

LA DESTRUCCIÓN DEL ESTATUTO ANTROPOMORFO DEL NARRADOR EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER

El narrador saeriano comienza siendo aquel que dice: *Ahora estoy aquí y vislumbro*. La narración comienza, si es que comienza, con una toma de conciencia *borrosa* de su narrador. El vislumbrar pretende tener aquí un sentido menos perceptual que gnoseológico. No obstante, la fuerza de la connotación óptica de la palabra resulta ineludible: el pensamiento occidental está atravesado por la metáfora óptica que homologa el conocer al ver (Blanchot 2008: 31-40). También la teoría de la narración: la oposición clásica narrar/describir está fundamentada en esta preponderancia del sentido óptico (Lukács 1977). Del mismo modo, la teoría literaria piensa los narradores en relación con un supuesto “saber” (Genette 1989). Conocer y ver, narrar y describir, son operaciones constitutivas de la narración y se articulan de modo complementario.

Ahora bien, lo *borroso* no es consecuencia de un defecto de visión, sino antes bien la cualidad más notable de aquello que se muestra. Lo borroso no es lo contrario de lo nítido, a menos que se lo considere también lo contrario de lo opaco. Lo nítido, como lo abundante, inspira al narrador saeriano desconfianza: se asocia a lo imaginario, al espejismo. Lo opaco es, por su parte, el momento negativo a partir del cual se avanza en la exploración. Lo borroso, en cambio, permite ver escamoteando.

Para que el narrador tome conciencia de sí debe detenerse y percibir. El estar-aquí-ahora da cuenta de esta detención. Es una suspensión de lo conocido. Y, para cualquier narrador, lo conocido es *lo narrado*. O sea, lo pasado. Lo pasado *allá*. El *había una vez*, pero también el *allá lejos y hace tiempo*. Las certezas de la narración, podría decirse. La saga saeriana tiene su origen en una especie de cartesianismo narrativo. Su narrador comienza *estando*, aquí y ahora, pero *no sabiendo de ningún mundo*: “Y si estoy, y estoy todavía estando, estoy y estoy todavía estando ¿en qué mundo?” (Saer 1976: 135).

El monólogo de la poetisa Adelina Flores en “Sombras sobre vidrio esmerilado” figura en la saga saeriana el nacimiento de esta conciencia narradora: “Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el baño” (Saer 1967: 215). La sombra es una de las formas que asume lo borroso: en la visión de Adelina, la sombra sustrae el cuerpo de su cuñado y se lo da en esa sustracción. Es el único modo en que puede verlo, esto es, *desearlo*.

El estar-aquí-ahora sería el siguiente: Adelina Flores está sentada en un sillón de Viena, mirando la sombra de su cuñado Leopoldo que se proyecta en el vidrio esmerilado del baño. Su hermana Susana ha salido para ir al médico. Adelina tiene cincuenta y seis años, ha publicado tres libros de poemas y a su edad se mantiene aún célibe. Los recuerdos que la acechan pueden reducirse

a dos grandes temas: la muerte (de sus padres) y el amor (a su cuñado). Leopoldo habría ido, en los años de juventud, a su casa por primera vez por ella, pero terminó casándose con su hermana. El recuerdo más punzante es un día espléndido, el anterior al que Leopoldo pidiera la mano de Susana, en el que los tres hicieron un pic-nic en la playa. Leyeron poemas de Alfonsina Storni y Adelina los sorprendió teniendo relaciones sexuales a la vuelta de un paseo. El pene de Leopoldo (el único humano que Adelina vio y verá en su vida) la obsesiona, la repugna tanto como la atrae. Después, Leopoldo y Susana se casan y ella se va a vivir con ellos, eterna solterona. Padece cáncer y le extirpan un seno, como a su poetisa favorita. En un evento en la universidad, Carlos Tomatis se burla de ella y le aconseja dejar los sonetos y fornicar más. Mientras recuerda todo esto y ve cómo la sombra de su cuñado se lava la cara, se afeita y se ducha, imagina la trayectoria de su hermana al médico y va componiendo un poema.

Pero esto no es todo. Hay otra cosa: algo que Adelina no parece poder incluir como un elemento de ese “ahora”. Lo otro que hay es el cuerpo de Adelina: sus huesos “crujen” como el sillón de Viena, se toca con la mano el pecho que le falta, tiene calor, somnolencia, escucha ruidos, voces, siente una breve corriente de aire, *recuerda con el cuerpo* los dolores pasados y, también, las felicidades perdidas. Y es *otro* precisamente porque ella parece desconocerlo cuando afirma que solo están la sombra de su cuñado y los recuerdos. Su historia es, en verdad, la historia de un cuerpo negado. Y en el “ahora” en el que monologa y compone el poema, lo único que parece persistir es el deseo, bajo la forma de su negación. Deseo de una sombra. De modo paradójico, la persistencia del otro cuerpo necesita del desconocimiento del propio. Deseo *sin cuerpo* de un cuerpo ausente o presente en su ausencia: eso es la sombra.

Aunque Adelina se sienta Alfonsina Storni, su monólogo alude al mito de origen del monólogo interior novelesco: el de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce. El cuñado se llama Leopoldo y, en aquel día de felicidad y trauma junto al río, llevaron riñón para el almuerzo, porque a él le gustaba. Como Adelina, Molly compone su monólogo de percepción (siente a Leopoldo dormir a su lado) y de recuerdos (la mayoría de los cuales son recuerdos felices junto a su marido). También su monólogo está atravesado por una reflexión sobre el propio destino, solo que la de Molly es en general de tono positivo aunque nostálgico, el revés del pesimismo de Adelina. De hecho, lo sarcástico de la alusión al último capítulo del *Ulises* no está solo en el nombre del cuñado y en el riñón: Molly es en cierto modo la antítesis de Adelina. Joyce dijo que si el Mefistófeles de Goethe era el espíritu que siempre niega, Molly sería la carne que siempre afirma (Valverde 1999: 59). Adelina opera un quiasmo: es *la carne que siempre niega*.

Las características biográficas y literarias que definen a Adelina, que el relato imbrica y confunde, y que son también las de una época y un lugar determinados, presuponen el valor de la interioridad: los pensamientos nobles que la poetisa expele en la mesa de escritores de la

universidad, y que provocan la intervención irónica de Tomatis, están hechos con las mismas palabras nobles de esa poesía de la generación del cuarenta. Entre la interioridad *pura* de la poetisa y la nobleza y cuidado de la forma (el soneto) se establece el vínculo clásico, o neoclásico, de armonía entre forma y contenido, o entre forma y expresión. Solo que en el interior de Adelina lo único que hay, lo único que el poema encuentra, es la nada de la castración. El dismantelamiento del monólogo interior se produce al utilizarlo para narrar una *nada* interior. A partir de este relato, toda interioridad será en la saga saeriana por lo menos dudosa.

Cuando comienza “Sombras...”, lo que se abre ante Adelina es el presente inaprensible, fugitivo, que le da el testimonio de los sentidos. Es una posibilidad narrativa, una posibilidad en la que el narrador saeriano comienza a constituirse como tal. El monólogo de Adelina es pura negatividad: *negándose a ver* (a percibir y a saber), Adelina está aún *empastada* con su propia historia (el empastamiento es una figura recurrente en la saga). Cree que narra, pero en realidad es narrada. Cuando Tomatis le dice: “Usted es la artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones” (1967: 226), está negando la idea de destino, que es el trasfondo de la tácita concepción narrativa de la poetisa. Para ella, su vida es literaria, novelesca, porque el destino, inquebrantable igual que la tradición poética heredada, determinó su existencia. Tomatis, por el contrario, la hace “autora” tanto de su vida (de su novela) como de sus poemas neoclásicos.

