cortázar) y el europeo. La combinación diseña una relación también atípica entre tres términos, vanguardismo, cosmopolitismo y nacionalismo, que siempre se hallan en tensión cuando se trata de la literatura argentina (y también de la latinoamericana). Pues si en una simplificación que no carece de fundamentos empíricos el cosmopolitismo ha tendido siempre a ser identificado con la actitud vanguardista, renovadora, mientras que al nacionalismo literario se le ha asignado el poco lúcido papel de anquilosarse en los temas regionales y en las poéticas conservadoras, los cruces entre ambas vertientes no han sido infrecuentes, y en tal sentido Borges constituye uno de los puntos más altos y originales de la mezcla. En el

interior de esas líneas de conflicto puede pensarse la flexión original que introduce la narrativa de Saer, al trabajar sobre un material que, a diferencia de las soñadas orillas y los carnavalescos compadritos porteños de Borges, se halla ligado, por un lado, a la experiencia (la "experiencia irracional" de que habla Barco en *Algo se aproxima*) y por el otro a una zona geográfica relativamente atrasada, semirrural, sin que ello implique ni recuperaciones de mitos arcaicos ni la adscripción a modelos congelados, sino, por el contrario, la apelación directa a procedimientos y temas emparentados con las formas más vivas y prestigiosas de la gran literatura europea y norteamericana contemporánea. En ese lugar, Saer tiene muy poca compañía: el primer Di Benedetto, quizás algún texto de Daniel Moyano o de Tizón. Y si esta hipótesis es válida, en ella podría hallarse un principio explicativo tanto para la lenta recepción de su obra como para las dificultades que ha planteado su clasificación a críticos tan rigurosos como Adolfo Prieto y Ángel Rama.

Borges como mediación, pero no Buenos Aires. Santa Fe y Europa, o, en la biografía, Colastiné y París. Estamos hablando de nuevo del lugar, pero ahora desde otra perspectiva. El alejamiento de la parte central, *Me llamo Pichón Garay*. Allí, un relato como *A medio borrar* traza y prefigura los recorridos de la nostalgia futura y de la relación entre la zona y la experiencia europea, que se tematizan de muy diversos modos en las dos últimas novelas: *Nadie nada nunca* y *El entonado*. *Me llamo Pichón Garay* muestra el traslado a Europa como un componente decisivo para la materia literaria, que en su movimiento deja al escritor, nuevamente, en los Márgenes: desde los márgenes de otro espacio literario los fragmentarios textos primeros de la antología, irónicos y distanciados, son los textos de la distancia. De entre ellos, *Las instrucciones familiares del letrado Koei*, en el que no están ausentes ni Borges ni las reflexiones sobre la patria y el exilio voluntario, parece señalar, metafóricamente, el siempre difícil, atípico, lugar de Saer.

Buenos Aires, diciembre de 1984.