



El problema de la unidad en la obra de Juan José Saer

Juan Pedro Ferres González

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

DEPARTAMENTO
DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
(LITERATURA)



UNIVERSITAT DE BARCELONA



JUAN PEDRO FERRES GONZÁLEZ

**EL PROBLEMA DE LA UNIDAD
EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER**

TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR
DIRIGIDA POR LA DRA. MERCEDES SERNA ARNÁIZ

PROGRAMA DE DOCTORADO:
«HISTORIA E INVENCIÓN DE LOS TEXTOS LITERARIOS HISPÁNICOS»
BIENIO 2005/07

Barcelona

2012

*A mis padres, a Marian
Que su abrazo me sostenga
también en esta hora*

*'...concentra tus fuerzas, yérguete, apóyate
sobre los codos, sonríe a lo que hay a tu al-
rededor, inspira profundamente y empieza
de nuevo con aquella palabra que dirime
todo conflicto, con tu
«Y...»'
Peter Handke*

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 11 |
| 1. Presentación de Juan José Saer..... | 33 |
| 1.1. Biografía..... | 35 |
| A. Exilio..... | 35 |
| B. Regreso..... | 40 |
| 1.2. Influencias..... | 48 |
| A. Juan L. Ortiz: el paisaje dramático..... | 48 |
| 1) El anillo de tiempo..... | 52 |
| 2) La unidad poética del paisaje fluvial..... | 61 |
| Adenda: Ortiz en la obra de Saer..... | 68 |
| B. Juan Carlos Onetti: ‘La forma corporal’..... | 72 |
| 1) Previo..... | 72 |
| 2) Onetti: Maneras de escribir sobre un cuerpo..... | 79 |
| 2. Las astillas de la tradición: La unidad de tiempo y de lugar..... | 93 |
| 2.1. El método mítico de Eliot..... | 95 |
| 2.2. El tiempo mítico. <i>La montaña mágica</i> de Thomas Mann y <i>El limonero real</i> .. | 103 |
| 2.3. La aspiración a la unidad de lugar..... | 120 |
| A. La conformación trágica del lugar de la ficción: De la conciencia al objeto .. | 124 |
| B. Cesare Pavese: La regresión al lugar de la infancia..... | 128 |
| C. El lugar familiar: Madre Tierra, Padre Sol..... | 134 |
| D. Lugar de la ficción y lugar de la experiencia. Escritura y voyeurismo..... | 139 |
| E. La reelaboración del tópico del <i>homo viator</i> . El mito de la Caída en Saer..... | 155 |
| F. El lugar sin límites: El mito de <i>Walpurgisnacht</i> en <i>Cicatrices</i> | 172 |
| G. Conclusión..... | 194 |
| Adenda: Otra vuelta de tuerca..... | 199 |

| | |
|--|-----|
| 3. La unidad de objeto | 203 |
| 3.1. Breve historia del objeto en la literatura a partir de Kafka..... | 205 |
| 3.2. La unidad de objeto | 221 |
| A. El <i>súpercenter</i> vs. el objeto postindustrial. | |
| Vanguardismo y <i>mass-media</i> | 223 |
| B. Objeto y envoltura: | |
| Percepción extrañada y aura familiar de las cosas. | 242 |
| C. Símbolo y superficie | 251 |
| D. Discurso y narración. La narración-objeto | 260 |
| E. Conclusión | 268 |
| 3.3. La unión de los cuerpos | 272 |
| A. Georges Bataille y el objeto erótico: | |
| La individualidad discontinua y el misterio de la continuidad..... | 277 |
| B. El andrógino y la totalidad. Ritos de androginización en <i>Lo imborrable</i> | 280 |
| C. La digestión de la carne. Ritos de comensalidad en las ficciones de Saer | 289 |
| 4. La unidad recobrada | 303 |
| 4.1. La unidad recobrada. Desenlace y <i>deus ex machina</i> | 305 |
| Conclusión..... | 339 |
| Bibliografía..... | 347 |

Introducción

Los ruidos matinales de la calle principal, vehículos, pasos, voces, parecen una ganga sonora, indisciplinada y salvaje, en la que se engasta, organizada, la música, pero también, para el oído sutil y especulativo del Matemático, un contraste deliberado y aleatorio en el que la yuxtaposición de ruido bruto y sonido estructurado crea una dimensión sonora más rica y más compleja, una dimensión, decía, ¿no?, en la que el ruido puro, denunciando por contigüidad la naturaleza real de la música, asume un papel moral, como en esos grabados en los que la calavera demuestra, con su sola presencia, la calavera verdadera de la doncella.

Glosa, Juan J. Saer

Decía el ilustrado Buffon que *‘el hombre es el estilo’*. Pero son pocos los casos en que la autoría de una obra puede ser saludada o reconocida a simple vista por el estilo de la escritura. Son índices para ello una extensa serie de atributos gramaticales, como la sujeción a un tiempo verbal determinado, el predominio adjetivo o sustantivo o la frecuencia de uso de ciertas palabras talismán. Incluso también el mero despliegue gráfico en el soporte escogido: las divisiones de lo escrito, las proporciones que lo integran y puede que la diagramación, si tratamos de versos. Uno de esos casos insólitos, o al menos poco frecuentes, lo constituye la obra literaria de Juan José Saer. El empaque de su escritura resulta inconfundible, entre otras muchas razones que forman parte de una retórica particular, por el ritmo poético-musical de una frase entreverada de comas que parece producto de un moldeado arduo. El autor de novelas como *Nadie nada nunca* o *La grande* (por nombrar algunas de las más carismáticas en el sentido de la búsqueda de una forma rítmica) reconocía en esta genética musical de su narrativa un *principio estructural* que la organiza, un efecto sutil de construcción que sigue modelos y pautas

musicales más propios de la materia poética que del desarrollo narrativo.¹ Y lo cierto es que el lector, siquiera en el primer acercamiento a su obra, puede intuirlo en la disposición del texto que cuenta con algunas recurrencias léxicas con las que configura un idiolecto propio y con una sintaxis original que, al cuidado de excesos dogmáticos, se decanta por los períodos largos y se organiza mediante el uso del retorno o la frecuencia periódica de algunos segmentos narrativos. El rumor eufónico que logra con esas repeticiones evidencia la calidad poética de su escritura y acaso la precisión rítmica y el latido de la prosa sugieran, al iniciado en la lectura de Saer, el pulso de un autor.

Hay luego, detrás de ese armónico musical que parece no cesar, como una discordancia desagradable que lo interrumpe, un chirrido que es el reverso oscuro de su escritura. Se trata del discurso escéptico de la conciencia narrativa que, lastrado por la negatividad, plantea una serie de dudas de raíz filosófica acerca de las limitaciones del conocimiento de lo real, que socavan lo afirmado hasta el punto de poner en entredicho la posibilidad misma de la escritura. Si, por poner un caso, se trata de aprehender un suceso enigmático empleando para ello distintos puntos de vista, pronto aparece toda una serie de detalles discrepantes que vuelve incierta la experiencia, como ocurre en *Cicatrices* (1967). Si el narrador pretende relatar la vivencia generada por el transcurso de un solo día, encuentra que ello requiere reproducir el relato un número indefinido de veces para poder dar cuenta de la variación de lo sensible que trata de captar en *El limonero real* (1974). Si relata los encuentros carnales de una pareja que se suceden a lo largo de un fin de semana, pone al mismo tiempo en cuestión la existencia misma del deseo que es el motor de cualquier encuentro, como se sugiere en *Nadie nada nunca* (1980). Y así sucesivamente podríamos repasar el argumento de todas las narraciones de Saer, porque los ejemplos suministrados pueden leerse como los epítomes respectivos de las obras mencionadas. Si las hemos preferido al resto es por la radicalidad de sus propuestas. Son las más conflictivas: aquellas en las que el narrador desprende una mayor negatividad, en las que interrumpe reiteradamente el flujo narrativo para tratar de cambiar, de corregir, de rehacer todo lo dicho. Por las continuas dubitaciones del narrador, la escritura parece ser un borrador que nunca saldrá adelante. Una de las mejores investigado-

¹ ‘...Una obra musical parte siempre de un principio estructural, que dirige lo que viene después. Hay correspondencias formales que convierten en ingenua la concepción lineal de la literatura realista. En la música hay un elemento que lo organiza todo, y lo organiza y orienta en forma de repeticiones, variaciones, reformulaciones, contrapuntos. Es algo que siempre me ha seducido y he intentado llevarlo a cabo en la narrativa. Creo mucho en la literatura como un orden rítmico, musical...’ (Saer 1989: 12).

ras de su obra lo resume con las siguientes palabras: ‘*Si la escritura es imperfecta porque no puede reproducir lo real, razón por la cual está permanentemente reelaborándose, la literatura es un interminable trabajo de corrección...*’ (Gramuglio 1986: 24). Parece como si el narrador saeriano, plenamente consciente del valor afirmativo, categórico y autoritario de todo discurso o de que, como decía Roland Barthes, ‘*toda palabra es fascista*’, se retracte de cuanto dice al poco de decirlo.² Con esta manera oscilante de narrar, el trenzado de reiteraciones que decimos constituye una estructura musical, sirve al mismo tiempo en un sentido opuesto, como medida de derribo: en lugar de consolidar o de asentar lo narrado, reafirmando, la repetición es un corrector, una tachadura de lo anterior. Semejante tendencia a la corrección origina, junto al principio estructural, un *principio de incertidumbre* que aqueja la escritura. De modo que por la falta de asidero que transmiten las dudas constantes del narrador puede dar la sensación de que a medida que se avanza en la lectura, en lugar de contemplar la formación de un mundo, asistimos, con la desazón y la angustia consiguientes, a su lenta destrucción o a su borrado.

De lo anterior surge una contradicción: la arquitectura musical del texto entra en conflicto con las estridencias dubitativas del narrador que componen un fondo desapacible, inarmónico, caótico. El principio de incertidumbre del narrador contraviene ese principio estructural sugerido por la música de las palabras. En la lucha constante de esos fundamentos, la escritura de Saer se expone de manera característica, adquiere un riesgo, se prueba a sí misma: se pone en juego. Puesto que a cada paso, coartada por las repeticiones y por una constante corrección, la escritura puede llegar a ser o, por el contrario, *no ser* en absoluto, se demuestra que lo trágico es inherente a su desarrollo. El autor lo pone de manifiesto cuando afirma que el carácter trágico de la literatura consiste en que ‘*recomienza continuamente, entera, poniendo en suspenso todos los datos del mundo, sin saber si los recuperara a través de la praxis poética*’ (CF: 209). Más allá de

² Se extrae la cita de una apreciación de Robbe-Grillet sobre un discurso de Barthes al que asistió el novelista, desarrollada en *El espejo que vuelve*; explica allí lo siguiente: ‘*...no había parado de decir pero procurando que nada de lo dicho se fijara en 'algo': de acuerdo con un método que había ido perfeccionando a lo largo de los años, se retracta poco a poco de lo que decía. Para poner en un brete su provocadora fórmula que tantos comentarios creaba aquella noche, al afirmar que toda palabra es 'fascista', ofrecía el turbador ejemplo de un discurso que no lo era: un discurso que destruía en sí mismo, paso a paso, cualquier veleidad de dogmatismo. Lo que yo admiraba justamente en esta voz, que nos había manifestado durante dos horas en vilo, es que dejaba intacta mi libertad, mejor dicho, le ofrecía, a cada giro de frase, nuevas energías*’ (Robbe-Grillet 1986: 86). La apreciación es igualmente válida para la obra narrativa de Saer.

una condición superficial que puede apreciarse solo en los contenidos, la esencia trágica de la literatura *'reside, no en sus temas sino en la naturaleza de su actividad'* (CF: 209). Así, aunque no resulta difícil trazar conocimiento en su narrativa de toda una serie de conflictos trágicos que atenazan al individuo (tales como, por ejemplo, los que afectan a las incompatibilidades de lo privado y de lo público, de la intimidad pulsional y del fenómeno político social, de aquellas percepciones singulares que han de reconocerse equívocas o derrotadas frente a lo externo, etc., en suma: de la inserción siempre problemática del individuo en la familia, en la comunidad o en el grupo social), uno de los mayores méritos de su obra consiste en denunciar, mostrar o hacer evidente la constitución trágica de la escritura como tal escritura, en su mismo decurso. Por supuesto que no se trata de compartimentos estanco: para no caer en el error de hacer una distinción grosera entre forma y contenido, digamos que lo trágico que aparece expuesto con los temas avanza unido a lo trágico inherente a la escritura, sin que pueda establecerse una separación entre ambos.

Conviene hacer ahora algunas aclaraciones sobre el concepto de lo trágico al que nos referimos puesto que será clave para organizar nuestro trabajo. Acudimos para ello al ensayo clásico sobre la tragedia griega del helenista Albin Lesky. De acuerdo con la acepción popular de la palabra, lo trágico sería una desgracia infausta, una catástrofe o una concatenación de acontecimientos fatídicos. Pero más allá de ese significado ampliamente reconocido, la tragedia significa para el hombre de teatro algo más profundo que un desenlace triste. De acuerdo con la definición que le diera Goethe, citada por Lesky: *'Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma'* (Lesky 2001: 42). Por lo tanto, lo trágico es una *'antinomia radical'*, un conflicto sin solución que aflige al individuo (Lesky 2001: 43).³ Según el grado de radicalidad del conflicto, Lesky propone una ordenación del fenómeno trágico en tres tipos: la *situación trágica*, en la que se vislumbra una salida *in extremis* del problema que parecía no tener solución; el *conflicto trágico absoluto*, que termina con la destrucción sin remedio del sujeto, pero que puede contemplar una solución de tipo trascendente en un plano superior de exis-

³ Omitimos aquí otras características de reconocimiento de lo trágico señaladas por Lesky, como son la importante altura de la caída del héroe trágico (*'lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible'*), la posibilidad de relación de la situación infausta con nuestro propio mundo y la aceptación de la desgracia por parte del sujeto del hecho trágico. Sin la menor duda, sería posible rastrear estas cualidades en la obra saeriana, pero nos parece más interesante centrarnos en la señalada.

tencia; y la *visión radicalmente trágica del mundo* o '*la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no explicable por ningún sentido trascendente*' (Lesky 2001: 51). Mientras que el conflicto trágico absoluto '*no representa al mundo por entero*', la visión radicalmente trágica del mundo no deja resquicio ni salvación posible porque supone una dimensión universal del conflicto (Lesky 2001: 52). Nuestra primera hipótesis consiste en predicar de la obra de Saer esta visión radicalmente trágica del mundo. Porque los protagonistas de sus novelas (los cuatro narradores de *Cicatrices*, Wenceslao en *El limonero real*, el Gato en *Nadie nada nunca* o Leto en *Glosa*), igual que sujetos trágicos,⁴ se encuentran en medio de tensiones inauditas, tratando de lidiar con conflictos insuperables que son llevados en el común de los casos hasta una muerte expresa en los textos (Leto, Fiore en *Cicatrices*) o hasta una situación acaso no muy distinta de aquella con la desaparición o el silencio del personaje en el resto del corpus (el juez de *Cicatrices*, Wenceslao, el Gato). En ese sentido no parece exagerado afirmar que se trata de '*una visión del mundo absolutamente trágica que entrega a la persona a una destrucción inherente a la naturaleza del ser*' (Lesky 2001: 53). Pero ello solo no basta para razonar el alcance global del conflicto trágico: debemos añadir que, del mismo modo que a la persona, se entrega a la obra a una destrucción que le es constitutiva. Se trata entonces de un conflicto universal porque, como hemos dicho al principio, afecta a la constitución misma de la escritura con correcciones y enmiendas constantes que desestabilizan la realidad poética y con la amenaza de un borrado de lo escrito, de un cese definitivo de la escritura y del mundo evocado.