El monólogo de Adelina es la posibilidad narrativa pura, la pura posibilidad: su percepción está contaminada de recuerdo (su pasado funciona como molde de aprehensión de su presente) y entonces “ve” la sombra de Leopoldo con la cara cubierta de crema de afeitar y se le antoja un “matorral de pelo oscuro” (1967: 222); el mismo matorral en el que vio *eso* enorme, lleno de venas y de nervios, aquella tarde de verano. “Ve”, también, el punto rojo del cigarrillo que Leopoldo chupa en el patio y lo compara con un único ojo. Adelina arma su presente con su pasado y su percepción con su recuerdo, de modo simultáneo. Lo que escapa a esa determinación es la sombra: el resto de lo que el “ahora” le envía. Lo cual explica el plural en el título: la sombra de Leopoldo es una sola, pero la otra sombra es la del propio cuerpo negado. Se recordará que en el comienzo del análisis que Barthes hace de *Sarrasine*, el suplemento de la antítesis que forman el salón y el jardín lo constituye el cuerpo del narrador. El relato comienza cuando la descripción de la antítesis se satura y el cuerpo del narrador es expulsado fuera de la medianía (2000: 21-22). En “Sombras...”, la negación imposibilita la conciencia del propio cuerpo y, por lo tanto, imposibilita la narración: el posible narrador está todavía atrapado por ese “en otro lado, en otro tiempo” que es la vida de Adelina. Podemos decirlo de otra manera: la negación del cuerpo imposibilita el *arrancamiento* de un narrador (o su *desempastamiento*). Lo que encuentra “Sombras...” es apenas un *material*: el presente inaprensible, una conciencia que despierta a esa intuición del instante, pero de la que no puede separar el propio cuerpo, un posible cuerpo de narradora.

En definitiva, Adelina *no ve*. La sombra es todavía una metáfora: figura lo borroso de lo que aparece para la conciencia del narrador saeriano. Para Adelina, *ver* sería poder desembarazarse de la determinación perceptiva que constituye su *memoria*. La imposibilidad de olvidar es el correlato de la imposibilidad de narrar. Esa “vida literaria” (“todo es terriblemente literario”, 1967: 220) es una vida saturada de significación (*trágica* en este caso), obturada por la proyección novelesca del personaje. Dicho de otro modo, Adelina todavía *tiene un mundo*: su cuerpo está acorralado por un exceso de novelería. El amor y la muerte son apenas tópicos cristalizados de su neoclasicismo. Por eso no puede ver ni, sobre todo, *escuchar* lo que, si lo hiciera, podría arrancarse como una *voz narrativa*: “Me he estado oyendo a mí misma durante años sin saber exactamente qué decía, sin saber siquiera si eso era una voz” (1967: 226).

Hay otro monólogo en la saga saeriana en el cual ese mundo *pleno* (aunque trágico) ha sido finalmente puesto entre paréntesis, *suspendido* como lo hace la reducción trascendental (Husserl, 1988):

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada en la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, lo años... (1976: 125).

La referencia al origen de la novela proustiana es evidente. Pero, ¿por qué el narrador de “La mayor” opera una denegación de la posibilidad de la narración proustiana? “Otros, ellos”, ¿quiénes son? Los que no son *yo*. “Otro tiempo”: el tiempo perdido. “Otro lugar”: Combray, o la infancia, como espacialización del tiempo desaparecido. Las coordenadas del narrador proustiano son transformadas en el revés exacto de las del narrador saeriano: “Otros estaban en otro tiempo y lugar y *podían*”. Y, además, *tenían*: un “mundo”. Ese mundo sale, completo, de *adentro*: el interior del narrador.

Joyce, Proust: las tentativas inaugurales de la novela moderna. Estos relatos de Saer leen de modo particular esas tentativas: ponen el énfasis en la renovación que significó el sumergirse en la interioridad de la novela posterior al realismo y al naturalismo. Pero el nacimiento del narrador saeriano opera una reducción que no debe confundirse con una radicalización de la subjetividad. El *en aquellos años, en aquel lugar* del relato clásico o tradicional, que deberíamos llamar con más precisión *épico*¹, y que inspira desconfianza porque es del orden de lo ya-narrado, es también el

¹ Llamaremos “épica” a la novela que culminaría en el siglo XIX con las últimas obras de Flaubert y con Tolstoi. Para Lukács (1960), la novela es la épica de un mundo desencantado, humano, secular, y tiene su clímax y su disolución con el realismo balzaciano. La descomposición de la forma novelesca a partir de la vanguardia (anticipada por el mismo Flaubert y por Dostoiewsky en Rusia), que Lukács deplora, es lo que nosotros, siguiendo a Blanchot, seguimos

mítico-subjetivo de la infancia proustiana. El mundo conocido que la conciencia narradora pone entre paréntesis para surgir como tal es también el *mundo interior* con el que la novela moderna pudo seguir escribiéndose. Es por esta razón que el universo saeriano es un mundo de seres que nacen ya maduros, como los que en las primeras narraciones del autor, justo antes de *Unidad de lugar* (1967), son *los que han dejado de ser jóvenes*. La etapa “inmadura” es en realidad la etapa de la juventud perdida. Hay que esperar hasta su última y póstuma novela, *La grande* (2005), para que el mito de la infancia retorne con alguna posibilidad.

La insistencia de estos dos narradores en el “ver” es el correlato de esa denegación de un “mundo interior” que traería “otro tiempo y lugar” pasibles de ser narrados. En el monólogo de Adelina, la nada interior todavía no se dice: se sugiere o es, si se quiere, *simbólica* (la castración). “La mayor”, como de otro modo “A medio borrar”, y en general las narraciones de esta etapa, parten de la afirmación de esa nada interior: “el fin de un matrimonio con algo que por falta de una palabra mejor designo como mundo” (1976: 161).

Esto significa también que el narrador saeriano no comienza como una *plenitud*. De ahí que la negatividad de Adelina alcance al cuerpo: ese mundo que se pone entre paréntesis lo incluye. La conciencia narradora sería anterior al cuerpo del narrador, anterior, por lo tanto, al propio *yo*: “De este mundo, yo soy lo menos real: basta que me mueva un poco para borrar” (1976: 152). El narrador saeriano no es un cuerpo, sino que *tiene un cuerpo*.

La conciencia que está en el origen de la narración saeriana no es esa transparencia para-sí cuyo *mundo narrado* sería su posibilidad trascendental. Lo borroso quiere mentar aquello que aparece y aquello para quien aparece. La importancia de lo corporal, del cuerpo del otro y del propio cuerpo, es consecuencia de esta reducción por la cual ni siquiera el acto mismo de percibir va de suyo. El atenerse del narrador saeriano a la *sensación*, la insistencia en buscar la conexión entre lo que aparece a la conciencia y la conciencia a la que aparece, dará como resultado una multiplicación, un despliegue de los sentidos en los que se sostiene la percepción. En *El limonero real*, la descripción del almuerzo se divide explícitamente en sensaciones visuales, auditivas, gustativas, olfativas y finalmente una táctil (1974: 75-76). En *La grande*, la dilatada enumeración de los recuerdos del pueblo de Nula intenta abarcar un amplio abanico de posibilidades con los cinco sentidos (2005: 83-86). El gesto proustiano que Tomatis repite en “La mayor” interroga un sentido de gran importancia en la saga: el sabor de las aceitunas y del vino blanco le dará al narrador de *El entenado*, cada noche, una de sus pocas certidumbres. No obstante esta multiplicación, la preponderancia del sentido óptico es el ineludible que el narrador toma como punto de partida: socavamiento de la interioridad o dislocamiento del sujeto proustiano y joyciano fundador de toda historia narrable, y exasperación de lo óptico, borramiento de la conciencia del

que mira en lo mirado, se vuelven operaciones complementarias.

De ahí la convergencia de ciertos procedimientos de la narración saeriana con los de la narrativa cinematográfica. Esta convergencia, que se da sobre todo entre 1969 y 1980, es decir entre *Cicatrices* y *Nadie nada nunca*, obedece a una convergencia similar en la narrativa de Alain Robbe-Grillet: la paulatina prerrogativa novelesca de *desubjetivar* al narrador. *Cicatrices* comienza con una toma que remite a una escena de policial negro: lo novelesco y lo cinematográfico están mezclados, son indiscernibles. El montaje temporal se construye con un flash-back: la escena del billar de junio remite a una escena similar en febrero. El personaje narrador nos lo dice con exactitud: la luz mala de junio da paso a la claridad de febrero (1969: 14). El lector puede con posterioridad reconstruir la historia y atribuir a la escena inicial un sentido diegético. Pero, por un lado, este sentido será improbable porque no hay ninguna seguridad de que el compañero de Ángel en la escena inicial sea Tomatis, el de la escena de febrero. Al escamotearnos el nombre, no podemos estar seguros de que se trate del mismo personaje y, por lo tanto, no se puede deducir con facilidad el sentido diegético de la escena (por ejemplo, una probable reconciliación de los amigos después de la escena terrible con la que concluye la primera parte: Ángel descubriendo a su madre en la cama con Tomatis). La única certeza que tenemos es una semejanza perceptiva: la escena *similar* reenvía al comienzo de la historia. El personaje no declara ningún tipo de afectividad: no estamos seguros de que la escena parecida corresponda a una similitud de *vivencia*.