Por el carácter de borrador que decimos tiene la escritura, por el proceso de corrección constante al que somete sus desarrollos, alterando lo establecido con nuevos añadidos, se pone en cuestión la consecución de una unidad de fondo. Porque una corrección es la censura de una falta, de un defecto o de una carencia, los constantes cambios en lo escrito solo pueden significar la constatación de algo imperfecto, inacabado. El movimiento general del corpus de Saer refleja esta idea; al estar concebida como una obra en marcha que se modifica con cada nuevo añadido sin que por ello el conjunto pierda

⁴ Nuevamente dejamos al margen algunos aspectos que podrían ser interesantes para redondear nuestra descripción. Por ejemplo, el orgullo ciego de algunos personajes, los impulsos violentos, las pasiones exageradas, el desquiciamiento que tanto se parece a la locura, seguido en algunos casos (no todos) del reconocimiento posterior de esa desmesura en el instante mismo en que el mundo que creían firmemente asentado se desmorona, tiene un claro parentesco con la *hybris* de los héroes de la tragedia griega. Tendremos ocasión de comprobarlo con la última parte de este trabajo.

cohesión, la narrativa del escritor no trata de imponer una totalidad cerrada sino una totalidad en proceso de realizarse. La principal diferencia entre una y otra es la inclusión de un elemento de azar. Todo lo contrario que la forma acabada, la *formación* cuenta con la eventualidad, el accidente, la circunstancia del proceso creador, es decir que integra los sucesos imprevistos, la contingencia del acto de narrar. Podría decirse que consiste en una ‘*búsqueda de la historia a medida que se escribe*’.⁵ Esta búsqueda se aplica no solo en cada uno de los segmentos narrativos, sino con miras a todo el conjunto que permanece siempre inacabado. Ya en el prólogo al primer libro de narraciones publicado, Saer anunciaba su obra con las siguientes palabras: ‘*Para todo escritor en actividad la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación*’ (CC: 421). Y según afirma en otro lugar, esa lucha con la tradición de las nuevas formas que el escritor trata de imponer también forma parte de la naturaleza trágica de la literatura; una naturaleza ‘*que obliga al escritor a abordar lo singular con un lenguaje genérico, un lenguaje que trae consigo algo ya dicho que no es la experiencia poética y de lo cual el escritor trata vanamente de desembarazarse*’ (CF: 209). Se trata por ello de una obra en construcción: porque la adhesión de cada libro supone, al tiempo que una repetición de lo anterior, una proyección de futuro. Así, el corpus resulta en una amalgama de elementos tomados de la tradición del propio conjunto con elementos innovadores que lo evolucionan. De acuerdo con este doble sentido, como propone Beatriz Sarlo, la obra de Saer se puede calificar de ‘original’ (Sarlo 1997: 35). Es importante, pues, hacer notar cómo el elemento de novedad, de azar o contingencia que, opuesto a la deliberación, se encuentra asimilado al proceso creador en cualquier obra en marcha, relativiza su pretensión de totalidad.

Tal vez un conocido fragmento de *Glosa* sirva para ilustrar la constitución problemática de la unidad de la obra en el momento en que se quiere poner un punto y aparte, cerrar un capítulo, o clausurar la narración. Durante el paseo por el centro de la ciudad de los dos protagonistas, cuya anécdota compone el cuerpo principal de la novela, el Matemático, como si diera cuenta de la sencillez alegórica de su apodo, ha venido representando para sí, rumiando y sopesando con tiento, nada menos que una fórmula matemática que condense la complejidad de lo real, una sola ecuación que lo formalice

⁵ La cita, extraída de su contexto original, hace referencia en realidad a la novela *El pozo* de Juan Carlos Onetti (Villoro 2005: LXXVII).

todo de una buena vez. El narrador, que se hace eco de ese empeño secreto con cierta ironía porque sugiere el furor que motiva el escrutinio del personaje, porque contempla en ello una compulsión maniática como un intento por someter una realidad decepcionante, y acaso también porque considera que ese ambicioso empeño no deja de ser análogo a su proyecto, al proyecto de todo gran creador, el narrador que así lo piensa, entonces, ante la disyuntiva que le supone un final de capítulo, puesto que con él ha de recoger los distintos cauces de lo narrado en un solo cuerpo central, en una única expresión final como la ecuación de el Matemático, opta por una formulación paródica que es como sigue:

‘...Todo esto, entendámonos bien para que quede claro, más o menos, y si se quiere, mientras sigue siendo la Misma, ¿no?, y en el Mismo, siempre, como decía, pero después de todo, y por encima de todo, ¡qué más da!’ (GL: 174)

Un colofón como un baturrillo disparatado, incongruente en apariencia, pero que adquiere un sentido cabal dentro del conjunto de la novela, porque apela a algo tan sustancial para el desarrollo ordenado y estructurado del relato y para la consecución de su clausura como son las categorías narrativas. Las expresiones deícticas ‘la Misma’ y ‘el Mismo’ equivalen en el contexto de la novela a ‘la misma Vez’ y ‘el mismo Lugar’, es decir que sugieren una unidad de tiempo y una unidad de lugar que, señaladas con la mayúscula inicial, son las coordenadas necesarias de cualquier relato. Además, cabría añadir a las anteriores una unidad de acción, acaso referida con el genérico ‘todo esto’, en sustitución de ‘todo esto que se ha venido relatando’. Junto con el ejercicio retórico de un marcado carácter oral compuesto por algunas partículas de expresión dubitativa que interrumpen y desestabilizan el conjunto (‘más o menos’, ‘si se quiere’, ‘¿no?’), se halla entonces la referencia desdibujada e inconsistente a esas unidades, acaso como un vano empeño, ahogado por la incertidumbre, por encontrar la firmeza necesaria para cerrar el relato del capítulo. El modo irónico con que estas pautas narrativas son referidas, la desgana por parte de un narrador que prefiere terminar el fragmento con gesto indolente, revela una cautela, una precaución para sortear la mera digresión filosófica o la expresión abstracta de un conflicto narrativo en el interior mismo de lo narrado, que podría resultar incompatible con la naturaleza particular del relato. Pero, sobre todo, esa indolencia es en sí misma una capitulación del narrador ante un conflicto insuperable. En qué consiste ese conflicto que aparece asociado a las categorías de la narración, de

qué modo se representa en los relatos y por qué razón resulta insuperable son algunas de las preguntas que nos planteamos en estas líneas.

Dejemos apuntadas por el momento algunas ideas. En primer lugar, que el narrador requiere de una unidad de tiempo, de lugar y acaso también de acción, para encerrar el relato en una estructura coherente, de modo que el cumplimiento taxativo de esos condicionantes posibilite su clausura. En segundo lugar, que el conflicto trágico que amenaza la escritura alcanza también al nivel de los componentes de lo escrito, que alcanza por lo tanto a dichos condicionantes, siendo lo trágico incompatible con la *Unidad* categórica que se quiere lograr. Es posible entenderlo con el ejemplo de *Glosa*: el tono paródico disimula las dudas del narrador que se encuentra algo forzado a reafirmar la unidad de lo narrado, acaso sin hallarse convencido de la misma. Se puede afirmar, pues, que se trata de un cierre en falso, un simulacro de final para superar lo trágico. Si se nos permite la comparación con la tragedia griega, el cierre es de naturaleza análoga al atajo tramposo o a la escapatoria fingida que suponía el recurso de *deus ex machina*, solo que denunciando con el tono irónico la falsedad del truco. Así, porque los conflictos narrativos en la obra de Saer son tan intensos, tan insuperables que no cabe otra salida, como trataremos de demostrar, todos los finales de novela llevan consigo, aunque transformado en mayor o menor medida, ese refuerzo necesario que asegura o remacha la clausura de lo narrado.

La unidad de la obra solo puede ser entendida como una tendencia, una aproximación hacia uno de los polos del conflicto trágico en que consiste la escritura. De un extremo se encuentra, decíamos, la posibilidad de ser de la escritura que pasa por la constitución de un conjunto ordenado, por la organización estructurada de los componentes narrativos, por la formación de un cosmos provisorio; del otro extremo, se halla la posibilidad de *no ser* de la escritura, es decir, la apariencia de la escritura como un conjunto anárquico, desarticulado, caótico, cuyos componentes no alcanzan a cuajar en una totalidad aglutinante. La conclusión desustanciada de *Glosa* nos sirve como ejemplo de ese dualismo que evocamos. Si aplicamos esta idea genérica de modo más concreto a las categorías narrativas, podremos observar cómo las distintas unidades (tiempo, lugar, trama) son relativizadas. Por ejemplo, la categoría de tiempo oscila entre la representación de un cúmulo de acontecimientos dispersos y la percepción esencialista de estos, en tanto que repetición febril y obsesiva de un único evento original. Del mismo modo, la categoría de lugar admite también una representación polarizada: por un lado, los personajes recorren una diversidad de lugares que contradice la supuesta unidad de fondo,

pero, por el otro, dicha variedad resulta en una mera apariencia puesto que en un plano simbólico se apela siempre a un único lugar cuyas características pronto tendremos ocasión de explicar. Pero este planteamiento es paradójico, porque el extremo unitario niega la razón de ser de la categoría: si la sucesión de acontecimientos narrativos la interpretamos como una repetición de lo mismo, tendremos también que negar el transcurso mismo del tiempo. Respecto al segundo ejemplo, si la cadena de lugares por la que transitan los personajes a lo largo de la obra remite en todo caso a un solo lugar, tendremos que aceptar que la categoría de espacio es irrisoria. He ahí a grandes rasgos el quid de la unidad problemática de la obra, que ahora pasamos a analizar con más detenimiento, procurando ofrecer una definición del extremo unitario para cada una de las categorías señaladas, de acuerdo con el significado específico que adquiere en la obra de Saer.

La unidad de tiempo, en primer lugar, consiste en una fantasía de retorno a un pasado conservado en el recuerdo que el personaje protagonista presume como cierta: en el momento en que asume esta ilusión, los tiempos del relato se solapan en un todo sin divisiones. El pasado evocado por el narrador coincide con una serie de recuerdos de infancia que dejaron una huella esencial en el individuo. Cuando conecta esos recuerdos con la experiencia incierta del presente, aquellos instituyen una relación de referencia: le sirven como patrón o modelo para comprender una vivencia enigmática. Desde el punto de vista del personaje, por así decirlo, el presente reescribe una plantilla inmutable depositada en el recuerdo, plagiándola. Se trata por lo tanto de un esquema circular de repetición, un retorno de lo mismo que aparece como un *fatum* trágico. Nos interesa estudiar las estrategias narrativas que sugieren este retorno como por ejemplo, entre otras reiteraciones que traban el conjunto: la relación de algunas conductas rituales con un mito que sirve como referencia y el recurso a un *leit-motif* o motivo poético conductor a propósito de la novela *El limonero real*. Por otra parte, la unidad de tiempo se presenta siempre de manera dudosa: queda a juicio del lector el considerar si lo narrado es una mera repetición de alteraciones perceptibles a duras penas o, por el contrario, si estas alcanzan la entidad suficiente como para deducir un progreso de la materia narrativa. La solución a esta cuestión puede afectar a la suerte del protagonista de la ficción porque supone una posibilidad de redención de algunos personajes que se encuentran atrapados por una vivencia traumática de su pasado. Si se descarta la repetición, el personaje escapa a la imposición trágica de su destino; en caso contrario, su trayectoria no será más que un gran rodeo que termine en el punto de partida que es la repetición obsesiva, viciosa y empobrecedora del trauma. Con el reconocimiento de una disposición

circular de los acontecimientos, se niega el trascurso del tiempo y se pone en cuestión la categoría misma. De ahí que la consecución de una unidad de tiempo conlleva a su vez la negación del tiempo, una acronía o una atemporalidad. Planteado en otros términos: el logro de una unidad de tiempo que requiere de la repetición de tramos narrativos de acuerdo con un orden rítmico, niega la progresión de la intriga; la organización del material mediante variaciones musicales anula el componente épico, constitutivo del género de la novela, que pierde importancia respecto de su conformación lírica.

La unidad de lugar sería un concepto complementario del anterior que podemos describir, en un sentido ontológico y existencial, como la posibilidad de un retorno del individuo al territorio de los orígenes; la multiplicidad de sitios que puede recorrer en el desarrollo de la ficción se halla supeditada al recuerdo nostálgico de ese lugar único. Los personajes de Saer son viajeros, siempre están de tránsito o de camino hacia otro lugar. Sobre todo son desterrados, en el sentido político del término pero también en un sentido existencial. El lugar que pretenden recuperar tiene distintas connotaciones: en algunos casos, conecta simbólicamente con la infancia del individuo. En otros, no es solo la patria o la tierra materna en la que permanecieron los primeros años de sus vidas, sino que aparece oscuramente relacionado con los orígenes de la especie y con una especie de ‘año cero’ de la civilización. En cualquier caso, ese proceso de recuperación del lugar perdido parece coincidir en cierto modo con el estatuto de creación de las ficciones: traer de vuelta el lugar es un requisito a la hora de concebir la ficción, para que superando la irrealidad de lo imaginario adquiera un cuerpo, para que nazca como una concreción material y pueda, en definitiva, *tener lugar*.⁶ Sin embargo, la proyección del lugar por parte del narrador conlleva una serie de vacilaciones, de dudas y tanteos que al término de la ficción continúan sin resolverse enteramente. Resulta dudoso que pueda recuperarse el lugar, del mismo modo que el personaje que vuelve del exilio no halla una coincidencia entre la circunstancia del recuerdo y la que encuentra tras el viaje de regreso a su tierra. Aún más, cuando la regresión al lugar se divisa a pesar de todo como un horizonte posible, cuando parece alcanzarse una cierta restitución del lugar originario, primitivo y olvidado, como si de un acontecimiento profundamente negativo se tratara, sucede siempre al precio de la integridad del individuo. De tal modo que el lugar único, arcádico o arquetípico que es la pura esencia de todos los lugares recorridos, se

⁶ La metáfora está tomada en préstamo del ensayo de Premat, *Héroes sin atributos* (Premat 2009: 188).

perfila como un *no lugar* (*ou topos*) porque, aunque pueda divisarse como un espejismo, no llega a materializarse nunca.

La tercera categoría que acogemos como objeto de estudio de nuestro trabajo requiere una explicación más amplia que sustente su elección. Si hasta aquí hemos hablado de una unidad de tiempo y de una unidad de espacio, parece razonable que ahora escojamos una unidad de acción, de acuerdo con la convergencia entre el drama y la novela que hemos postulado tácitamente y que, como demuestran las numerosas referencias a los orígenes del teatro de estas líneas, nos parece inherente a la obra del autor. Cabe añadir que la acción aparece en la novela estrechamente unida al personaje, en tanto que categorías indisociables. En palabras de Ricoeur: *‘Es personaje el que hace la acción en el relato. Por tanto, también la categoría del personaje es una categoría narrativa y su función en el relato concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama’* (Ricoeur 2006: 141). Pero el propio Ricoeur que así se pronuncia reconoce que el personaje desaparece en una buena parte de la novela contemporánea. Y aunque este no es el caso de la narrativa de Saer, porque los personajes figuran fuertemente unidos a las tramas y anécdotas narrativas que se nos relatan, mediante su reaparición en las distintas novelas del corpus,⁷ hay no obstante otra categoría que en ciertas ocasiones puede llegar a hacer sombra a la del personaje y que consideramos expone de manera más rigurosa y conveniente para nuestro estudio los graves conflictos generados por el mismo transcurso de la narración. Se trata de la noción de objeto que el autor desarrolla con la praxis narrativa. Parece necesario que, antes de entrar a describir el sentido específico de la ‘unidad de objeto’ en la poética saeriana, tratemos de dilucidar un significado general de objeto. Cirlot ensaya algunas definiciones en torno a este concepto en una obra magistral, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, de la que extraemos algunas orientaciones. Por definición, el objeto es lo contrapuesto al sujeto, sin embargo, precisamente porque no puede definirse este sin aquel y viceversa, el objeto tiene un carácter dual que Cirlot expone del siguiente modo: *‘el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa “que no es él” y se halla también dentro del sujeto como algo que “tampoco es él”; pero que está contenido en su sistema psicofísico’* (Cirlot 1990: 19). Más adelante, desecha la imagen que impone el sentido común al tra-

⁷ Gramuglio señala ya en un estudio pionero de la obra del autor el estatuto particular de la construcción de los personajes frente a los códigos todavía vigentes del realismo. Dice la estudiosa que *‘se trata, siempre, de “vidas privadas”, en las que se diluye la exigencia del personaje situado o arquetípico con que la novela realista y la novela psicológica aspiraban a representar totalidades histórico-sociales o psicologías portentosas’* (Gramuglio 1986: 282).

tar de establecer la relación entre el sujeto y el objeto, para imponer otra más exacta del dualismo dialéctico que defiende en su exposición:

‘...descubrimos que la imagen intuitiva del pensamiento en el mundo, que representa al sujeto por un punto o un círculo compacto, circundado por el universo de lo externo, no tiene sentido. El sujeto adopta más bien la forma de un anillo delgadísimo (el yo, o su identificación con la consciencia) rodeado e integrado por el vacío (espacio cósmico y espacio psíquico) donde aparecen los objetos reales de uno u otro orden’ (Cirlot 1990: 23).

El crítico de arte plantea además en su libro un predominio creciente y progresivo ‘del mundo sobre el hombre, del objeto sobre el sujeto’ que desatiende acaso que ambos extremos son principios complementarios (Cirlot 1990: 38). Sin embargo, si pensamos en aquellas influencias de la narrativa contemporánea que Saer ha destacado como propias al escogerlas como materia de sus artículos, es decir, si pensamos en algunas de las obras del objetivismo francés como, por ejemplo, la narrativa de Robbe-Grillet, los poemarios de Francis Ponge, dedicados a la descripción de los objetos comunes o los ensayos de Roland Barthes articulados en torno al concepto de objeto, tendremos que reconocer la validez de la apreciación de Cirlot como descripción de un estado de cosas. La narrativa de Robbe-Grillet ejemplifica igualmente la desaparición del personaje referida por Ricoeur, un personaje que pasa a ocupar un papel testimonial en un mundo de objetos (*prima facie* al menos, un segundo análisis nos obligaría a descartar este extremo por la misma complementariedad entre sujeto y objeto a la que aludíamos). También en la obra de Saer la noción de objeto se revela como un pilar fundamental de su construcción poética que alcanza a sobreponerse en importancia al personaje. Pensemos sino en la pastilla de cianuro que aparece indefectiblemente asociada a Leto en *Glosa*, en el trozo de carne de vacuno en descomposición con el que se confunden los trágicos destinos de el Gato y de Elisa, la pareja de protagonistas de *Nadie nada nunca*, o en el limonero real que en la novela homónima ofrece igualmente una figura del destino de Wenceslao. Tendremos ocasión de meditar sobre ello más adelante.

Hemos dejado pendiente el aporte de una definición sobre la unidad de objeto, esto es: cómo se estructura, ordena y asienta el objeto en la narración. Por el momento, daremos una respuesta en abstracto, tomada en préstamo del formalista ruso Shklovski (Todorov 1978: 60). El rasgo fundamental del objeto narrativo es que presenta un grado

de conflicto respecto de otros objetos que depende de su originalidad artística. Según la gravedad del conflicto, puede pasar desapercibido como parte de un conjunto orgánico que resulta de fácil captación para el lector o figurar separado del resto de objetos en una posición de extrañeza singular. Hablaremos de unidad de objeto en el primer caso, mientras que en el segundo tendremos una formación dispersa de objetos narrativos. El reto que plantea la narrativa de Saer es cómo aspirar a la unidad de objeto sin renunciar al carácter innovador del mismo que distingue cualquier manifestación artística. Por lo tanto, como en las categorías de tiempo y de espacio, el extremo unitario de la categoría lleva consigo un aspecto negativo: la inserción del objeto en un conjunto ordenado se logra al coste de transformar su peculiar complejidad en una abstracción, se logra, pues, al coste de su erradicación.

La naturaleza vacilante de los planteamientos referidos, la meditada ambigüedad que caracteriza la búsqueda de la unidad en las categorías descritas, pone de relieve que la postulación de una unidad fuerte en la ficción requiere de algunos aspectos que atenuen su importancia, que puedan servir de antídoto contra un desarrollo tendencioso y que eviten sobre todo una posición reaccionaria frente a los pilares críticos de la modernidad. Desde hitos literarios como *Ulises* de Joyce o *La tierra baldía* de Eliot, la férrea cohesión interna de la obra que organiza los materiales narrativos como una esencia armónica se esconde en un desorden superficial, en una apariencia dispersa, fragmentaria, sin que pueda decirse qué extremo —el aparente o el esencialista— encierra la verdad. Esta antinomia radical entre un caos superficial y un cosmos interno a la narración es un contraste trágico que sirve para discutir y relativizar el paradigma de la unidad de la obra. La misma visión trágica de las cosas puede aplicarse al estudio de las categorías mencionadas (tiempo, lugar, objeto) en la narrativa de Saer: al introducir un término de contraste se cuestiona la consecución de la unidad que resulta en todo caso en una tendencia, en una aspiración. El recurso al concepto de lo trágico, según lo desarrolla Albin Lesky en *La tragedia griega*, tomado como método empírico proporciona, como hemos tratado de exponer, la herramienta necesaria para esa clase de cautelas críticas.

La estructura organizativa de nuestro trabajo remite, pues, en todo momento al enfrentamiento dinámico de los opuestos que es característico de lo trágico. Ya en un apartado previo en el que nos ocupamos de introducir la figura del escritor se sostiene, a propósito de esta dialéctica presente en la obra, que también se encuentra en los compendios biográficos que el mismo Saer realiza de su persona. Así lo refleja la separación del epígrafe biográfico en dos secciones, opuestas y complementarias, a partir de la es-

cisión fundamental que el acontecimiento del exilio supone en la vida del escritor. A modo de introducción, se perfilan también las obras de dos escritores que influyeron decisivamente en la producción de Saer como son Juan L. Ortiz y Juan Carlos Onetti. Se analizan a propósito algunos aspectos comunes a la obra de Saer de modo que a ojos del lector conserven una función contrastiva en el seno de nuestro trabajo. Damos paso con ello al núcleo de la tesis.

Siguiendo el orden de la exposición anterior, a propósito de la unidad de tiempo se trata de estudiar una posible aplicación en la narrativa de Saer del método mítico desarrollado por Eliot en sus textos críticos. De acuerdo con el poeta inglés, en algunas ficciones contemporáneas (Eliot se refiere a *Ulises* de Joyce) se ensaya la recuperación de un tiempo no histórico que sirva de pauta o de patrón estructural de lo narrado, un arquetipo intemporal que pertenece al tiempo circular del mito. La recurrencia al mito plantea entonces un *agon* de tiempos: el tiempo caótico del presente entra en una relación problemática con el tiempo mítico de los orígenes del individuo. A propósito de la obra de Saer, analizaremos algunos ejemplos en los que los efectos de ese conflicto repercuten en la construcción de la ficción. Concretamente, las modalidades de repetición del texto que, en un reflejo de lo anterior, mientras que en algunos pasajes parece que se abandona a una profusión descriptiva que exaspera el principio de economía del relato y agota el sentido de lo narrado, en otros, recuerda los pasos de un ritual y enlaza el presente narrativo con un sentido arcaico. Tal como defiende Eliot, la recurrencia al mito, entendido como sinónimo de relato sobre los orígenes, funciona como un ceñidor de una escritura amenazada de continuo con la caída en lo amorfo. Para profundizar en el significado de esta idea, acudimos a las reflexiones de Mircea Eliade, plasmadas en *El mito del eterno retorno*, acerca de la nostalgia del regreso a los orígenes en las comunidades primitivas y de cómo el recurso a los mitos, a los arquetipos y a la repetición, puede servir para construir una ficción de retorno que aporte un sentido oculto, trascendente de las particularidades históricas. Pero la adhesión a estas teorías encuentra algunas limitaciones o una cierta resistencia en las ficciones del autor, que también tratamos de reflejar en nuestro estudio. Se señala entonces una distancia respecto a las teorías de Eliot, porque, aunque en la narrativa de Saer continúa estando presente la amenaza de disolución del texto a la que se refiere el poeta inglés, resulta inseguro que el mito guarde un valor positivo: no está claro que sirva para revitalizar lo narrado o para agrupar toda la materia narrativa en torno a un relato fundacional. Funciona como molde de esas ideas un estudio comparado de dos novelas sobre el tiempo como son *El limonero real*

de Saer y *La montaña mágica* de Thomas Mann, con el apoyo crítico de los ensayos del escritor alemán. En el desarrollo de este estudio, tomamos en cuenta los distintos usos de la repetición de fragmentos narrativos, tales como el *leit-motif* o el relato de ciertas prácticas rituales, para comprender su funcionalidad a la hora de trabar unitariamente la materia narrativa. A través de la recurrencia de algunos pasajes, se alude siempre a un mito de infancia que marca la vida de los protagonistas, un tiempo pasado en torno al cual gravita toda la materia narrativa; sin embargo, debido a la carga traumática que conlleva, al mismo tiempo que el protagonista trata de olvidar el trauma y de progresar, el texto entra en una inercia dispersiva. Se trata, por lo tanto, de demostrar cómo esa polaridad de fuerzas (regresiva / dispersiva) que tensiona la categoría temporal, organiza los textos.

En el apartado de la unidad de lugar, trabajamos distintas líneas temáticas planteadas igualmente desde una alternancia trágica. La primera, que sirve como fundamento del resto, la conformación del lugar de la ficción a caballo siempre de su origen imaginario y de la poderosa concreción material que, como un contrapeso necesario, requiere para su existencia. Del mismo modo que el interior habitado por las pulsiones del artista contiene el magma original del que surge el lugar, los espacios de la ciudad natal son el estímulo exterior que lo materializa. En ambos extremos pueden hallarse referencias a una unidad de lugar, como un centro relacional que se pretende reconstruir por medio de la ficción. Las explicaciones sobre la poética de Cesare Pavese, que guarda con la obra de Saer una relación decisiva, pueden ayudarnos a comprender de qué manera se encuentra vinculada la emergencia del lugar de la ficción con la reconstrucción de un mito de origen. Igual que en el apartado anterior, se trata el tema de la regresión mítica, solo que esta vez a través de una concreción espacial del mismo, representado en el viaje de vuelta del exiliado a su lugar natal. El regreso a lo arcaico es al mismo tiempo la lectura de un mito de sentido negativo en torno a los orígenes por el que la regresión —la tentativa de atar los cabos, de aspirar a una totalidad cierta— concluye en una decepción y en ocasiones lleva consigo la desaparición del individuo. A propósito de este tema, analizamos la presencia en los textos de tres motivos ligados entre sí tanto por los particularismos del enfoque espacial que conllevan, como por el marco temático más general de la regresión en el que quedan inscritos sus desarrollos. Primero, el voyeurismo que ejercen algunos personajes como un medio de paliar un estado de impotencia y de aflicción por una pérdida. El *voyeur* resulta ser un trasunto del autor, un orquestador de ficciones que le sirven para comerciar con el objeto de su pérdida, el acontecimiento original que

trata de restituir. Para ello crea figuras de mediación: utiliza a otros personajes mientras él permanece apartado. Analizamos la figuración espacial de su actividad en los relatos de *Unidad de lugar*: el posicionamiento del *voyeur*, confinado en una habitación o escondido en algún lugar subterráneo, contrasta con la posición de inmediatez empírica de otros personajes, que desempeñan su actividad en espacios abiertos. Mediante la sustitución vicaria que busca el *voyeur*, la fronteriza entre ambos espacios deja de existir, produciéndose una unidad de lugar. De entre las varias influencias que citamos al respecto, destaca *Exilios*, la obra teatral de Joyce que nos sirve de patrón para el estudio del tema en la obra de Saer. El segundo motivo es el que insta la formulación en casi todas las novelas de una misma escena (aunque con ligeras variaciones) relacionada con una caída, un tropiezo o un fallo en la progresión o el avance de los personajes. Se trata con ello de demostrar cómo detrás de esos actos erróneos que simulan ser accidentes, se esconde un oscuro deseo: la intención autolesiva o autopunitiva de que efectivamente se produzca el error. Es este el coste que conlleva la inercia regresiva o la obsesión por restituir algo que forma parte de un pasado caduco. El enfoque metodológico que se sigue es el análisis textual de las narraciones de Saer a la luz del ensayo de Freud, *Más allá del principio del placer*. Por último, el tercer motivo es el de la noche de brujas que se encuentra sugerido en uno de los cuatro episodios de *Cicatrices*. Las remisiones en la novela al mito de la noche de Walpurgis coinciden con una serie de fantasías regresivas del narrador protagonista en el que el lugar aparece como un espacio materno asolado. Puesto que el motivo cuenta con una amplia tradición literaria que lo sustenta (Shakespeare, Goethe, Joyce, Mann...), a partir de un ejercicio de literatura comparada con esas fuentes, se infieren los rasgos principales que supone la evocación de la festividad en el episodio y que, según creemos, sintetizan la suma de aspectos considerados en el capítulo sobre la aspiración a una unidad de lugar.