Desubjetivar al narrador significa no presuponerle una plenitud en la cual fundamentar la narración para contrabalancear lo improbable del “mundo exterior”. La novela del siglo XX fue socavando las certezas de la narración restándole cada vez más “saber” al narrador. El gesto de la saga, siguiendo de algún modo caminos abiertos por Robbe-Grillet (pero también por Juan Carlos Onetti y por Antonio Di Benedetto), lleva este socavamiento a su extremo y lo trasciende: no se trata ya de saber poco o de no saber nada, sino de transmutar la noción misma de *saber*. Los cuatro narradores de *Cicatrices* cuentan sus historias como si no los implicaran. Son menos personajes narradores que puntos de observación móviles: son como cámaras, *narran lo que ven*. No obstante, las cuatro historias se trenzan en un punto de confluencia temporal: el día 1 de mayo en el que el último de los narradores asesina a su mujer. El *Bildusroman* de Ángel, el vicio de Sergio Escalante, la apatía del juez López Garay, le agregan a la novela más componentes presuntos de intriga y de drama. Pareciera existir un desacomodo de base entre lo dramático de la “historia” y el severo laconismo con el que se narra. Por eso la novela invita especialmente a leer buscando móviles ocultos de los personajes y a dirigir las preguntas en esa dirección: ¿es Ángel homosexual?; ¿tiene una relación con el juez López Garay?; ¿por qué Fiore asesina a su mujer?; ¿por qué Sergio Escalante se autodestruye? (Gramuglio 2010: 846) Como los protagonistas son a su vez los narradores, este tipo de preguntas implica pensar esa instancia de modo antropomórfico: ¿nos dice

el narrador *todo lo que sabe*?

Pero la severa desubjetivación de esta etapa de la obra demanda no tanto contestar como replantear este tipo de preguntas. Quizás las historias de estos narradores sean nada más que el relato de la trayectoria de sus conciencias. Estas conciencias no son morales ni sentimentales: son puras conciencias perceptuales (o *quieren* serlo). Mejor aún: han dejado de ser determinado tipo de conciencias. Lo que cuenta *Cicatrices* es la aventura del despojamiento de determinados atributos. Este trabajo negativo incluye a la literatura, por eso la lectura autorreferencial (el juego de Escalante como “metáfora” de la escritura, Gramuglio 2010: 854) resulta de corto alcance, ya que da por descontado que la literatura y la “realidad” van por caminos diferentes, y que la verdad de una, el “efecto de literatura”, se opone a la impostura de la otra, el “efecto de realidad” (Giordano 2010: 878). En *Cicatrices*, Escalante nos narra su pasión por el juego. Esta pasión no tiene fisuras: el juego es lo único que le interesa y por todo lo demás manifiesta una imperceptible indiferencia. El personaje tiene que sortear todo el tiempo esos sentidos comunes sociales (realistas) con los que su pasión choca: el pragmatismo experimentado de su abuelo, la responsabilidad de su amigo Rosenberg, la camaradería de su viejo compañero Lencina. Ninguno de estos puntos de vista encuentra en Escalante ningún eco. Y cuando, estando preso, Rosenberg le lleva *El jugador* para aleccionarlo, Escalante dice:

Hablaba mucho de la codicia, la ambición, la debilidad, los rusos, los franceses, los ingleses. Hablaba, incluso, de jugadores. Pero del juego no decía una palabra. Al parecer, tenía demasiado en claro de qué se trataba para perder el tiempo hablando de él (1969: 167).

No habría que reducir la frase a su ironía. Escalante afirma que su experiencia de lectura da por *sabido* (por *conocido*, por *narrado*) lo que para él no es en modo alguno claro. La dimensión “metafísica” que le otorga al juego es el modo en el que plantea la pregunta de modo fundamental, esto es, arrancándola de todas las adherencias morales o sociales, como se enumeran de la novela de Dostoiewsky. La experiencia de Escalante del juego prescinde de *concepto*. El “realismo” que hay que suspender para saber de qué se trata lo que obsede incluye también a la literatura. Quizás en esto radique lo programático de una novela como *Cicatrices*: en el *despojamiento* de significados a los que cada uno de los cuatro narradores somete su *pathos*. Ángel no sabe lo que es el sexo, Escalante no sabe lo que es el juego, López Garay no sabe lo que es el hastío, Fiore no sabe lo que es el crimen. Son siempre *los otros* los que lo saben: los cuatro relatos consisten, para ellos, en agujerear un saber para *abrir* una verdad.

En *La jalousie*, de Robbe-Grillet, el lector cree al comienzo estar ante un narrador exterior a los hechos. Pero a medida que la novela transcurre, ciertos indicios ópticos permiten sospechar que el narrador es un personaje testigo que sin embargo se niega a aparecer como tal en escena. Lo

equivoco de la situación (encuentros mundanos entre un hombre y una mujer casada) y lo polisémico del título (*jalousie* significa “celosía” y “celos”) terminan dando estatuto antropomorfo a esa pura visión. En realidad, el misterio es irresoluble: este narrador no es más que un ojo, que remeda la cámara de cine y que se limita a decir lo que ve. Como el encuadre tiene ciertos límites, la narración trabaja a partir de esa limitación y es por eso que el lector cree que *alguien* está narrando (por ejemplo, el marido de la mujer). La operación de *La jalousie*, con su metamorfosis del narrador novelesco en una moderna cámara de cine, nos dice que el narrador moderno no es más que un aparato de visión: no hay “personaje”, pero tampoco “narrador personificado”. La tentativa desconstruye la dicotomía interior-exterior. El narrador-cámara no está ni afuera (como el épico) ni adentro (como el moderno). Exactamente como en el cine.

Hay dos referencias a esta novela de Robbe-Grillet, ambas bastante anodinas, y por eso mismo significativas, ineludibles: Tomatis alude a la novela sin nombrarla discutiendo sobre *Otelo* con Barco en *Cicatrices* (Saer 1969: 59) y en *Nadie nada nunca*, el Gato Garay aplasta una araña, exactamente como el personaje de *La jalousie* aplasta un ciempiés (Saer 1980: 13 y 19). La discusión de *Cicatrices*, justamente, niega que Otelo sea un hombre celoso: eso es “psicología barata”, como la que la novela misma desbarata trabajando en el terreno de la pura exterioridad. En *Nadie nada nunca*, la presunta parodia inicial al Génesis (“No hay, al principio, nada. Nada”), da paso al *hay* de lo que se presenta a la mirada del protagonista: el río, la barranca, la isla (1980: 11). La “nada” es el correlato del “nadie”: lo que *hay* aparece en cuanto se introduce la mirada de *alguien*. A su vez, este alguien no será más que la conciencia de un haber, la conciencia de un *algo*: la mancha que deja la araña “en sí, ya no es prácticamente nada” (1980: 19), pero es, de hecho, algo para el Gato que la mira. La lección de *La jalousie* deja su huella en esta etapa. La exasperación de lo óptico es el correlato de una pulverización de la subjetividad: narrador y personaje no son otra cosa que *lo que ven o lo que perciben*. Esta reducción se tematiza: mientras Tomatis afirma no recuperar nada del sabor de su galletita embebida en té, Pichón Garay, en “A medio borrar”, no siente nada acerca de su inminente partida de la ciudad. Tampoco el Gato ni Elisa sienten nada, ni los narradores de *Cicatrices* sienten nada. Pero esta “nada” no debe confundirse con cierto hastío existencialista que deja su rastro en la etapa juvenil del autor o cierta melancolía propia del universo saeriano. Esa nada es más bien el resultado de socavar, de carcomer, la interioridad plena como fundamento de la narración. ¿Acaso la interioridad de Adelina Flores no está estructurada por su experiencia de la poesía neo-clásica? ¿No es la interioridad que podría deducirse de Ángel una impostura hecha de cine negro y novelas de Chandler?