En relación con la unidad de objeto se siguen cinco enfoques distintos, de acuerdo con las variadas representaciones del objeto en la narrativa del autor, todos ellos basados en un enfrentamiento de contrarios. Primero, el objeto industrial o la mercancía que sirve a un intercambio comercial, en oposición al objeto postindustrial que, en tanto que ha sido excluido del circuito económico, puede ser valorado estéticamente en razón de su singularidad. Las fuentes críticas del apartado son la obra emblemática de Adorno, 'La industria cultural' y algunos pasajes de los textos del movimiento surrealista. Segundo, de acuerdo con los artículos teóricos de Shklovski, se estudia la tensión que sufre el objeto narrativo cuando se lo inserta en un contexto: dependiendo del grado de

familiaridad o de homogeneidad respecto de otros objetos, aquel desaparece o pierde visibilidad. Además de los ensayos del formalista ruso, las obras de Barthes y ciertos ejemplos tomados de la narrativa existencialista completan el epígrafe. Tercero: el objeto como un aglutinante simbólico o como un conjunto de proyecciones metafísicas que anudan o religan el conjunto de lo narrado, frente a un objeto considerado como desprovisto de una profundidad o como una mera superficie física. Los ensayos de Barthes sobre la obra de Robbe-Grillet son decisivos para explicar este aspecto. Cuarto: la representación de un objeto desvinculado de un referente previo al texto, en oposición a otro que conserva la dependencia respecto de un modelo previo. Una concreción de esta idea la encontramos en los poemarios de Francis Ponge. Y, por último, la proyección en los textos del concepto de objeto erótico según lo entiende Georges Bataille, como una identidad que, en el encuentro erótico y liminar con otros objetos, oscila entre la perduración de sí mismo y la desaparición. En los cinco enfoques, hay un extremo en el que el objeto se desintegra por una especie de vocación a la totalidad, es decir, que pierde la singularidad que lo caracteriza y otro, en el que la conserva al coste de la separación, de la falta de unidad. Se trata, pues, de demostrar la aplicación de esta noción teórica del objeto en los textos narrativos del autor.

El apartado final parte de una idea básica: la última página escrita del conjunto narrativo (como también de cada novela), modifica el resto de la obra aportando un ‘cierre’ de connotaciones ambiguas. Una conclusión que evade la serie de conflictos trágicos que se han venido desarrollando, procurando una vía de escape ilusoria, poco creíble e incluso paródica, que comparamos con el procedimiento de *deus ex machina* de la tragedia griega. Pero que, no obstante, por una serie de correspondencias formales con otros finales, por las variaciones y repeticiones de los cierres de las últimas novelas respecto a los cierres de las primeras y por un trabajo meticuloso de construcción y de nuevos añadidos integrados al conjunto, gracias a un procedimiento de ‘coherencia retrospectiva’ —como lo denomina Julio Premat— consigue aportar un sello a la obra, es decir, transfigurar el conjunto de lo escrito en un todo armónico, conclusivo, coherente y recuperar una idea de unidad que parecía perdida. A la hora de trabar los desenlaces, tiene una importancia decisiva el concepto de pensamiento mágico aplicado al género narrativo por Borges y dilucidado en primera instancia por el antropólogo J. G. Frazer. De ahí que estas fuentes faciliten el sustrato teórico al que recurrimos en el apartado.

Hasta aquí, entonces, el planteamiento de nuestra hipótesis y el enfoque metodológico que se quiere emplear en su demostración. Ahora corresponde analizar hasta qué

punto estas ideas han sido tratadas por la crítica especializada. Lo cierto es que si efectuamos un repaso de los principales trabajos sobre su obra podemos apreciar que ciertos temas aquí contemplados ya han sido parcialmente expuestos con anterioridad. Tomemos por ejemplo las principales monografías sobre la obra de Saer que son, por orden cronológico, las siguientes: ‘El lugar de Saer’ por María Teresa Gramuglio (1986), el estudio sobre *El limonero real* de Graciela Montaldo (1986), *La incertidumbre de lo real* de María Bermúdez Martínez (2001) y *Dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002) y *Héroes sin atributos* (2009), ambas de Julio Premat. El artículo de Gramuglio, que acompaña de modo epilodal una antología de la narrativa breve del autor, apuntaba ya la contradicción entre una ‘*escritura surgida de la negatividad y de la incertidumbre*’ y ‘[...] *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 solo podría alcanzarse desde la dimensión estética*’ (Gramuglio 1986: 263). Otros estudios de referencia de la crítica dibujan, tal vez sin el necesario énfasis, la naturaleza trágica de la obra saeriana. Así, el trabajo de Bermúdez que recupera la poética de Saer a través de un ejercicio de literatura comparada con las poéticas de aquellos escritores que como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o Witold Gombrowicz le influyeron decisivamente, para a continuación realizar un estudio de su narrativa, maneja una tensión central entre la postura realista y la postura ‘antirrealista’ del narrador, entre la manía febril y obsesiva en la búsqueda de una verdad que explique la complejidad de lo real y la lúcida constatación de su imposibilidad y de que los códigos trasnochados que simulan lo contrario —como, destacadamente, el del realismo regionalista— perpetúan el engaño con ciega obstinación e ignoran el componente de problemática incertidumbre de lo real. Si acaso lo que puede objetársele es la falta de consideración hacia uno de los fieles de la balanza, el del extremo de la verdad única y sin fisuras que le sirve de contrapeso a esa problemática y que, de alguna manera, también se encuentra presente en todas las ficciones de Saer.

El monográfico de Premat contempla la misma fuerza tensora, ahora ya con absoluta conciencia de la misma y con un desarrollo pleno, porque a partir del sistema clave de interpretación del relato psicoanalítico y, más concretamente, de la Novela familiar freudiana, postula una lectura exhaustiva de la obra de Saer, una exégesis integral y totalizadora de la que se deriva la creencia en una Obra Completa (Kohan 2002). Por decirlo con una cita necesariamente reduccionista e insuficiente para una obra de tan vastas dimensiones, la obra de Premat señala y explica los denominados ‘relatos primarios’

presentes en la obra de Saer, *'es decir lo que el psicoanálisis introdujo en nuestra cultura como fragmentos narrativos capaces de rendir cuenta de la formación del hombre en tanto que ser racional y de palabra'* (Premat 2002: 27). El crítico divide una parte de su trabajo dedicada al conflicto edípico en los capítulos simétricos 'Del lado del padre' y 'Del lado de la madre' que pueden leerse como opuestos complementarios que resumen la identidad única del individuo saeriano (del 'niño' en formación / de la obra en gestación). Se evidencia con ello la doble lectura que el mismo Premat resume al concluir su trabajo: *'...este trabajo fue despejando una doble oposición que, en última instancia, termina remitiendo a fenómenos similares: la primera es la oposición entre un universo paterno debilitado, excluido, explorado, y un universo materno deseado, arcaico, amenazante. La segunda opone un orden determinado (el del relato organizado, la lengua estructurada, el sentido expresado) y un caos latente (el de lo indecible, la multiplicidad, la circularidad del relato anulado)'* (Premat 2002: 417). Aunque por caminos distintos, nuestro trabajo se propone demostrar igualmente esa tensión trágica que anima la obra del escritor.

Por otra parte, es de justicia reconocer que una obra tan imponente como la de Premat, aunque es una guía de incalculable valor en la lectura crítica del corpus, debido al planteo total de esa lectura supone un precedente gravoso a la hora de emprender una exégesis que quiera ser original. Solo en las muy escasas grietas y resquicios que se descubren con un minucioso escrutinio, se puede tratar de plantar los cimientos de una construcción novedosa. Pongamos un ejemplo de ello. Hemos dicho que el trabajo de Premat señala —como él lo llama— los relatos primarios o las escenas originales que abundan y proliferan en la narrativa de Saer. Estos relatos que narran el origen son, en sustancia, mitos: mitos de orden subjetivo como los del psicoanálisis o de otro orden, digamos colectivo, como los que se encuentran en *El limonero real* (el mito de Edipo, el sacrificio de Abraham y *La Odisea*), en *La ocasión* (el Génesis y el episodio del Nacimiento del Niño), en *La pesquisa* (alusiones a distintos episodios de la mitología griega relacionados con imágenes maternas) y en *Las nubes* (*La Eneida* y la cuarta Bucólica de Virgilio). Pero en ese acopio de mitos el autor omite al menos uno relacionado también con los orígenes que se representa ya en una novela de aparición previa a las mencionadas: el mito de *Walpurgisnacht* en *Cicatrices*. El estudio de la adaptación literaria de este mito en la obra de Saer nos permite recorrer caminos trillados por la crítica con un tratamiento tal vez lo suficiente novedoso como para justificar la insistencia. Porque el motivo de la noche de Walpurgis, como hemos sugerido anteriormente, nos servirá para

emprender el análisis de la categoría de lugar y del reiterado movimiento de exilio y de regreso respecto al lugar natal que se dibuja en el corpus.

Historiar los trabajos de la crítica especializada sobre el tratamiento del espacio en la obra de Saer supone visitar los mejores esfuerzos del sistema de producción del texto. Gramuglio abrió prácticamente la veta con un artículo pionero a mediados de los ochenta intitolado precisamente ‘El lugar de Saer’ en el que señalaba la relación intrínseca del creador y de la creación con la constitución de un lugar. Entre las numerosas aproximaciones a la obra del autor que planteaba, Gramuglio reconocía en la narración evocadora de los encuentros, las charlas y los paseos por la ciudad del grupo de amigos, que ocupan la casi totalidad de la primera parte del corpus, el diseño topográfico de la zona y el fundamento espacial de la escritura. Al considerar que el grupo de amigos de las ficciones refleja el grupo generacional al que pertenecía Saer, Gramuglio relaciona en el mismo epígrafe la construcción del autor con la construcción del lugar: al tiempo que se dan cita los encuentros de la generación, que se plantean una serie de cuestiones sobre literatura y que se formula una poética aunque solo sea de manera aproximativa, se crea un lugar, se está creando el lugar. Premat recoge también esta idea en *Héroes sin atributos*, un ensayo sobre las modalidades de construcción de una figura de autor en la literatura argentina contemporánea. El epígrafe dedicado a Saer que lleva por título ‘Un autor del lugar’ estudia los paralelismos de la construcción del lugar con la delimitación de una presencia de autor; defiende entonces el crítico que ‘*el territorio es el lugar para contarse, para trazar las peculiaridades de un tono, para decir un deseo y una pérdida, para desplegar un modo de percibir; es el lugar para, ante el amplio horizonte de todo lo posible, refugiarse en una pertenencia, inscribirse en una filiación...*’ (Premat 2009: 192). Por su parte, Ricardo Piglia (2008), que reitera con toda intención el título de Gramuglio, estudia la relación entre la ficción y la cartografía, sostiene que para Saer ‘*narrar es definir un territorio*’ y, sobre todo, encuentra en esa operación un modo de apropiarse de la tradición (Piglia 2008: 169-178). En los tres casos referidos, aunque con estrategias muy distintas que no entramos ahora a analizar, la confección del territorio o el posicionamiento espacial de la narración en la obra de Saer ha sido analizada en clave reflexiva de la creación: como una vía para construirse una figura de autor, dado el fuerte autotematismo que impregna su escritura. En nuestro trabajo, procuramos hallar otras posibles figuras de autor y no decantar todo el peso del análisis en la categoría espacial (y en la homóloga categoría temporal, que sigue tratamientos similares y resulta complementaria de aquella).

Con el estudio de la noción de objeto, que nunca hasta ahora se ha llevado a cabo con exhaustividad a pesar de su importancia señera en la narrativa del escritor, se trata de compensar la insistencia en los temas anteriores. A partir de los textos críticos sobre el objetivismo francés podemos trazar una primera noción de objeto en la obra de Saer. Porque la crítica ha señalado desde los primeros momentos de la recepción de la obra de Saer, y coincidiendo con el núcleo más experimental de su producción, el parentesco con los procedimientos del Nouveau Roman. Posteriormente, Jitrik se ha encargado de desmentir lo taxativo de esa adscripción (Jitrik 1987: 169-181). Y Benítez Pezzolano, haciéndose eco de las observaciones de Jitrik, ha matizado la filiación de Saer respecto a los procedimientos del Nouveau Roman y lo ha situado en un contexto más amplio que supera el ámbito francés gracias a los antecedentes de Alberto Vanasco y Antonio di Benedetto (Benítez Pezzolano 2000: 143-159). Nuestra propuesta quiere igualmente superar el cerco del Nouveau Roman y ampliarlo con la suma de otras vinculaciones reconocidas, en mayor o menor medida, por el propio autor, que permitan ofrecer una visión panorámica de la materia.

1. Presentación de Juan José Saer

1.1. Biografía

...Nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía.

Juan José Saer por Juan José Saer

...Estimo que los verdaderos motivos de los viajes son, o deben ser, otros. En primer lugar, el verdadero motivo debe ser el de viajar para perderse y ser desconocido.