Lo que la narrativa saeriana tiene de cinematográfica (que no es tanto) viene mediado por la lectura del *nouveau roman* francés y más específicamente de algunas novelas de Robbe-Grillet, escritor y cineasta. Ahora bien, Robbe-Grillet concede a lo visual una importancia que en Saer es

solamente un momento, una estrategia destinada a contrabalancear la denegación de toda interioridad. La exasperación de lo óptico llega a su clímax con el último narrador de *Cicatrices* y ya *El limonero real* inicia una exploración auditiva y *Nadie nada nunca* una táctil. En un punto, Saer y Robbe-Grillet convergen: lo que en la narración debe ser interrogado es una cierta *superficie*. Lo que los monólogos de Adelina y de Tomatis discuten es el prestigio de la profundidad. La interioridad sería una de sus formas: es la profundidad de un *sujeto*. Pero el prestigio de la profundidad también puede manifestarse en *objetos*: esto llevaría a la cuestión de la *verdad*. ¿Qué es lo que *se oculta* detrás de las cosas? Negada la profundidad, las superficies demandan ser interrogadas en sí mismas. La homologación ver-conocer es un presupuesto cuya consecuencia es un cierto *ir de suyo* de la visión. Esta también sería una prerrogativa no problemática del narrador épico: nadie duda que *ve*, pero en ese ir de suyo de la visión lo que no se ve es el ver. El momento óptico de la narración saeriana consiste en examinar, en ver, la visión. Dicho de otro modo, el momento óptico no es otra cosa que una toma de conciencia de la visión. “Ver el ver” significa, para el narrador, dejar, propiamente, de ver, problematizar la visión. Ver con claridad significa no ser conciente de que se ve. Examinar el ver es dejar de ver con claridad, es distanciarse de la visión por el desplazamiento de la atención hacia el modo de aparición de lo óptico. Ver, en este sentido, es devolver a la cosa su carácter borroso: no hay nada que la cosa oculte, más bien es su darse como mera superficie lo que la hace enigmática.

La visión se presenta entonces para el narrador saeriano en toda su ambivalencia: por un lado, posee un privilegio gnoseológico por el cual se vuelve una metáfora del conocer y del saber; por el otro, la visión *da a las cosas en su distancia* (Blanchot 1986: 26; Robbe-Grillet 1987: 86). Como metáfora gnoseológica, entonces, carga para el narrador saeriano con un exceso de certidumbre del que no cesa de intentar sustraerse; pero, como aquel de los cinco sentidos que *experimenta en la distancia y gracias a la distancia*, la visión tiene la ventaja de separar nítidamente lo que aparece y la conciencia para la cual aparece.

Esta ambivalencia de la visión ha sido soslayada de modo absoluto por la crítica saeriana: en general, lo óptico que se despliega desde “Sombras sobre vidrio esmerilado” hasta *Nadie nada nunca* ha sido reducido a su negatividad. De este modo, siempre se trata de aquello que la narración literaria no puede narrar porque es simultáneo, porque está en movimiento o porque es puro presente. Robbe-Grillet sufrió de la misma incompreensión: se le reprochaba que lo que sus novelas intentaban (y en lo cual fracasaban) se lograba con *naturalidad* en el cine (Bloch-Michel 1967: 77). La *inadecuación* entre el medio (la narración literaria) y el fin (narrar solamente lo que se ve) era señalada como un defecto y un fracaso de la novela, y por lo tanto impugnada con severidad. La misma inadecuación es leída en la narración saeriana pero, en este caso, como algo positivo, porque se trata de una utilización *conciente de su fracaso*, en la cual el narrador pone en evidencia lo que la

narración literaria *no puede*, pero la cinematográfica *podría*. Aunque la valoración sea distinta (negativa para Robbe-Grillet, positiva para Saer) este estatuto ambivalente de la visión permanece inadvertido.

No es esto, sin embargo, lo único que se soslaya. También se pasa por alto lo que con Adorno podemos llamar *la construcción del propio material* (2004: 29, 45, 51 y 107-108). La crítica de Bloch-Michel a Robbe-Grillet es un presupuesto en el elogio negativista de la crítica saeriana a una novela como *Cicatrices*: es esta “inadecuación” del medio, o sea, del material. Ya hablar de “fines” en arte es por demás de problemático, pero aun concediendo eso podríamos contestar, con Adorno, que el arte moderno consiste justamente en un ejercicio de *inadecuación* entre medios y fines. La idea de adecuación suscribe una concepción clásica del arte: sería adecuada la forma del soneto al contenido que es la interioridad supuesta de Adelina Flores. La inadecuación es, por el contrario, una prerrogativa de la vanguardia. Lo que tiene *Cicatrices* de vanguardista no es incorporar procedimientos del cine a la literatura, sino forzar la narración literaria en una dirección exploratoria en la que el cine parece dirigirse con naturalidad: la de la superficialidad.

Esta superficialidad transforma muchas veces el “plano” en “marco”: la profundidad que termina pulverizada es la de campo y el modelo cinematográfico se disuelve en el pictórico. Los análisis de transposición de procedimientos fílmicos han subrayado la importancia de la luz. Claro que esta importancia trasciende lo fílmico: volver visible el ver es volver visible su condición de posibilidad. La luz es esta condición. Como el narrador saeriano se caracteriza, en cierto modo, por su *pasividad* (detención del movimiento de Adelina, inmovilidad de los personajes de *Nadie nada nunca*), por su *dejar que la cosa se muestre*, la impresión deviene, junto con la anulación de la profundidad de campo, *impresionismo*:

Las manchas –azul, verde, colorada– refulgen. Parecen clavadas contra el horizonte de árboles, suspendidas sobre el camino amarillo, sin siquiera rozarlo, moviéndose sobre él con contorsiones ondulantes y leves, sin avanzar (1974: 85).

El crepúsculo ha transformado el espacio visible en cuatro franjas, sin profundidad, de colores diferentes: arriba, la franja ancha, verdosa, del cielo, contra la que se corta la filigrana negra de la vegetación de la isla, entre cuyas perforaciones intrincadas reaparecen las manchas verdes del cielo... (1980: 169).

Por supuesto, la interrogación impresionista por *el instante de la luz* no es ajena a la preocupación del narrador saeriano. La insistencia con la que narradores y personajes suelen percibir colores siempre saturados podría ser consecuencia de este punto de vista pictórico. La mancha impresionista se vuelve así la partícula elemental del universo saeriano. El volver visible de la luz es tan pictórico como cinematográfico, lo que hace que no pueda reducirse ni a uno ni a otro y,

finalmente, los trascienda como una problemática *específica* de la narración literaria.

Habría que introducir también de Adorno la noción de *convergencia*: las artes confluyen en un punto de indagación común, que organiza tangentes entre ellas. La “transposición de procedimientos”, en cambio, soslaya la construcción del propio material. Se recordará que Barthes relaciona la descripción balzaciana con la pintura realista (2000: 44-46). Pero esta primera apreciación es desbordada posteriormente cuando habla del *cubismo* del “retrato” (2000: 50). Entre el realismo (contemporáneo de Balzac) y el cubismo (extemporáneo) lo que introduce la lectura de Barthes es justamente el *material* que la novela balzaciana trabaja: son los *códigos* los que hacen finamente al retrato, primero realista (copia de copia) y después cubista (superposición desigual de los códigos). Se podría hipotetizar que si la novela de finales del siglo XIX y comienzos del XX no avanzó hacia el impresionismo (al menos en la genealogía novelesca que va armando la saga: Proust, Joyce, Faulkner) fue porque su gesto de ruptura tuvo que ver con una *puesta en primer plano del material*: el “monólogo interior” con el que, entre otros procedimientos, se terminan realismo y naturalismo, transformó la *exterioridad óptica* de la narración (y su transparencia gnoseológica correlativa: el narrador “omnisciente”) en la *interioridad lingüística* de los personajes (y del narrador faulkneriano o incluso woolfiano). La vuelta a la exterioridad de un Robbe-Grillet es un retorno problematizador. También la de Saer lo es: coloca a su narrador un paso después del naturalista, en el impresionista. La lectura de Barthes era intencionalmente anacrónica situando el material novelesco entre el realismo y el cubismo. Algo semejante ocurre con Saer: un material *tensionado* entre un código pictórico caduco y un código cinematográfico en plena vigencia (para usar la terminología barthesiana). Esta tensión no se resuelve más que con la implosión del aparato óptico.

La puesta en primer plano del material es otra de las prerrogativas de la vanguardia. Pero el material no es tampoco algo que vaya de suyo. La novela saeriana hace experimentar el límite del aparato óptico y es en ese límite que el propio material adquiere consistencia, *carnalidad*: se trata del *decir narrativo*. La novela saeriana no intenta ninguna transposición cinematográfica ni plástica, sino que trata de abrirse paso entre las certezas narrativas y entre lo que ya no se puede narrar para *hacer cantar el propio material*: es decir, para narrar lo que todavía no ha sido narrado. Resulta lógico que la insistencia de la crítica en el trabajo negativo de la narración saeriana impida dar a leer esta actitud vanguardista que es por sí misma positiva. Podría decirse que el arte saeriano de novelar es más bien *sustractivo* y no negativo: lo sustractivo es la dimensión positiva de la negación (Badiou 2009: 79).

La lectura de transposición fílmica, siguiendo el tópico crítico de la negatividad y las imposibilidades, afirma:

Cicatrices dramatiza los impedimentos de la narración escritural: sus relatos son la prueba fehaciente de que la lengua, atada a la cadena sintagmática, no puede decirlo todo de una vez (Volta 2008: 66).

Habría que invertir completamente esta proposición: la narración “escritural”, justamente porque el decir trasciende los límites del aparato óptico, permite avanzar allá donde el objetivo de la cámara no puede llegar porque ya no se trata de *ver*. Una cita del narrador-cámara (el último de la novela) debería bastar para demostrarlo:

Contra el cielo gris, hacia el norte, una bandada de puntos negros, en ángulo, con el guía en el vértice, se desplaza aleteando lentamente. *Digo aleteando, pero no veo ningún aleteo*. Veo únicamente el ángulo de puntos negros, desplazándose, y el cielo vacío (1969: 272, cursiva nuestra).

Entonces: los “impedimentos” que *Cicatrices* “dramatiza” no son los de la narración escritural, sino los de la visión (“no veo”): el “digo” del narrador no es el demasiado transitado momento metatextual y autorreferencial, sino la afirmación del *más allá* al que el decir narrativo salta, se arriesga, atravesando el límite (y poniendo, al mismo tiempo, el límite en evidencia, *haciendo experimentar el límite*) del aparato óptico.

La luz, condición de posibilidad de lo visible y, al mismo tiempo, sustancia visible, espectro, se vuelve en la narración saeriana una apariencia cuasi material. En el comienzo de *Cicatrices*, la luz de junio que Ángel describe en una escena digna de policial negro es “mala”, “aguachenta” y viene de un sol “podrido” (1969: 11-12). La luz de mayo, tanto en la visión del juez como en la de Fiore, es una luz “gris”, que llega de un “sol muerto” (1969: 220, 240, 243, 263, 267-269, 287). En *El limonero real*, un día de tormenta deja ver una luz “verdosa, oscura”, que después se “licua”, volviéndose “agua oscura” (1974: 95). En *Nadie nada nunca* “la luz, sobre las veredas blancas, empieza a fluir rápida, a despedazarse y chisporrotear” (1980: 39).

Pero la luz no “se vuelve” simplemente material, sino que es la lengua de la narración la que le otorga carnalidad: “Llegó el otoño: una tormenta barrió el verano y la luz que apareció después de la lluvia fue más pálida, más fina...” (1982: 85). A la descripción “poética” (lo “fino” y lo “pálido” es la lluvia de otoño, no la luz) no se puede oponer meramente el *realismo* de la descripción referencial. Sucede más bien que el narrador saeriano ha suspendido su conocimiento (la luz es un indecible físico, siendo al mismo tiempo invisible, condición de posibilidad de lo visible, y espectro visible) y se limita a *decir lo que ve*. No *describir lo que ve*, porque ya la idea de descripción presupone que hay *algo* (un “objeto”) que posee determinadas cualidades. Este decir lo que se ve hace de la luz una materia que se vuelve más pálida y más fina. No es ya la descripción realista de las cosas expuestas a la luz, ni la efusión lírica antirrealista de una luz espectral, sino la *imagen de esa luz* y de ninguna otra. En el deambular de Pancho, “la luz era gris, casi blanca”, en la

tarde nublada y, un poco después, “la luz podrida manchaba las cosas con unos destellos viciados y mortales” (Saer 1966: 124). Es cierto que puede leerse aquí una interpretación del personaje mismo, atravesado por su desesperación. Pero se trata justamente de demostrar que en la posición fenomenológica del narrador saeriano percepción e interpretación son inseparables. Desde la percepción de la luz gris hasta la interpretación de la podredumbre de las cosas hay un continuo indiscernible, indecible.

Se ha señalado repetidas veces la minuciosidad descriptiva del relato saeriano, su expansión e incluso su exasperación, subrayando de modo acertado la prosapia “objetivista” de este rasgo. Sin embargo, la clara conciencia de la sofisticación del aparato óptico de este narrador no parece haber merecido un examen minucioso: la luz ha sido, como cualquier otro, un elemento más del que se apoderaba la descripción. Según nuestro planteo, esta minuciosidad “descriptiva”, tan conciente de la predominancia de lo óptico en lo narrativo, no puede no desembocar en un examen de las condiciones de posibilidad de ese aparato óptico. La insistencia con la que la narración saeriana vuelve una y otra vez a la cuestión de la luz lo estaría poniendo en evidencia.

La crítica no ha ido más allá de señalar el carácter exasperante de la descripción saeriana (con el cual se impugna la descripción subordinada y funcional del realismo tradicional) o su estatuto autónomo, lírico, “poético” (con el cual se independiza de un determinado “referente” y finalmente “refiere a sí misma”). Pero lo que sucede en realidad es que la noción misma de descripción se descompone como tal al hacer retroceder indefinidamente la cosa que ha de recibir atributos. El universo saeriano menta un mundo de cualidades, no de objetos: un mundo de adjetivos, no de sustantivos. En el atardecer lluvioso que se narra en *El limonero real*, es el agua la que *deja ver la luz*: la luz es “verdosa” y “aguachenta” porque el agua le contamina su naturaleza. Es un mundo no de atribuciones, sino de contigüidades.

En este punto se juega otro problema medular de la obra saeriana: la afirmación de la crítica acerca de la mezcla de géneros o de la construcción de una “prosa poética”. Es necesario hacer tambalear esta oposición entre una prosa “novelesca” que al fin y al cabo sería transparente, denotativa y referencial, y una prosa “poética” que lograría desligarse de la referencialidad y de la demanda de realismo: la oposición lleva a dos modos de leer inconciliables que no asumen la contradicción fructífera del relato saeriano, su singularidad. La obra saeriana viene a decir que es la mayor conciencia en la materialidad del lenguaje de la novela moderna lo que abre un camino insólito a la narración: la novela se hace cargo de una intensidad que la poesía abandona por agotamiento. Saer publica un único libro de poemas en 1977, *El arte de narrar*, y después abandona la poesía. El texto da cuenta de este síntoma de la poesía moderna (al menos, de una gran parte de ella): su *prosificación*. Lo que la novela moderna encuentra en la poesía no es ni ritmo ni musicalidad ni ninguna de esas nociones contenidas en la sincrética, y por lo tanto inútil, noción de

prosa poética, sino *necesidad*. No hay borradura de las fronteras genéricas: la poesía se abre a los elementos de la narrativa y la novela a los de la poesía, y de ese modo permanecen separadas, justamente por hacerse cargo de lo que la otra abandona. Lo que hay en todo caso es *convergencia*: la novela toca la poesía no cuando se mimetiza con ésta, sino cuando su búsqueda inmanente se vuelve radical y la lleva a un extremo de sí misma. Haciendo esta salvedad, se puede afirmar que es el elemento poético lo que en la narración saeriana trabaja una resistencia a la legibilidad, pero a condición de pensarlo no como contingente, sino como necesario; no como deliberado, sino como inevitable. En definitiva: no como *trascendente* (la intención autoral de *salirse* de la novela para alcanzar la poesía), sino como *inmanente* (la búsqueda de la obra cuya experiencia límite y del límite es la disolución del sí-mismo, de lo novelístico en lo poético).