La importancia de vivir,

Lin Yutang

A. Exilio

Una de las raras ‘confesiones’ autobiográficas de Saer se produjo con ocasión del cuestionario que María Teresa Gramuglio le dirigiera a mediados de los ochenta y que luego sería publicado, junto con una antología de su narrativa, bajo el título de *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986). El resumen por escrito de su vida, intitulado de manera algo desdeñosa ‘Una concesión pedagógica’, contenía tan solo unos pocos acontecimientos, todos ellos desplazamientos en cierto sentido excéntricos, puesto que le

alejan de la capital como ha quedado dicho por la crítica⁸ y configuran su trayectoria como un movimiento constante en los márgenes: nació desplazado en tanto que hijo de inmigrantes, prefirió el exilio y viajó de orilla a orilla al trasladarse de la Argentina a Francia. Justamente la condición de exiliado (incluso de viajero, de *homo viator*, según se desprende de su concisa biografía) constituye la única calificación identificadora que el escritor admitiría a lo largo de su carrera. Si entramos en el significado del término, acaso podamos razonar el motivo de esta excepción. El étimo *exilium*, que significa ‘destierro’, procede del verbo latino *exsilire*, que quiere decir ‘lanzarse’ o ‘saltar fuera’; además de dar lugar a la acepción invariable de expulsión de la tierra, como en contrapartida, parece promover otro sentido: una irrupción, la entrada impetuosa en otro lugar. Se trata de una condición trágica: el exiliado separado de la tierra se borra, se desaparece para, en el mejor de los casos, reaparecer, rehacerse nuevamente. Saer describe el traslado al extranjero como una ‘*experiencia anticipada de la muerte*’; afirma que ‘*cuando se llega al extranjero por primera vez, se ha franqueado en cierto modo el horizonte empírico para llegar al más allá*’ (JJ: 12). En un punto puede decirse que se abandona el lugar para emerger, para reconstituirse y empezar de nuevo, en un proceso que reinventa los afectos perdidos por la distancia; si el exilio hace pedazos la constitución identitaria del individuo, lo familiar, es decir, el lugar, la lengua y la infancia, el escritor trata de reintegrarlo mediante la escritura: se escribe entonces para perder la condición de proscrito o incluso puede que para ganarse el afecto (como quería Barthes). El extranjero es en cualquier caso una tabla rasa para el escritor, acaso lo mismo que el desierto para el profeta. Víctor Hugo sostenía que ‘*el exilio es el país severo; allá todo está derribado, inhabitable, demolido y yaciente; salvo el deber, único en pie que, como campanario de iglesia de una ciudad derrumbada, parece más alto que todo lo caído a su alrededor*’ (Víctor Hugo 2007: 28). El exilio puede ser también una elección ética del escritor, al margen de las razones que le empujaron a abandonar la Argentina; al respecto podrían aplicarse sacadas de contexto las siguientes palabras de Saer: ‘*Ya no vale la pena escribir si no se lo hace desde un nuevo desierto retórico*’ (JJ: 17). París sería el lugar desierto, de los afectos, del ruido de las polémicas y del corrillo literario que caracteriza la primera etapa del escritor; ‘*París vivido como un lugar de margen, como un afuera en donde es posible escribir [...] no lidiando con la construcción de una imagen pública de escritor*’ (Premat 2009: 197). En resumen: la distancia y el bo-

⁸ El exilio de Santa Fe a París es, según Stern, ‘*un pasaje cumplido con absoluta prescindencia de la mediación sociocultural de Buenos Aires*’ (Stern 1983: 966).

rrado previos a la construcción de la obra son las condiciones trágicas del escritor exiliado; las consecuencias de este doble movimiento —sobresalientes en el corpus narrativo— nos llevan a separar el apartado biográfico que ahora nos ocupa en las secciones simétricas del exilio y del regreso (concretamente, de un regreso figurado que acontece a través de la escritura) donde se da cuenta de los datos de producción de la obra y de las circunstancias vitales del escritor.

Antes de la partida al exilio, el veinteañero Saer publica varios libros, aparece vinculado a un grupo amplio de escritores e intelectuales y, dada la lista de polémicas que protagoniza, puede decirse que forma parte activa de la escena cultural del momento. Durante la etapa argentina escribe un total de cinco libros. En 1960 aparece *En la zona*, la primera colección de cuentos, en la editorial Castellví de Santa Fe. Y después de una interrupción aparente de varios años, verían la luz los cuatro restantes en un corto espacio de tiempo: las novelas *Responso*, 1964 (Buenos Aires, Jorge Álvarez) y *La vuelta completa*, 1966 (Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil), y los libros de relatos *Palo y hueso*, 1965 (Camarda, Junior Editores), y *Unidad de lugar*, 1967 (Buenos Aires, Galerna). Sin embargo, las primeras publicaciones del escritor, constituidas por poemas y algunos relatos, aparecieron en el periódico santafecino *El litoral*, en el que destacaba como periodista. Precisamente la publicación de ‘Solás’, además del intento de cambiar de rumbo los contenidos del suplemento dominical de literatura, le valieron el despido (Gola 2007: 42). Fue la primera de una serie de vivezas que parecen reflejar un carácter impetuoso y una rebeldía precoz dirigida contra las instituciones y los representantes conspicuos de la literatura. Dalmaroni recoge otros episodios de calado semejante: la intervención en el V Congreso de Escritores Argentinos, organizado en 1964, durante una mesa redonda que reunía entre otros a Manuel Mujica Láinez y a Silvina Bullrich y, en otra ocasión, una pregunta de crítica acerba dirigida contra David Viñas después de una conferencia universitaria. Contra Láinez y Bullrich, Saer soltó a modo de provocación que *Los burgueses* no pasaba de ser un best-seller y *Bomarzo* podría estar fechada en 1760 (Dalmaroni 2009). En cuanto a Viñas, Saer le preguntó ‘*por qué la saludable audacia que mostraba en sus juicios críticos e históricos sobre la literatura argentina estaba ausente de sus textos creativos o de ficción*’ (Dalmaroni 2009). Aunque algunos medios de provincia se hicieron eco de estos pequeños encontronazos, más que el intento por destacar, por evidenciarse en los encuentros sociales de la literatura, lo que fundamenta esas intervenciones ocasionales y no programáticas, según Dalmaroni, es ‘*la protesta contra la institucionalización del escritor y la impugnación*

de una literatura que tanto en sus configuraciones textuales específicas como en sus modos de circulación reproduce las lógicas del mercado y de la figuración social' (Dalmaroni 2009). Y habría que añadir otra razón relacionada con los modos de representación del discurso narrativo. Saer denuncia en la figura de esos escritores elevados a los altares de la fama literaria, el programa de un realismo trasnochado que, en razón de su anacronismo como forma literaria, nada tiene que ver con la búsqueda de procedimientos novedosos que el escritor considera inseparable del concepto de ficción. Porque señalar con gesto crítico las formas vetustas del realismo, imperantes a comienzos de los sesenta en el panorama de las letras argentinas, supone '*denunciar la vapuleada realidad manoseada por los poderes oficiales*', desde una estética literaria que se quiere comprometida, el coste debido por el atrevimiento puede ser la marginación, el apartamiento (Benítez 2000: 157). Luego, ¿las manifestaciones públicas de los inicios en la literatura de Saer derivan en una mayor visibilidad de su literatura o son, por el contrario, un factor de exclusión? La cuestión no tiene una sola respuesta, pero parece más probable la derivada del análisis de Dalmaroni. Después de sopesar una serie de factores atenuantes de la visibilidad conseguida por la irrupción del joven escritor (la frecuencia esporádica de las polémicas, su ubicación desplazada del centro cultural y la escasa simpatía escénica que muestra para ganarse al lector), Dalmaroni concluye que los esfuerzos del escritor, fuera de las intervenciones citadas y de haber procurado publicar sus libros en sellos de reconocido prestigio, estaban dirigidos exclusivamente a la confección del proyecto narrativo '*que consume todas las energías de que dispone y del que no deben distraerlo otras actividades, ni siquiera las que con frecuencia forman parte de la construcción de una carrera de escritor*' (Dalmaroni 2009). Más adelante proporcionaremos algunos detalles adicionales acerca de la resistencia del escritor a adquirir notoriedad pública y a constituirse en uno de los *notables* de la literatura.

No obstante las reticencias demostradas a la confección de un perfil público, Saer apreciaba por encima de todo las amistades literarias. Son frecuentes en el corpus las reuniones de amigos que siempre de modo casual, entre bromas y veras, discurren sobre literatura a la lumbre de un asado. '*La amistad es nuestra pasión argentina*', decía Borges al recordar algunas parejas célebres de la historia de la literatura en *Siete noches*, tales como Dante y Virgilio, Don Quijote y Sancho, Cruz y Fierro (Borges 1989: 213). Al inventariado de amistades literarias habría que añadir la pareja saeriana de Leto y el Matemático en *Glosa* o siquiera los más habituales Tomatis y Pichón, Barco y Tomatis, las relaciones desiguales de Marcos y César Rey, así como las de todos ellos con el

maestro, el Sócrates del grupo: Washington Noriega. La malla de amistades de los libros conformada por autodidactas, periodistas, poetas y habituales del mundo de las letras, refleja el grupo de amigos que frecuentaba el escritor en la provincia de Santa Fe; entre los integrantes iniciales del mismo se contaban el poeta Hugo Gola, el periodista y escritor Jorge Conti y los periodistas del diario santafesino *El litoral*, José Luis Vittori y Roberto Maurer. Vittori además era el cabeza visible del grupo Adverbio con el que aparece relacionado Saer en su primera etapa. La disyuntiva problemática entre grupo y generación que los estudiosos se plantean con frecuencia al referirse a un conjunto de escritores coetáneos vinculados por la amistad y el intercambio tiene una respuesta clara en este caso: según el criterio de Montaldo, '*funcionaban como lo que R. Williams (1982) denomina formaciones, es decir, como grupo con una relación laxa, a-institucional y, en este caso, sin ninguna publicación programática que los nucleara*' (Montaldo 1986: 13). En cuanto a la concurrencia de amigos periodistas, hay que tomar en cuenta que Saer trabaja en prensa durante tres años para *El litoral*; escribe en distintas secciones cubriendo noticias del ámbito universitario, del policíaco y de los tribunales. El grupo inicial de amigos cambia al poco tiempo y se agregan los alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Raúl Beceyro, Luis Príamo y Marilyn Contardi; la relación viene determinada por el trabajo del escritor como profesor en las cátedras de Crítica y Estética del Instituto a partir de 1962. Fuera de las relaciones profesionales con el periodismo y la cinematografía, otras coincidencias caracterizan al grupo, como la vinculación con el poeta entrerriano Juan L. Ortiz y la puesta en común de un conjunto de lecturas, elegidas al desgaire de las corrientes oficialistas y en las que predominaba la poesía. Hugo Gola destaca las traducciones personales de Pound y Pavese, practicadas en ocasiones como ejercicio de estilo y compartidas luego con el resto del grupo en las reuniones (Gola 2007: 40). Figuran también en la nómina de lecturas los primeros libros de poemas de Borges, Ungaretti, Rubén Darío, Montale y W. C. Williams y, entre los narradores, Arlt, Faulkner, Mann, Proust, textos del objetivismo francés y la novela *hard-boiled* norteamericana (Montaldo 1986: 13). Respecto al poeta Ortiz —o Juanele, como le llamaban los amigos—, le respetaban como a un maestro, aunque se comportaba como uno más del grupo; según Gola: '*Su actitud que mantuvo hasta el final fue siempre la de un aprendiz, en el sentido oriental del término*' (Gola 2007: 41). Le visitaban en Paraná, a treinta kilómetros de la ciudad, siguiendo el curso del río en bote o en lancha y quizá pueda hallarse un recuerdo de aquellos viajes en *La pesquisa*, cuando el grupo de amigos se dirige al hogar del fallecido

Washington Noriega en una navegación demorada por el Colastiné. Dedicaremos algunas páginas a la figura imprescindible de Ortiz en el apartado de las influencias para tratar de delimitar en qué sentido se aproxima su obra a la de Saer.

El conjunto de actividades públicas o semi-públicas —las reuniones con las amistades del lugar, el compadrazgo y el ruido de los desafíos polémicos a las vacas sagradas de la literatura nacional— desaparece en buena medida por el traslado a Francia. Saer obtendría una beca oficial de seis meses de duración, en 1968 y con el tiempo establecería su residencia permanente en París.

B. Regreso

Se hace necesaria una digresión antes de continuar con la relación de hechos del biografiado. Decíamos que la semblanza autobiográfica de Saer —las escasas cuatro líneas citadas al principio— propone una vida itinerante que incluye varios desplazamientos. Bien mirado constituye un ciclo, un movimiento espiralado con un período de repetición. Hay quizás en el vaivén de los viajes, además de una tensión incipiente que configura una polaridad de fuerzas con reflejo en la ficción (centro y periferia, pero más sencillamente: lugar de origen y lugar de destino), un rechazo implícito. El desplazamiento repetido tres veces (el traslado a Santa Fe, a Colastiné Norte y finalmente a Francia) funciona como una negación de lo biográfico, puesto que —si aplicamos las obsesiones tematizadas en el corpus— desplazarse significa la desaparición, el borrado del individuo. Se trata de una refutación característica para los lectores de Saer (recuérdese, por ejemplo, el título de una de sus novelas: *Nadie nada nunca*, o los fundamentos Tendai citados en *Glosa*, que en tres palabras o en tres proposiciones niegan y destruyen cualquier evidencia que pueda tenerse de las cosas). Por otra parte, la copia de lo idéntico, la mera repetición de los viajes sugiere que un trazado biográfico que elabore una escisión fundamental en el traslado a París, pecaría de seguir una estrategia rudimentaria porque al depositar una carga de sentido excesiva en el destierro, en el viaje único de Santa Fe a París, olvida quizás el trenzado de viajes, las idas y venidas que emprende

Saer desde el exilio, por no hablar de la recuperación poética del lugar que acontece con la escritura.

A pesar de que la primera novela publicada después del exilio —*Cicatrices*, en la editorial Sudamericana, en 1969— suponga un salto cualitativo respecto a las novelas anteriores (*Responso* y *La vuelta completa*), constituye una exageración sostener el cambio como producto del exilio. Al menos por dos razones: primero, la publicación de la colección de cuentos de *Unidad de lugar* en 1966 ya marcaba un punto de inflexión en la producción del autor y, segundo, *Cicatrices* fue escrita el mismo año de la mudanza, en un ejercicio de urgencia de apenas treinta días, porque Saer quiso presentarla a un certamen literario internacional; sin embargo, puesto que empezó a gestarse varios años antes, el cambio de lugar solo pudo ser una contingencia en el proceso (Gola 2007: 44). Sí puede mantenerse, en cambio, que el grado de experimentación narrativa y las propuestas formales más exigentes y aventuradas tuvieron lugar en la década de los setenta, en suelo francés. Con la publicación de *El limonero real* en 1974 y de los cuentos de *La mayor* en 1976, Saer alcanza el techo del experimento vanguardista en su narrativa, alineando su propuesta con el objetivismo francés y en particular con Robbe-Grillet (con el que comparte la fijación por el detalle, la minuciosidad de las descripciones en sustitución de la trama narrativa y el señalamiento de una mirada obsesiva), aunque la diversidad de lecturas que nutren los cuentos y la novela rebasan el ámbito del *Nouveau roman*. Ambos libros plantean un grado elevado de exigencia formal; *El limonero real*, por ejemplo, evidencia la conflictividad de las formas empleadas del lenguaje narrativo, así como la necesaria depuración poética del lenguaje y, lejos de substituir las convenciones extemporáneas del realismo por el programa heredado del objetivismo, confronta dicho programa con una modalidad de representación (que privilegia un imaginario pulsional y de contenidos simbólicos) derivada de Joyce, de modo que el objeto narrativo tironeado por ambos lados logra una tensión alienante. La visibilidad de estos procedimientos coloca ‘en portada’ los alcances metaliterarios de la ficción, por lo que a la narrativa de este período pueden aplicarse con especial énfasis las siguientes palabras que Premat hace extensivas a toda la obra del autor:

‘...Se caracterizan por un exuberante autotematismo, es decir que no solo exponen sus modalidades de construcción, sino que acumulan imágenes de la propia creación, integran una distancia interrogativa frente a lo dicho, introducen personajes de escritores, citas y una amplia serie de mecanismos intertextuales y autorreferenciales que son, todos, una ficcionaliza-

ción del acto de escritura y una estrategia que convierte cualquier elemento del relato en símbolo reflexivo de su propia génesis o existencia' (Premat 2002: 16).

Ambas novelas fueron publicadas en Barcelona por la editorial Planeta y, sin embargo, pasaron desapercibidas en contraste con la relevancia del sello editorial en el fenómeno del *boom* latinoamericano. Durante la década de los setenta, Saer es un autor escondido, de escasa proyección pública y puede que su rechazo respecto a la exhibición de una determinada nacionalidad determine en cierto modo esta ocultación. En algunos artículos de aquellos años recogidos en *El concepto de la ficción*, puede apreciarse una reflexión del autor sobre la condición secreta de su escritura, contemplada siempre en abismo, en el espejo oblicuo de otros escritores marginados como su amigo Antonio di Benedetto. A propósito del silencio que pesa sobre su novela, *Zama*, casi veinte años después de su publicación, Saer marca las distancias que la separan de la corriente célebre de lo real maravilloso. El artículo en cuestión critica, sin la mención explícita, la narrativa de Gabriel García Márquez, entre otras razones, por la exhibición de unas pretendidas señas de identidad latinoamericanas fundamentadas en una mezcla de folklore y exotismo; es decir que rechaza la producción de una literatura supuestamente novedosa bajo una consigna nacional e identitaria, bajo el marbete añadido de 'latinoamericana'. Y, al contrario, aplaude una clase de narrativa '*destinada a mostrarnos... zonas secretas de nosotros mismos que el hábito de esas falsas clasificaciones oblitera*' (CF: 49). En el fondo del asunto se encuentra la convicción de Saer respecto a la incertidumbre programática que el artista debe mantener en el momento de acometer la obra; el escritor renuncia a cualquier esencia anticipada, lo mismo aparta los apriorismos estéticos que los imperativos ideológicos —y la especificidad nacional es el primero de ellos (CF: 261). Estas razones explican la rotundidad del escritor cuando afirma: '*No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad*' (CF: 260). Por otra parte, la producción de una 'novela de América', como Saer denomina irónicamente a la narrativa que estampa cierto exotismo americano, aparece dirigida a cubrir unas expectativas del mercado editorial. Así pues, parece lógico deducir de esta resistencia del autor, una causa entre otras varias (como la complejidad formal de sus propuestas narrativas) de la escasa recepción tanto de *El limonero real* como de *La mayor* en Barcelona.

Otro de los caballos de batalla del escritor, ligado con las prácticas del mercantilismo editorial —como el fenómeno del *boom*, a juicio de Saer— en el perjuicio a la literatura, fueron los medios de comunicación con los que mantuvo una postura esquivada

todo lo largo de su carrera. Es probable que ese ocultamiento jugara en contra de una mayor difusión de su obra. Saer rechazó reducir su labor artística a un estereotipo mediático y, hasta los últimos años del escritor, en los que se produce una cierta relajación, se muestra esquivo respecto a las agendas de intervención pública, los requerimientos del periodismo cultural y las obligaciones editoriales de promoción de la obra — factores todos ellos que, dicho sea de paso, apenas tuvieron lugar en las dos primeras décadas de producción. El repertorio limitado de sinopsis y de extractos de la obra, el compendio de gestos y de expresiones configurador de la imagen pública, los lemas asociados con pobreza al escritor de turno, en suma: la estrechez identitaria, esencialista de los canales mediáticos traicionan la porosidad de lo escrito, desplazan el centro de atención de la *summa* creativa a un perfil biográfico determinado y, sobre todo, equivoacan el objeto —la experiencia insustituible de la lectura. Saer explicaría en adelante su postura crítica contra el mercado y los *mass-media* en varios artículos de *El concepto de ficción*, así como en su narrativa, con la elaboración de una imagería simbólica que, desde ‘A medio borrar’ hasta *La grande*, se aproxima al núcleo conflictivo que los canales mediáticos representan para la identidad del individuo.

Después de la publicación de *El limonero real*, prácticamente coincidiendo con los comienzos de la dictadura militar en la Argentina, acontecieron los años más difíciles del exilio, según lo confiesa el escritor en una entrevista:

‘Los peores años fueron entre 1974 y 1980, fue muy duro para mí. Yo estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, una de mis novelas más experimentales. Me llevó cuatro años de trabajo en un aislamiento completo. Se juntaron muchas cosas: la influencia de estar en el extranjero, mis vicisitudes personales y al mismo tiempo el sentimiento de que no tenía más un país, que no tenía más un lugar mío’ (Gola 2007: 38).

Saer publicó *Nadie nada nunca* en la editorial mexicana Siglo XXI, en 1980. Y previamente, había aparecido una colección de poemas bajo el título equívoco de *El arte de narrar*, en la editorial venezolana Fundarte (1977). Desde luego llama la atención la dispersión de lugares de publicación y la multitud de sellos editoriales; en algo más de una década, los textos de Saer son editados en cuatro países del mundo hispánico y de la decena de libros firmados por el autor hasta la fecha, solo dos de ellos aparecen en la misma editorial (Planeta). Parece como si el escritor tratara de provocar una respuesta

variando el lugar de recepción de su obra, o quizá el cambio fuera debido simplemente a la dificultad de encontrar editor.

Sin embargo, los impedimentos se allanan en la década de los ochenta con otra irrupción del escritor en la escena literaria, muy distinta a la primera en Santa Fe, sin estridencias ni polémicas, progresiva y de alcances duraderos. Se trata de una nueva etapa en la formación de la escritura saeriana. Como se demuestra con la aparición de las siguientes novelas, pese al continuo juego poético con el lenguaje, el alto grado de conflictividad del objeto narrativo y lo extremado de su propuesta, sus narraciones evitan y superan el *'experimentalismo exhibicionista'*; dicho en palabras de la crítica: *'Su gesto ha sido y es tributario de una tradición narrativa, aunque lo predominante es la convicción de un mundo construido por cierta conciencia que narra, sin ocultar las contingencias a las que esa conciencia se somete'* (Benítez 2000: 154). Trasmitir una historia sigue siendo el objeto de su literatura, junto con los modos en los que se produce la transmisión, es decir, con las reflexiones del discurso sobre la ficción y, no obstante, sortea *'el gesto tautológico de la literatura que se señala a sí misma'*, acercando en primer lugar una problemática existencial y de calado humanista (Benítez 2000: 155). Justamente la discreción de la modalidad narrativa empleada, sin apartar lo novedoso del tratamiento de cada una de sus novelas y cuentos, permite una mayor legibilidad, especialmente a partir de la publicación de *El entenado* (Folios, 1983). Quizá por esta facilidad y por la disponibilidad del texto para lecturas de diversos ámbitos (histórico y antropológico) fuera del estrictamente literario, *El entenado* ha gozado de una amplia difusión desde el momento de su aparición; Saer dijo al respecto: *'de mis libros es el que ha suscitado más traducciones, estudios y comentarios, muchas veces lo han exaltado por ser un relato lineal o, peor aún, una novela histórica, lo que confirma esa observación sagaz de Lacan, según la cual en el elogio ya viene inevitablemente incluida la injuria'* (Saer 2000). Antes que el regreso a la sencillez de corte clásico, la narrativa de este período logra un balance infrecuente: el justo medio entre el rechazo que supone la aridez de una propuesta formal novedosa y un texto permeable a distintos alcances de lectura. Quizá también la adaptación aparente a un patrón de género como pueda ser la novela histórica en el caso de *El entenado*, así como en la posterior *La ocasión* (Centro Editor de América Latina, 1986), favorezca la legibilidad. Del mismo modo, *La pesquisa* (Seix Barral, 1994) y *Las nubes* (Seix Barral, 1997) juegan con las pautas de lectura de la novela policíaca y de la novela de aventuras respectivamente, unas convenciones de género que pueden servir de soporte en la lectura, aunque terminen por defraudar las

expectativas creadas. La publicación de *Glosa* (Centro Editor de América Latina, 1985), considerada tanto por el autor como por la crítica la mejor novela del corpus, confirmaría que el equilibrio conseguido —la legibilidad sumada a la responsabilidad creativa del autor— no obsta a la consecución de una obra maestra. Así pues, desde la publicación de *El entonado* y hasta la muerte del escritor en 2005, se produce tardíamente la emergencia pública de su figura y el reconocimiento con varios premios, destacadamente el Nadal en 1986, que le abrió las puertas a una política de reedición de sus obras por parte de la editorial Destino y posteriormente por Seix Barral. Bajo este nombre editorial, aparecerían, además de *La pesquisa* y *Las nubes*, dos libros de ensayos, *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999), una colección de cuentos, *Lugar* (2000), una recopilación de todos los cuentos incluyendo algunos no publicados (2001) y dos libros póstumos: *La grande* (2005), novela inconclusa a falta de un capítulo y *Trabajos* (2005) que reúne los artículos escritos durante varios años para los diarios *La folia* de Sao Paulo, *El País* de Montevideo y *La nación* de Argentina.

Ahora que hemos repasado el catálogo de la obra en el exilio, podemos apreciar a vuelapluma algunas relaciones sugeridas en la misma respecto a la posición del destierro. Dijimos que *Cicatrices* es la primera obra del exilio, el primer gesto, y se da la circunstancia de que de los cuatro capítulos de la novela, uno de ellos tiene respecto al lugar un valor fundacional. Se trata del recorrido en coche del juez Garay por las calles de la ciudad de la ficción cuya narración, como tendremos ocasión de estudiar, funciona a modo de un mapa del lugar. Parece entonces que se escribe para recuperar la tierra, para propiciar un regreso poético. La idea no constituye ninguna novedad: Gramuglio titula ‘El lugar de Saer’ el primer trabajo que busca introducir al autor con una antología de sus textos, al mismo tiempo que apreciar la coherencia de la obra entera (Gramuglio, 1986) y Premat escribe una semblanza del autor y de la obra intitulada ‘Saer: un escritor del lugar’ apreciando las relaciones intrínsecas entre la formación de una figura de autor y la reconstrucción o la recreación poética del lugar (Premat, 2009). La representación de la zona urbana en *Cicatrices* (reiterada luego con *Glosa* y *Lo imborrable*) se complementa con la especificidad rural de *El limonero real* y la ubicación costanera de *Nadie nada nunca*. Si quisiéramos elaborar un mapa de la región de Saer, deberíamos tomar en cuenta este grupo de novelas para esbozar los distintos espacios saerianos; aunque sin duda, el alejamiento de los códigos de representación del costumbrismo, así como las latencias destructoras de la voz narrativa que toda vez que elabora un espacio, lo desdibuja y borrona, dificultarían la labor: en todo caso se revelaría un mapa senti-

mental, o unas ‘zonas de la experiencia’ por emplear la expresión de Montaldo (Montaldo 1986: 30). Dentro del movimiento de recuperación de un espacio y de unas zonas ligadas a la experiencia, novelas posteriores como *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes*, configuran una suerte de trilogía sobre los orígenes históricos del lugar. Y, del mismo modo que el relato principal de *La pesquisa* transcurre en París, en el mismo barrio en el que vivía Saer durante parte del exilio, *La grande*, con un contenido más abiertamente autobiográfico, cierra el círculo al recordar los lugares de infancia del escritor.

Según lo anterior, el despliegue de la escritura desde la posición del exilio coincide con la recreación literaria del lugar de los afectos, del lugar de los orígenes y, de manera análoga, puede sostenerse que la escritura en el exilio de Saer recrea unos vínculos familiares. Para demostrarlo acudimos nuevamente a un desarrollo de Premat que — conviene tenerlo en cuenta— en los dos libros dedicados al escritor ha trabajado desde múltiples puntos de vista el desarrollo de una novela familiar que incluye una tentativa de filiación del escritor en una familia literaria, en una tradición novedosa —valga el oxímoron. Premat reconoce en la obra de Saer el esbozo de una pertenencia histórica a una generación o grupo literarios, elaborada con modos sutiles en los vericuetos de la ficción (y no tanto en los ensayos, como pudiera pensarse de antemano); una filiación figurada con la creación de varios antepasados poetas y escritores, como son Washington Noriega, Higinio Gómez, Adelina Flores y el protagonista de *El entenado* que remonta el árbol genealógico a los tiempos de las Crónicas de Indias, es decir al origen remoto de una tradición de escritura asociada al lugar. Pasados por el tamiz de la ficción, esos personajes descubren ciertos parecidos, ciertas coincidencias más o menos verificables con algunos escritores; por ejemplo, Washington sería ‘bastante Juanele y algo Macedonio’ (Premat 2009: 182-184). La incorporación fabulada del escritor a una tradición practica nuevos alcances sobre el dicho célebre de Borges: ‘Cada escritor crea a sus precursores’ (Borges 1974: 712). Premat se refiere a estos precursores inventados como ‘padres putativos’ o ‘tíos narradores’, tomando la expresión del propio Saer. También en los textos ensayísticos de *El concepto de la ficción* puede encontrarse una muestra genética de la tradición literaria reivindicada por Saer, de la familia de adopción que él dio en llamar los tíos narradores y que, según venimos expresando, aparece como un gesto de restitución desde el exilio, un gesto de alguien despojado de un lugar y de una familia literaria asociada a ese lugar; como una imagen en abismo de esa desposesión, un vistazo somero a la tradición reunida en el conjunto de ensayos escritos en su mayor parte durante los primeros años del exilio, evidencian una amplia serie de ex-

patriados, lo mismo argentinos de origen (Juanele y Di Benedetto) que procedentes de nacionalidades diversas (Ebelot, Dante, Freud, Gombrowicz).