En la escena en la que Pancho y Beba simulan una violación, justo antes de que la relación sexual se produzca, Pancho mira con distracción la luz a través del vano de la puerta, en la tarde del recién comenzado otoño: “una pálida luz solar anegaba la galería, una luz fría” (Saer, 1966: 148). Se puede explicar la “luz fría” de dos modos, siguiendo estos dos caminos excluyentes de la crítica: 1) es una *metonimia*: remite ambientalmente al clima de frialdad en el que está por producirse la falsa violación; 2) es una *hipálage*: como es otoño, fría es en realidad la galería, que traspasa su adjetivo al sustantivo “luz”. La primera interpretación es “realista”: se trata de la descripción catalítica que une con habilidad un dato puramente denotativo (el otoño, la tarde fría) con otro connotativo (el carácter gélido de Pancho, la frialdad de la situación). La segunda interpretación es “poética”: reduce el sentido a un juego trópico puro, en donde la luz fría se vuelve autónoma respecto del relato o, si no autónoma, por lo menos puramente catalítica, sin connotaciones.

Habría una tercera interpretación: la luz fría es una *sinestesia*. Esa luz no es luz más que para Pancho que, de modo casual y distraído, la *mira* antes de arremeter contra Beba. Es para Pancho que la luz se muestra fría: es el personaje quien hace la experiencia de lo visual en términos táctiles. Ahora bien, esa frialdad *no significa nada*. Lo frío es el modo de aparición de la luz para la conciencia de Pancho. Sería interpretar demasiado decir que Pancho es frío o que la frialdad de la situación se proyecta en la frialdad de esa luz. Más bien el modo de aparición de esa luz *toca* el cuerpo de los personajes: no hay objeto realista ni sujeto poético, sino impersonal *experiencia de la cosa* (Nancy, 2002: 155-177).

La *luz fría* es una imagen (no visual): esta imagen no “representa” lo real (metonimia-realismo) ni tampoco “corta” con él (hipálage, antirrealismo), sino que lo *marca*: la sinestesia pone en funcionamiento el *toque* entre lo que aparece y aquello para quien aparece. El arte saeriano de novelar es sinestésico, metonímico, catacrético. La catacrexis es, quizás, la que mejor lo define, ya que se trata de un cuasi-tropo: término metafórico sin sentido literal que pueda reemplazarlo. La metonimia, por otra parte, desmantela el juego metafórico: es *contagiosa*, como la castración

sarrasiniana. En *Nadie nada nunca* el verano de febrero se presenta de este modo: “Se oye hasta el rumor de la luz” (1980: 39). La impersonalidad no impide que la apariencia tenga una conciencia a la cual referirse, aunque con cierta vaguedad: es Elisa quien experimenta la ciudad “calcinada” por el verano “ardiente”. La descripción es ambigua por estructura: por una parte, se puede atribuir al punto de vista de Elisa, porque en un momento dado se pondrá a contarle al Gato cómo se siente el calor en la ciudad. Pero, por otro, es el narrador exterior quien describe el itinerario de Elisa en la ciudad. El rumor de la luz combina una sinestesia y una prosopopeya: la luz “se oye” a causa de su “rumor”. Que la luz se oiga puede tener una interpretación realista: no se trata de que no haya metáforas que puedan desentrañarse en ese sentido. Sucede más bien que todo proceso metafórico casi siempre puede dismantelarse en el despliegue mismo de la novela. Quizás por esta razón (entre otras) el arte narrativo de Saer encuentra su forma más apropiada en la novela, ya que la misma es proclive, por su despliegue, al juego deconstructivo.

La luz puede entonces oírse porque el verano cegador impide *verla* y de hecho su carácter abrumador obtura toda sensación, *excepto la audición*. Justamente, al estar la ciudad desierta por el calor, al estar los sentidos atrofiados, el silencio abrumador permite que se escuche lo que habitualmente no puede escucharse (uno puede cerrar los ojos, como Fiore ante la Gringa en *Cicatrices*, pero se sabe que el silencio absoluto es imposible). Sin embargo, se puede ir un poco más allá. “Rumor” es un lexema del vocabulario saeriano. Cuando el juez López Garay en *Cicatrices* se duerme, se habla del “rumor” exterior que se apaga y del “rumor” propio que comienza (1969: 208). El “rumor” abunda en la conciencia pendular diurna-nocturna de Wenceslao en *El limonero real*. El rumor es algo a mitad de camino entre la voz y el sonido: se aplica a una voz *difusa* (como el rumor de la multitud) o a un sonido lejano que no se puede identificar. El rumor es también algo que no siempre se aplica a la voz humana: “rumor de mares, de ciudades, de latidos humanos” (1983: 189). Por eso la prosopopeya no es del todo segura, pero asoma lo suficiente como para hacer tambalear la metáfora. El rumor de la luz en *Nadie nada nunca* es aquello que en ese paisaje calcinado se escucha pero no puede identificarse. Hace al despliegue mismo del relato y no solamente a su “ambiente”: el rumor de la luz no es su atributo, sino que se da unido a su aparición para luego desligarse y *diseminarse* por la vastedad de la superficie del relato. Para Elisa, el rumor de la luz que puede oírse *rodea su cuerpo*: es de la luz, pero trasciende la luz (la novela no es otra cosa que esta experiencia de lo que rodea, lo que va encerrando, merodeando, acechando).

En última instancia, es la oposición misma narrar-describir la que tambalea. La luz no se describe (realismo), pero tampoco es objeto de efusión lírica (antirrealismo). La luz se vuelve visible por las imágenes del decir narrativo sin salir, no obstante, de su invisibilidad. *Volverse visible* es, hay que admitirlo, una metáfora inveterada. La luz, condición de posibilidad de lo visible, se vuelve *cosa* y los objetos, visibles en la luz, se vuelven fantasmales, pierden sus contornos: luz y

objetos se transmiten mutuamente su “naturaleza” y se vuelven, en cierto punto, indiscernibles. Esta es una de las manifestaciones de lo que el narrador saeriano llama *lo indistinto*.

¿Por qué Robbe-Grillet afirmaba su pretensión de destruir el objeto clásico (realista)? ¿Comparte la narración saeriana esta tentativa? El desgaste del objeto es la pretensión desmesurada de que lo real aparezca sin proyecciones subjetivas, la primera de las cuales (y la última) es la de la lengua; es la tentativa de volver imposible el conocimiento del objeto para hacer posible la experiencia de la cosa. Ciertamente, hay un trabajo sustractivo con la significación: por eso la “etapa experimental” de la saga insiste tanto con la exterioridad, pues pretende socavar toda proyección significativa que escamotee la carnalidad de la cosa. Si la descripción como tal se vuelve problemática es porque la cosa aquí no preexiste a su aparición: la imagen no viene *después* de la cosa. Este presupuesto es el de la narración épica. Tampoco viene *antes*, porque eso sería reemplazar lo representativo (realista) por lo “poético” (antirrealista). La imagen más bien *da la cosa en su sustracción*: la imagen aparece, la cosa in-aparece. Dice Blanchot: “Solo aparece lo que se ha entregado a la imagen” (1986: 247).