En la década de los ochenta, con posterioridad a la dictadura militar, Saer emprende una serie de viajes periódicos a la Argentina, en un ritual que se inscribe de hecho en la recuperación del mito inevitable de los orígenes y que da lugar a la escritura de *El río sin orillas*, un texto híbrido pariente del libro de viajes que el autor realizó por encargo (Centro Editor de América Latina, 1991). Fueron también los años de la ‘concesión’ autobiográfica que citábamos al comienzo y que configura la vida del escritor como un exilio permanente. Algunos años más tarde, a propósito de un documental realizado por Rafael Filipelli, titulado sencillamente *Retrato de Juan José Saer* (1996), seguimos al escritor por una triada de escenarios (París, Buenos Aires y Santa Fe), tomando parte en almuerzos y reuniones junto con el grupo de amigos y de intelectuales del lugar, en lo que podría ser un viaje de vuelta de París a la región natal con —esta vez sí— una escala intermedia en Buenos Aires. Jugando con uno de sus títulos podríamos decir que el recorrido así trazado es una vuelta completa, y dejando aparte las consideraciones acerca de la obsesión con los orígenes que caracteriza su obra, de cuyos temas ese viaje de regreso sería un epítome perfecto, digamos que el paso por la capital coincide poéticamente con el reconocimiento de una posición central. Si, hasta entonces, es decir, hasta la publicación de *El entenado* (1982), Saer había sido un escritor oculto, marginal y alejado de la Argentina, la creciente acogida de su obra por el circuito literario coincide precisamente con un regreso puntual al país, después de un exilio prolongado en el tiempo, que en adelante se repetiría cada año.

A modo de conclusión del apartado, planteamos una duda sobre lo anterior: aunque quizá no sea desacertado presentar una semblanza en torno al concepto de destierro que toma en consideración la recuperación incesante del lugar y de los orígenes planteada con la obra, resulta evidente que deducir de la contingencia vital del escritor dicha inflexión trágica no deja de ser plegarse a la estrategia o al mito que quiso para sí mismo.

1.2. Influencias

A. Juan L. Ortiz: el paisaje dramático

*...porque lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible...*

Elegías de Duino,
Rainer M. Rilke

Pero el retorno hacia la unidad del poema debía ceñir más estas relaciones o referirlas más rigurosamente a lo que podríamos llamar su centro vital. Veríamos como cada palabra con su perfil, con su color, con su temperatura, con las varias expresiones de su individualidad sensible y psicológica, se subordina a la imagen principal, colabora con su exhalación particular de la formación de esa atmósfera especial que debe rodear dicha imagen. Anteriormente esa unidad se buscaba por caminos no muy limpios.

‘En la Peña de Vértice’,
Juan L. Ortiz

Un primer acercamiento al perfil del poeta Juan L. Ortiz, ineludible en un escritor cuya propuesta poética aparece vinculada estrechamente a la región de origen, debería procurar algunas notas de su vida y, lo que es más importante, de los desplazamientos

que, como ha señalado la crítica, al apartarlo del paisaje natal que es el objeto único de su poesía, reflejan virajes sutiles en su arte poética. Pero si acudimos a las líneas escasas de las ‘Notas autobiográficas’ del poeta, encontramos una actitud remisa hacia la fijación de unos hechos vitales, que sino por el pudor o por una voluntad de mantener a resguardo las circunstancias personales, se encuentra motivada por la limitación de la efusión íntima que un entendimiento responsable elabora del hecho poético al circunscribirlo en la esfera social. Porque para Ortiz la poesía es de todos, no una pertenencia individual sino un don del poeta, lo que no significa las formas del genio —es decir: la obsequiosidad del vate, rendido a las fuerzas creadoras— sino la gratuidad en compartirlo, en entregar libremente el objeto poético; porque existe una obligación contraída en su ejercicio, una responsabilidad debida que consiste en restituir el ‘don’, las referencias concretas de la vida íntima carecen de importancia. En este sentido, las ‘Notas autobiográficas’ al tiempo que despojadas casi enteramente de datos íntimos, revelan una obstinada preocupación social o, más concretamente, el modo en que encaja el poeta el solipsismo creador con las relaciones fraternas: la ‘compañera dilecta’ (Gerarda, su mujer), las amistades literarias (destacadamente César Tiempo y Mastronardi, que le asistieron en la publicación de sus primeros poemas) y el pueblo de Gualeguay. Precisamente del mismo modo que muchos de sus poemas terminan con un horizonte de fraternidad, el poeta dedica a los amigos la coda conmovedora de las Notas: ‘*Lo demás es historia de la amistad y de la ilusión de los amigos*’ (Ortiz 2005: 1103). La anécdota biográfica, supeditada siempre al encuentro y al deber social, se limita a una serie de mudanzas y desplazamientos —justamente como acabamos de ver respecto al caso de Saer, aunque sin duda por motivos distintos. Tal como lo expone Ortiz:

Nací en 1896 en Puerto Ruiz, a dos leguas de la ciudad. Permanecí allí hasta 1910, fecha en que mis padres se trasladaron a Villaguay (Mojones Norte).

En 1902 residí en la ciudad de Villaguay donde hice la escuela primaria. En 1910 volví a Gualeguay. Escuela Normal. Aventura porteña: Facultad de Filosofía y Letras. Estudios abandonados. Viajes por todo el país, y una escapada a Marsella (Francia) en una balsa con hacienda.

Nuevo regreso a Gualeguay. Empleado en el R. Civil durante 27 años.

Desde 1942 vivo en Paraná, reo de delitos en que hube de reincidir, aunque inocente en cierto modo del que inició la serie bajo la inducción y diligencia de Carlos Mastronardi y la complicidad consecuente de César Tiempo y C. Córdoba Iturburu.

Lo demás es historia de la amistad y de la ilusión de los amigos.

(Ortiz 2005: 1103)

Tomaremos como referencia para nuestro ensayo introductorio la etapa en Gualeguay, previa al establecimiento permanente en Paraná y fundadora de su poesía con la publicación de cuatro poemarios de un total de trece que constituye la Obra Completa: *El agua y la noche*, que reúne poemas escritos entre 1924 y 1932 y ve la luz al año siguiente, *El alba sube...* (1937), *El ángel inclinado* (1938) y *La rama hacia el este* (1940). Sustenta esta elección los motivos aportados por Sergio Delgado en las Notas de la edición de la Obra Completa: el quinto en aparecer es el ‘libro del trasplante’, según lo define Ortiz y, aunque en muchos aspectos ofrezca una continuidad, se distingue al menos por la ruptura temporal en la serie de publicaciones (un lapso de siete años desde el libro anterior), así como por la tendencia a una mayor expansión en la longitud del verso y en el volumen del libro que Delgado relaciona con una primera tentativa de nuclear la experiencia poética en torno a la unidad de una obra mayor (Delgado 2005: 892). Por otra parte, entre nuestras razones no ocupa un lugar menor la complejidad creciente de la obra que hace preferible a la retrospectiva, focalizar la atención en los primeros libros, los primeros pespuntos, cuando todavía el cañamazo no ha desaparecido debajo de las sedas y de los fastos del lenguaje personalísimo del poeta, en la extensión cadenciosa del verso y en la ambigüedad gramatical suscitada por el efecto multiplicador de la abundancia de preposiciones y por el uso dislocado de los signos de puntuación, ya las interrogaciones que omiten el signo de apertura, ya la ubicuidad de las comillas que en pliegues irónicos remiten a sentidos ocultos, provocando la incertidumbre (Helder 2005: 127 y ss.). Diríamos en términos musicales que en los primeros libros todavía se escucha el *basso ostinato*, el motivo musical que sirve de acompañante melódico. Además, creemos que ya en ellos pueden rastrearse los motivos de la unidad formal y temática del conjunto que, para nosotros, radica en el *agon* entre la quietud contemplativa y una fuerza dramática —larvaria en los inicios, en *El agua y la noche* y más contundente a partir de *El alba sube...*—, caracterizada por el coro de voces que orquesta los poemas y por una suerte de cierre contestatario que, a modo de réplica a la

soledad y al apartamiento de la voz poética, impele a la unidad con todas las criaturas, en especial con las más desfavorecidas por la injusticia social, en una suerte de acción revolucionaria. Como si del estudio de un drama se tratara, analizaremos la unidad de tiempo y de lugar, según las cuales las variaciones circunstanciales no esconden la remisión a un escenario atemporal. Primero, las referencias temporales aparentemente diversas señalan obstinadamente al momento crepuscular tanto de la jornada como del año (el otoño), ambos caracterizados como momentos de tensión con las ‘fuerzas oscuras’ y, a la vez que devuelven los restos alegres de una infancia pasada, muestran un porvenir indeterminado en el que se realizan los logros de una revolución social basada idealmente en la justicia y la fraternidad del hombre, un porvenir contemplado, lo mismo que la infancia, como una edad de oro a cuya recuperación aspira la voz poética. Segundo, el paisaje aparece constituido por una variedad de elementos de límites difusos que, al ser tomados los unos por los otros, coadyuvan al logro de una unidad poética. Y también de una unidad melódica, porque el sutil animismo de estos elementos, dotados de una voz y coordinados como instrumentos orquestados o como el coro de un drama intimista, es la razón musical del efecto unitario del lugar. Por supuesto, al investigar sobre dichos temas no perdemos de vista el referente que nos interesa en primer lugar: los modos en los que la poesía de Juanele puede relacionarse con la obra poético-narrativa de Saer.

1) El anillo de tiempo

En *El aura del sauce*, como corresponde a los desarrollos melancólicos y contemplativos de la poesía elegíaca, ocupa un lugar principal la proyección angustiosa de la voz poética en el tiempo. Entre los instantes escogidos del día predominan el crepúsculo matinal al rayar el alba y el vespertino, cuando se pone el sol y cae la noche con una claridad ambigua mezclada de reminiscencias y de presagios oscuros. Ya el primer poema del corpus, ‘Mirado anochecer’, precisa ese momento de transición:

*Tras de la lejanía de las quintas ya oscuras
el sol es ahora sólo un recuerdo rosado*

*Dos vacas melancólicas parece que viniesen
del ocaso con toda su morosa nostalgia.*

*Y por oriente otras, blancas, con recentales,
en la luz ideal que casi las azula.*

*Balidos. Las chicharras cantan. —Aunque tú eres,
Me hubiera yo quedado un rato más aquí.*

El crepúsculo es un lapso de encuentros fugitivos, de contrastes precarios: el instante dramático por excelencia del paisaje debido a las tensiones que lo caracterizan. Suggerido en el poema por el cruce de varias reses llegadas de direcciones opuestas, de oriente y del ocaso, como si de un reflejo de la ruta de los astros se tratara, se acompaña de una vaguedad acaso alusiva de los mitos egipcios en los que el que el sol aparece representado por un ternero nacido de la vaca celestial. Como en otras creaciones el momento crepuscular se caracteriza antes que nada por la coincidencia de las criaturas: animales diurnos como las chicharras, las terneras y los pájaros cantores y también insectos nocturnos como los grillos y las luciérnagas. Todos ellos dotados de una voz contribuyen con su canto a la gama musical del poema.

Pero además existe otra razón que hace del crepúsculo el momento dilecto del yo poético, aquel instante en suspenso en el que anhela permanecer en una contemplación extasiada. El pasaje incierto, preludio del día o de la noche, materializa la experiencia respecto al recuerdo de la infancia, siempre vivo y actualizado en los versos aunque lejano en la memoria. Y no solo el crepúsculo sirve de dispositivo del recuerdo; quizás en razón de que es justamente al final de un período cuando se rememoran los comienzos, se prefieren los tiempos liminares: aparte del crepúsculo, el último día de la semana ('Domingo') y el otoño despiertan las memorias del niño y de la infancia. La estación tardía, según lo expresa el oxímoron, es el '*bien extraño*', una invitación a la posesión de algo incorpóreo puesto que se trata de un tiempo intermedio señalado por el don y la gracia de revivir el instante pasado, pero también por la privación y la pérdida afectas a un presente lleno de nostalgias ('¡Qué bien extraño el otoño!...'). Caracteriza a la estación el *suspenso* agónico, el aplazamiento: el remate temporal diferido. Así, en 'Otoño', se describe una eternidad circular en que los hombres traídos y llevados como hojas secas quedarán '*...suspendidos en quién sabe / qué abismos del recuerdo o qué penumbras íntimas*'. En todos los casos relativos al término del día o de la estación se sugiere la continuidad temporal propia del ciclo que recomienza: el canto al otoño termina siempre con una evocación de la primavera, del mismo modo que el nocturno expresa el deseo de '*despertarse en el límite de la noche y el alba*' ('Noche').

En 'El agua y la noche' encontramos algunos ejemplos logrados de esta encrucijada de tiempos. Los versos cortos del poema 'Delicias últimas' que con su breve cadencia instauran el paso ágil del otoño a la primavera forman parte de una serie amplia de visiones relacionadas con el transcurso del tiempo en una sucesión de ciclos. La conciencia implacable del tiempo consuntivo es generadora de angustias, amansadas no obstante por el éxtasis de la contemplación. Se sugiere un vértigo tranquilo, la admiración por la fugacidad del tiempo en la sucesión vertiginosa de las generaciones, como en 'Siesta' y 'Pesada luz'. En el primero un sueño devuelve a la infancia al poeta ('*Tendido a la sombra de / un árbol, yo soy un niño / dormido en medio del campo*') mientras que en el segundo es el hijo el que sueña, mostrándose por un encadenado de sutiles paralelismos la puesta en abismo de las repeticiones del tiempo. El poema titulado 'Aquí estoy a tu lado' insiste también en el salto generacional; el poeta, a la vera de la mujer dormida, se pregunta en mitad de la noche —'*solemnidad de giro armonioso*'— por la naturaleza del tiempo que entre vueltas y revueltas simula labrar repeticiones, pronunciarse como

un engañoso eco de lo anterior o escribir un ritornelo de amplio período; así el siguiente fragmento:

[...]
Aquí estoy a tu lado, solo, mujer mía.
Qué será de nosotros
de aquí a doscientos años?
Qué seremos ¡Dios mío! qué seremos?
Dentro de cien,
dónde estaré yo?
¿Tendrá la noche estival,
entonces, la forma que ahora tiene?
¿Y habrá una soledad
que gemirá
en esta misma pieza,
al lado
de la mujer dormida?

La insistente ordenación del tiempo en períodos cíclicos, la idea sostenida de que el término de una estación resulta inseparable del comienzo de la siguiente y de que el tiempo consuntivo es también un tiempo renovable, recidivo, conduce al paradigma de lo eterno. Por otra parte, la contemplación gozosa del paisaje permite abismarse en el tiempo y acceder como en capas a los recuerdos remotos de los momentos dichosos de la infancia, contemporizándolos, pautando una continuidad, una persistencia, de modo que un lapso fugaz alcanza a ser eterno por la repetición. El tiempo del recuerdo coincide en varios poemas con el atardecer que, pese a tratarse de un instante efímero, se expande por las correspondencias con otros instantes anteriores, resultando en la ‘*tarde infinita*’ (‘Tarde’). Se trata, por lo tanto, de una paradoja temporal expresada mediante sutiles reminiscencias, alejadas por completo de una formulación conceptista. Bajo ese mismo criterio de profunda elegancia, el paisaje fluvial de los poemas cuenta con una imagen plástica del tiempo que, sin renunciar a su peculiar complejidad, expresa un contraste trágico. Porque la voz poética, además de materializar el tiempo existencial o el flujo incesante de instantes en el curso del río de Heráclito, sugiere su abolición con la imagen tópica de la estampa celeste que, contemplada en el espejo de las aguas, es

‘*agua suspensa*’ (‘Entre Ríos’) o ‘*dicha de agua quieta*’ (‘Dulzura de la tarde...’) y puede significar el tiempo detenido del recuerdo. El régimen dialéctico entre los dos tiempos, el precario del otoño o de un atardecer y el esencialista del recuerdo, es una constante de los poemas y, como si se tratara de una divinidad, los atributos de la esencia y de la existencia coinciden en el río.