Resulta enigmático el modo en el que la crítica insiste en vincular el comienzo de *Glosa* con el de “Tema del traidor y del héroe” de Borges (Pereda San Martín 2002: 323; Scavino 2004: 129-130). La vacilación del narrador para ubicar cronológicamente la historia y la final elección explícitamente arbitraria (“Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno (...) el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos –qué más da”, Saer, 1986: 13) estarían mostrando el carácter “deliberadamente ficcional” de la historia. Ateniéndonos a esta lógica, podemos ensayar una interpretación inversa de la exacta ubicación cronológica de *La vuelta completa*. Al comienzo de esta novela, César Rey y Marcos Rosenberg sostienen una larga y apasionante discusión que recuerda la que tienen Roquentin y el Autodidacto en *La náusea* de Sartre: el escéptico versus el humanista. Rosenberg, que es un abogado comunista, dice en un momento dado:

Nosotros vivimos en América, en Argentina, en esta ciudad. Estamos ahora en este bar. Es un sábado del mes de marzo del año mil novecientos sesenta y uno: ése es el terreno real donde deben comenzar todas las preguntas y todas las investigaciones (1966: 33).

No es difícil deducir de esta exactitud espacio-temporal un posicionamiento ideológico que obedece a una filosofía materialista: la posición de Rosenberg tiene un cierto “aire de época”. ¿Diremos entonces que la exactitud cronológica de *La vuelta completa*, como la de *Responso*, demanda ser interpretada en clave de un realismo literario cuya referencia extratextual es una cierta realidad histórico-política acorde a la inmadurez novelística de esta etapa? Si se examina con cuidado, esta idea no se sostiene. Y no solo porque la posición de Rey en el diálogo relativice la

validez de la posición de Rosenberg. Hay algo más: el personaje *omite* el nombre de la ciudad. ¿No es esta omisión uno de los tópicos de la crítica que justifica hablar del antirrealismo de la saga y de la Zona como un espacio “imaginario”? Omisión que en la boca de un comunista de los sesenta resulta un escándalo o un anacronismo. Pero Rosenberg dice algo más: “en este bar”. ¿Es un dato anodino? Claro que no: ese “terreno real donde deben comenzar todas las preguntas” es *fenomenal*. Por eso el personaje omite el nombre de la ciudad (y por eso esa omisión se vuelve programática): porque para él “la ciudad” no es algo dado, sino una serie de percepciones caóticas y desordenadas en medio de las cuales habita.

El comienzo de *Glosa* retorna entonces a ese *terreno real*: no comienza, como el cuento de Borges, “cuando quiere”. Entre el realismo ingenuo del abogado comunista y el antirrealismo festivo de este otro narrador, entre *La vuelta completa* y *Glosa*, el espacio-tiempo es un fragmento de mundo *vislumbrado* que no es ni referencial ni autorreferencial. El tiempo de la saga une los instantes: otoño de 1961 – primavera de 1961. Pero el tiempo de la obra los separa: veinte años median entre *La vuelta completa* y *Glosa*. Los dos momentos de Ángel Leto, personaje que funciona como enlace al modo balzaciano, constituyen *dos mundos infinitamente alejados en su cercanía*.

También los círculos de *Cicatrices* exhiben una separación. Los cuatro capítulos van de la máxima expansión temporal (febrero-junio) a la mayor concentración (1 de mayo). Algo similar se había ensayado en *La vuelta completa*: en la primera parte, la más breve, se narra un día en la vida de César Rey; en la segunda, cinco días en la vida de Pancho Expósito. El cuarto día de Pancho coincide con el día de Rey: el punto convergente del tiempo es espacialmente ese bar desde donde, según Rosenberg, deben partir todas las consideraciones. En las dos novelas, el desplazamiento de los personajes va como trazando el mapa de un fragmento de la ciudad. Los puntos de condensación temporal (el sábado de marzo, el 1 de mayo) tienen su correlato espacial en otros puntos *tangentes*, donde los círculos de los personajes se tocan: el día domingo de *La vuelta completa* encuentra a todos reunidos en la casa de la novia de Pancho y tres de los cuatro narradores de *Cicatrices* aparecen en el mismo espacio: el despacho del juez.

Ahora bien, la crítica, de la que la lectura en clave de transposición fílmica es solo un ejemplo, suele decir que se narra lo mismo, o se narra el mismo momento, desde diferentes puntos de vista. Se utiliza siempre la idea de *versión*: diversos relatos *parciales* intentan la reconstrucción imposible de una totalidad que se sustrae (Boldori 1981: 163-164). Esta lectura presupone que hay *algo*, fuera de la narración, de lo cual el punto de vista es una parcialidad. Pero ¿parcial en relación a qué totalidad? Ángel narra en *Cicatrices* el suicidio de Fiore. En la tercera parte de la novela, López Garay narra el suicidio de Fiore. Sin embargo, ninguno *ve* el suicidio: ambos *escuchan* el estruendo de los vidrios y después verifican la ausencia del cuerpo. ¿Qué es lo que se puede

reconstruir a partir de estas dos “versiones”? Las repeticiones de *El limonero real* o de *Nadie nada nunca*, el encuentro de dos puntos de vista diferentes en el “mismo” tiempo, no son versiones de nada, porque no convergen en nada. El punto de vista no está ahí para ser la variable de una suma potencial cuyo resultado arrojaría una *versión más fiel* de la historia. Más bien es al contrario, los dos, o más, puntos de vista no pueden sumarse. La fidelidad de los narradores a aquello que perciben, o que sus personajes perciben, paradójicamente anula la posibilidad de una “suma de experiencias”. Cada aquí-ahora nace y muere para cada uno, cada vez.

La unidad de lugar de la saga no se explica ni por su realismo (la fidelidad a un núcleo de experiencias enlazadas a un lugar “real”) ni por su autorreferencia (la tradición de la novela faulkneriana, balzaciana, onettiana o pavesiana). La unidad de lugar es consecuencia del posicionamiento fenomenológico de su narrador. Se expone, como programa, en los primeros cuentos, los de *En la zona*: “Yo escribiría la historia de una ciudad” dice Barco en “Algo se aproxima” (Saer, 1960: 517). El *estar-aquí-ahora* del narrador no es una solución al problema de la novela saeriana, sino el comienzo de la exploración: ¿cómo aparecen el tiempo y el espacio a esta conciencia vuelta hacia sí? *Cómo aparecen* significa: ¿cómo la narración los hace aparecer?

Pero, también: ¿cómo aparece el narrador o cómo la narración lo hace aparecer? El “programa narrativo”, formulado en la unidad de lugar y en una cierta continuidad temporal dada por el tiempo de la saga que contrabalancea la discontinuidad de los ciclos², podría pensarse como una larga experimentación en torno al problema del narrador novelesco. Pues este programa va engendrando una serie de reglas a partir de las cuales el narrador o los narradores saerianos no solo van *arrancando* lo narrable a lo narrado, sino también una serie de condicionamientos a partir de los cuales *los narradores mismos se arrancan de lo narrable*. El modo en el que *La vuelta completa* habilita el *aquí-ahora* de *Glosa* parece postular una historia que, de algún modo, *ya está* antes de que el narrador de la novela “aparezca”. Esta idea parece retornar a esa noción ingenua de la existencia de una historia antes de que sea narrada que discute justamente la narración moderna. Pero este no sería un mero retorno. El diseño de la saga, con sus acodaduras retrospectivas y proyectivas, postula la existencia *potencial* de las historias *antes* de que el narrador las *encarne*. En realidad, hablar de “existencia potencial” es una concesión realista, pues para un narrador como es el saeriano, originado en una escucha a lo que aparece, la *posibilidad de la historia* es ya su existencia. En *Glosa*, Washington escribe sus cuatro conferencias sobre los indios colastinés. Esto

² La unidad de la saga está “desobrada” (Blanchot) por la acción de *ciclos*, esto es, fuerzas diversas que van agrupando un determinado número de narraciones. Los ciclos no son fijos, una obra puede formar parte de un ciclo y de otro: son relaciones que las obras mismas van estableciendo. El más nítido es la trilogía que conforman *La vuelta completa*, *Glosa* y *La grande*: continuidad narrativa, aparición de los mismos personajes, unidad de lugar. Pero uno puede también *inventar* (la existencia del ciclo depende además de la creatividad del crítico que indaga) un ciclo de, por ejemplo, “novelas históricas”, que incluiría a *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes*. Julio Premat arma también un *ciclo de la dictadura* (2002: 383-415).

da una idea de cómo el “programa” concebía la historia de *El entenado*: puesto que la tribu colastiné tiene su origen en el espacio-tiempo de la saga, el narrador se perfila “estructuralmente” como un extranjero. El programa engendra la posibilidad de la tribu. El narrador es, entonces, *lo que viene después*. Y, de hecho, esta figura del vacío del narrador que es no origen sino *originado* por la historia (historia que no existe, porque no ha sido contada, pero que ya, de algún modo, existe, porque la saga la hace posible), constituye la historia misma de *El entenado*: la tribu colastiné busca *su narrador*. La saga engendra la historia como *lo todavía no narrado* y la búsqueda de la forma para esa historia *hace aparecer* su narrador.

La diversidad de narradores saerianos, las experimentaciones con las distintas personas gramaticales, con los diferentes puntos de vista y con las distancias relativas del narrador respecto de la historia que narra, no contradicen, sin embargo, una concepción del narrador que la saga va dejando entrever y que podemos considerar su postulado: el narrador saeriano es una *voz fenomenal*. Tomamos prestada la noción, no conceptualizada sino utilizada un poco al pasar, de un parágrafo de S/Z. Una voz fenomenal dice, en la narración que constituye y en la que se constituye, una aparición para una determinada conciencia. Nuestra noción pretende ser un poco más amplia que la de S/Z. Barthes habla de la voz fenomenal cuando trata el tema del *fading* de las voces. Al preguntarse quién habla en el momento en que el narrador de *Sarrasine* dice que el viejo es un hombre (cosa que no es), una de las posibilidades que enumera es la voz fenomenal: sería la voz en la que el narrador dice lo que ve (2000: 33). La voz fenomenal del narrador saeriano es una noción un poco distinta: no dice lo que el narrador ve, sino que *enlaza una apariencia a una determinada conciencia*. Hay que oír también en este concepto la “voz narrativa” de la que nos habla Blanchot (2008: 487-497). Más todavía: la noción barthesiana estaría localizando el *origen* de la voz (las voces son en S/Z la identificación de lo distintos códigos). La voz fenomenal de la narración saeriana puede, ciertamente, localizarse: la crítica lo hace todo el tiempo. Es la “polifonía” del texto saeriano, coherente siempre con la “multiplicidad” de puntos de vista. Pero el despliegue novelesco saeriano tiende siempre a dislocar el sujeto de la voz: en esa dislocación *resuena* la noción blanchotiana.

Para este narrador, lo real es algo que depende no de su representación ni de su “imaginación” (lo que sea que se entienda por eso) sino de su *pérdida*. El decir narrativo hace *experimentable* lo que no tiene forma ni nombre, lo no dicho y lo que no puede nombrarse. El decir narrativo dice lo que no puedo representarse ni presentarse. Lo que aparece de modo inédito, bajo la forma de lo informe (y la forma novelesca, como se sabe, hace de lo informe su forma, se define por su indefinición), constituye cierta conciencia o la destituye (la constituye en su destitución). El narrador ha dejado de ser el garante de la narración para devenir aquella instancia que vigila, rigurosamente atenta a la voz fenomenal, la improbable aparición de lo que arruina toda atribución,

todo nombrar y toda “realidad”.

Podemos entonces traducir la dicotomía de la crítica en términos de narración y de narrador. La lectura realista sería aquella que parte de la narración: el narrador es en esta perspectiva una instancia que se limita a *dar forma* a la narración. La lectura formalista sería aquella que parte del narrador: la narración es desde esta perspectiva una construcción deliberadamente ficcional de un narrador plenamente conciente de lo literario. Ahora bien, en esa especie de síntesis que intenta ser la lectura antirrealista, en donde la autorreferencia *habla de la imposibilidad de todo realismo*, la narración es a fin de cuentas un imposible y el narrador es el hacedor de un fracaso triunfal: el de la negatividad reinante de la novela moderna o “antinovela” (Sartre 2002: 9). Sea como fuere, el narrador es siempre rey, aunque fuere de la posibilidad o de la imposibilidad, del realismo o del antirrealismo, de la positividad o de la negatividad: la novela moderna, abandonando las certezas del narrador épico, ha hecho de sus imposibilidades virtud. En este regodeo negativo, al fin de cuentas el narrador sigue incólume: no puede narrar (y todos sus correlatos: representar, conocer, ver), pero en esta imposibilidad encuentra la afirmación de sí mismo.

Lo que se ha vuelto caduco en la novela moderna es esta supervivencia del sujeto narrador, que otrora afirmaba el objeto-relato y que ahora, al negarlo, no cesa de afirmarse a sí mismo. Solo trascendiendo el callejón sin salida de la negatividad podría desentrañarse lo que algunos llaman la posibilidad de una narración *materialista* en la obra de Saer (Dalmaroni, 2006-2007). En última instancia, lo que la genealogía novelesca saeriana insinúa es que la conciencia narradora del siglo XX ha devenido en cierto modo en una suerte de sujeto trascendental, en la medida en que afirma la posibilidad de un relato como la antiepopéya subjetiva de la modernidad. El antihéroe moderno no es más que un héroe épico individual y la novela se ha vuelto una “epopeya subjetiva”. El materialismo saeriano estaría vislumbrado en su destitución del sujeto narrador como conciencia cristalina de sí y como posibilidad trascendente del relato, pero también en la destitución del sujeto narrador como experiencia de la imposibilidad de narrar: pues esta imposibilidad es todavía la afirmación del sujeto como sujeto de experiencia de la imposibilidad. Sería el materialismo del último Lacan: la cosa de la experiencia narrativa saeriana tendría que ver con lo real.

Corpus:

Joyce, James (1999): *Ulises*. Barcelona: Lumen.

Proust, Marcel (2006): *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: C.S. Ediciones.

Robbe-Grillet, Alain (2008): *La jalousie*, Paris, Minuit.

Saer, Juan José:

(1960) *En la zona*, (1967) *Unidad de lugar y* (1976) *La mayor*. En *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

(1966): *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

(1969): *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

(1974): *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

(1980): *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

(1983): *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

(1986): *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

(2005): *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Bibliografía:

Adorno, Theodor (2004): *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

Badiou, Alain (2009): *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Blanchot, Maurice (1986): *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.

(2008): *La conversación infinita*. Madrid: Arena.

Bloch-Michel, Jean (1967): *La “nueva novela”*. Madrid: Guadarrama.

Boldori, Rosa (1981): “Experimentación y Apocalipsis en *Cicatrices* de Saer”. En E. Serra (ed.) *Narrativa argentina del Litoral*. Santa Fe: Cuadernos Aletheia, pp. 157-200.

Dalmaroni, Miguel (2006-2007): “Notas de un profano en pintura”. En *Otra parte*, nº 10, verano pp. 6-9.

Genette, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Giordano, Alberto (2010): “El efecto de irreal”. En Julio Premat (ed.) *Glosa-El entenado. Edición Crítica*. Córdoba: Alción, pp. 874-880.

Gramuglio, María Teresa: “El lugar de Saer”. En Julio Premat (ed.) *Glosa-El entenado. Edición Crítica*. Córdoba: Alción, pp. 840-861.

Husserl, Edmund (1988): *Las conferencias de París. Introducción a la fenomenología trascendental*. UNAM: México.

Lacan, Jacques (2006): *El seminario XXIII. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.

Lukács, Georg (1960): *Teoría de la novela*. México: Siglo XXI.

(1977) “¿Narrar o describir?”. En Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (ed.) *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Cedral.

Nancy, Jean-Luc (2002): “El corazón de las cosas”. En *Un pensamiento finito*. Anthropos: Barcelona.

Perera San Martín, Nicasio (2002): “Bueno, como te íbamos diciendo... (El aparato formal de la interlocución en *Glosa*)”. En Milagros Ezquerro (ed.) *El lugar de Juan José Saer. Actes 10*. Montpellier: Éditions du CERS, pp.323-333.

Premat, Julio (2002): *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sartre, Jean-Paul (2002): *Préface à Sarraute, Nathalie: Portrait d'un inconnu*, Paris: Gallimard.

Scavino, Dardo (2004): *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Valverde, José María (1999): “Prólogo” y “Resumen”. En Joyce, James: *Ulises*. Barcelona: Lumen.

Volta, Cristina Teresa (2008): *Juan José Saer y la textura cinemática de la narrativa en los años sesenta*. Santa Fe: Ediciones UNL.