De acuerdo con la anterior mención al infinito o a la eternidad, resulta significativo que los últimos versos de sus poemas habitualmente sugieran, en lo que al marco temporal se refiere, una apertura a amplias, vastas, quizá, aunque imprecisas extensiones. En lugar de alcanzar una conclusión, el poema parece arrancar o tomar vuelo en el mismo punto final, cuestionarse, plantear un enigma retórico o sencillamente una modulación ascendente. En ciertos casos, el remate del poema muestra una hondura, una profundidad que no puede sondearse y literalmente termina en un ‘abismo’ (‘Claridad, claridad’, ‘Otoño’, ‘Sí, las rosas...’). En otros, más concretamente, es el abismo de la primera memoria, los recuerdos de los orígenes y de la infancia lo que perturba al yo poético; por ejemplo, en ‘Tarde’, la infancia es mencionada con la forma de una expansión de tiempo, un origen remoto y por lo tanto desconocido, apuntado con la pregunta reiterada ‘de qué’ (‘...*de infancia ¿de qué infancia? / ¿de qué sueño de infancia?*’). Ortiz emplea frecuentemente la estructura compuesta de la preposición más la partícula interrogativa (‘de qué’, ‘hasta cuándo’), una suerte de extensor temporal que tiene una finalidad de propagación o desarrollo circunstancial del poema. La infancia también aparece sugerida con algunos elementos del paisaje, con los ‘*fantasmas puros del jardín, ya casi perdido*’ en ‘Poemas del anochecer’ o, en ‘Otoño, esplendor grave...’, con la crecida de las aguas del río (‘...*hondo viento pesado de recuerdos, / queriendo ahogar el día / con un rumor oscuro de crecida*’). El regreso a los principios, en todo caso, ocurre no por casualidad justo al término del poema, juntando los extremos del tiempo lineal y redundando en la idea de ciclo y de eternidad. Si por una parte el tiempo es amplio y abismado, por la otra, acaso por las tensiones naturales que contrarrestan el anhelo de un eterno retorno, el tiempo puede llegar a ser reducido como un paso estrecho o un desfiladero; así por ejemplo, en los versos finales de ‘Este mediodía de...’: ‘*Sueño de pájaro y de / niño, que los prados abre, / hacia dónde, hacia dónde? / Un poco de muerte busca / porque este momento es / la angustia eterna, perfecta.*’. La alusión dichosa a la niñez y la infancia, así como el recurso a un punto de fuga o a una expansión retórica (‘*hacia dónde, hacia dónde?*’) que amplía la perspectiva temporal conviven en una relación trágica con un sentir melancólico: la conciencia del instante efímero y el

anuncio funesto del *'poco de muerte'*. El resultado es una 'angustia eterna', en el sentido de un tiempo angosto, estrecho, opuesto al deseo de un tiempo dilatado, interminable. En el cierre de 'Primavera lejana', puede leerse algo similar: *'Tarde llena / de una sombra de lirio / que nacía del poniente / como de la ilusión angustiosa de mis pasos'*. El último verso apunta en una doble dirección de acuerdo con la interpretación del étimo (angustioso / angosto): tanto a la aflicción y el malestar sufridos por el paso del tiempo como al engañoso mecanismo del recuerdo que parece abreviar las distancias, o incluso anularlas, y devuelve un tiempo pasado a la voz poética, siendo posible que los extremos se encuentren (planteados en términos antitéticos aunque complementarios: *'de una sombra de lirio / que nacía del poniente'*) en un abrazo con los orígenes.

Se accede, entonces, a los recuerdos de infancia a través de la contemplación del paisaje como si hubiera una clave o un sentido ocultos en los aspectos más o menos banales en los que se fija la percepción: el río crecido, la 'voz' del agua de la lluvia ('Lluvia'), los jardines o las lomas de la *'callecita'* ('Como una niña la calle...') o un determinado matiz lumínico ('Se extasía sobre las arenas...'), es decir, como si el paisaje en cada una de sus formas transitorias estuviera saturado de ser, de vida profunda, de una esencia misteriosa. Porque hay en ese devenir, en la realidad cambiante del paisaje, especialmente en los matices de luz y en la cualidad musical de todas las cosas, el rastro de algo esencial, vivo y eterno que al ser percibido coincide con un retorno a un tiempo ancestral, un retorno *in principium*. Mientras que en *El agua y la noche* se trata de un regreso a un pasado individual, a la infancia y al deseo de ser niño (*'Todo el día seré un niño / que se está durmiendo'*), con la aparición del segundo poemario, *El alba sube*, las referencias al tiempo de los orígenes adquieren mayor complejidad al incluir además de la referencia personal, vagas alusiones sociales acerca de una edad dorada quizás anterior al reparto de la riqueza, a la propiedad privada y, por lo tanto, a la injusticia social. En 'Todas las gracias...', un poema de *El ángel inclinado*, se encuentra condensado lo anterior:

*Sería hermoso
ir hasta el fondo de esta dicha detenida
—¿detenida?—
y entrever la faz sonriente y mágica de los campos
como fueron dados a todos
en los días y los tiempos de su inocencia celosa*

Mediante la indagación contemplativa, el yo poético persigue la recuperación de una época áurea distinguida por una serie de acontecimientos pseudo-históricos dotados de un valor ejemplar y fácilmente identificable con un origen mítico, un tiempo abolido en el que la duración queda suspendida o, como hemos visto anteriormente, un tiempo esencial representado en el espejeo de las aguas fluviales que aparentan dejar de fluir y permanecer remansadas, detenidas, como consecuencia de una ilusión óptica al reflejar la bóveda celeste; en suma, siempre se trata de recuperar el origen —de *'ir hasta el fondo de esta dicha detenida'*— lo mismo sea colectivo, como una prehistoria de las relaciones sociales, que individual, como en el caso de la niñez y la infancia perdidas. En este sentido de recobrar un pasado idealizado, puede decirse que hay en los poemas una suerte de propósito (una teleología difusa que apenas nada tiene que ver con aquella otra de la poesía social) de actualizar la edad de oro. A esta meta se llega por una vía de doble sentido: regresivo / proyectivo. Por el primero, la edad de oro quiere decir volver a ser niño, volver al ser de la infancia e identificarse el poeta con el niño; por el segundo, implica la proyección de un horizonte utópico, mediante las alusiones veladas a una revolución todavía por realizar que terminará con la miseria, la iniquidad y la desdicha de los humildes. Pero la vía es única a pesar de la doble dirección, porque en el ser niño del poeta se encarnan los más altos valores de la sociedad. Así, en ocasiones, la mirada a las primicias, a la raíz de las cosas, implica tanto al individuo como a la comunidad, como se demuestra en el poema elegíaco *'García Lorca...'* que denuncia la muerte del poeta toda vez que ensalza su figura con atributos infantiles, señalándole como *'niño doliente'* o *'niño en los infiernos'*. De este modo, contrapone el acto ignominioso de la muerte con los valores áureos representados por el niño-poeta, por el creador vuelto sobre los orígenes que *'...escuchaba a la secreta sangre, a la profunda sangre, / y era en la luz antigua, y viva, y eterna...'*

Peguntémonos ahora en qué consiste el tema de la revolución, cuál es su naturaleza. Sabemos que con la escritura de *El alba sube* irrumpe en las terminaciones de los poemas una preocupación de índole social que distrae al poeta, ensimismado en la contemplación del paisaje, apartándolo, privándolo del goce de la emoción estética; a partir del segundo libro, aparece en los poemas después de los primeros versos dedicados a las virtudes del paisaje, un sello adversativo que, como un latiguillo de mala conciencia por el olvido pasajero, recuerda a quienes, desfavorecidos por la miseria y por la injusticia, no pueden compartir ese momento de exaltación (Helder 2005: 142). Ante esa situación

de sentida desigualdad, el poeta, entonces, que se ha caracterizado a sí mismo como un *'refinado nostálgico y ultrasensible'*, que como ha señalado la crítica en sus composiciones aspira a la levedad, a la modestia en los recursos, a la ligereza del lenguaje y al desprendimiento de significado de la forma musical, que suaviza las asperezas de un verso sentencioso con inesperados signos de interrogación y que, por decirlo de una sola vez, de tanta blandura parece querer transmitir en algunos de sus poemas una cierta mollicie y afeminación, sino aniñamiento, y en otros el sueño ligero en que se halla el que está dormitando, ante esta situación, decíamos, el poeta con tales señas de identidad no puede más que pedir perdón por la injusticia y sobre todo por el momento de olvido que en la contemplación le ha llevado a mostrarse indiferente, a ignorarla por un instante, en un gesto piadoso que recuerda quizá, aunque libre de orgullo, al Apollinaire de los *Calligramas* ('Perdón ¡oh noches...!', 'Estas primeras tardes...', 'Sentado entre vosotros...', 'Sí, la lucha de las fuerzas oscuras...'). El poeta quisiera que todos, también sus 'hermanos' miserables y desheredados que arrebatados por la desigualdad la ignoran, pudieran compartir la experiencia, celebrar con él la belleza de las formas del paisaje en un encuentro solidario. Hacia esta restitución pensada para los desposeídos y para quienes han padecido la injusticia, consistente sencillamente en compartir la dicha, apunta la revolución aludida por la poesía de Ortiz. Se trata por lo tanto de quebrar el sello adversativo, la contrariedad trágica que interrumpe la contemplación y de juntar los dos mundos en que se dividen los poemas: la esfera intimista y la fraternal y solidaria, el mundo del poeta embelesado con el paisaje y el otro habitado por gentes *'sobre cuyas espaldas se edificó la belleza'* ('Ráfaga del vacío...'). Sin embargo, el gesto fraternal del poeta inclinado hacia todas las criaturas no elude la obviedad de la violencia propia de cualquier revolución. La esperanza de un desenlace revolucionario, inquirido en todo momento con el cuidado por lo que apenas es un desiderátum, no exime al poeta de la consideración del recurso a la violencia, *'ahora en que es necesario ir, bajo ráfagas de fuego, acaso, / a ayudar a nacer el mundo nuestro y vuestro'*, aunque como da a entender su poesía no sea equiparable a la marcha militar sino, más bien, al *'hilo de flauta'* ('Sí, yo sé...').

El cambio social que sugieren los versos tiene, por supuesto, un sentido utópico e irrealizable y, por lo tanto, es extratemporal; de hecho, su consecución es contemplada como el advenimiento de una nueva era o con una emoción estética que puede recordar lejanamente a la retórica panfletaria del nuevo amanecer, como en el título del segundo poemario —*El alba sube*— con el que inaugura la temática social en su poesía, que alu-

de a la relación honda de un paisajismo de tonos elegíacos con los anhelos de una proyección integradora confiada al albur de una resolución o de un cumplimiento futuros, o también, por continuar con el poema anterior, como en estos versos de ‘Ráfaga del vacío...’:

*¿Será esa belleza nueva,
la belleza que crearán ellos,
esa belleza activa que lo arrastrará todo,
un fuego rosa contra el gran vacío,
o el viento que dará pies ágiles a la mañana,
sobre esta enfermedad aguda, terrible, de la sombra?*

Y aquí debemos retomar la concepción del tiempo en ciclos, porque la revolución supondría no tanto una novedad absoluta sino la recuperación de una edad paradisiaca, referida también en algunos poemas citados más arriba y comprendida en la idea de vuelta, de rotación que inspira la palabra. Igual que el poeta trata continuamente de preservar el ser niño, es decir, de regresar a la infancia, la revolución no es más que la restauración de una época áurea de modo que, como expone Helder, los poemas de Ortiz muestran una ‘*equiparación de un pasado y un futuro igualmente míticos*’ (Helder 2005: 144). También citado por Helder, el poema ‘Un palacio de cristal...’ revela claramente la concepción metafísica del eterno retorno que impregna la poesía de Ortiz, así como la promesa utópica que la motiva; la siguiente estrofa, bien conocida por los críticos, lo evidencia:

*Es el retorno, entonces, la muerte,
amiga de la voz segura y luminosa
que nos muestra los hilos infinitos, todavía trémulos,
que nos ligan a todas las criaturas del universo, en espera.*

Despojada de las connotaciones de destrucción y de final de los tiempos, la muerte supone un motivo de encuentro con todas las criaturas que celebran como una gran hermandad ‘*la ronda cósmica con cantos / o con miradas atentas*’, en una renovada danza macabra que, a diferencia de la tradicional que se representa en algunos grabados medievales, no busca inspirar un miedo solitario (‘*la muerte no existirá con su fisonomía egoísta / en que el hombre, ciertos hombres, han esculpido los rasgos de su miedo*’).⁹

⁹ Los versos de Ortiz contrastan con los siguientes tomados del poemario de Saer:

*Así vamos sembrándonos unos a otros
nuestra noche
solidaria.
(‘El fin de Higinio Gómez’)*

Si bien el eufemismo ‘noche solidaria’ con que se refiere la muerte parece refrendar el optimismo de Ortiz, el desaliento de la palabra aislada en el último verso contrasta con su significado (solidaria / solitaria). Tal vez, esos versos puedan leerse como una coda irónica de las ideas fraternales del poeta entrerriano, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de uno de los pocos textos en los que aparece la figura de Washington Noriega, que es el trasunto en la ficción de Ortiz (cf. la ‘Adenda’ a este capítulo).

2) La unidad poética del paisaje fluvial

...el drama de la forma que no podía detenerse...

El Gualeguay, Juan Ortiz

El espíritu de concordia, la comunión fraterna, el sentimiento de piedad hacia todas las criaturas y la continua aproximación hacia ellas que puede leerse en la poesía de Ortiz, trasciende el *ethos* humilde y compasivo del poeta. En el encuentro emerge un anhelo profundo por participar de la alteridad y quebrar el orbe cerrado del intimismo contemplativo, un ansia por trasfundirse con el mundo en su amplia diversidad, porque las formas de la naturaleza son infinitas y comprenden mucho más que el espectro humano. Por ello, el universo animista de Ortiz está compuesto por una multitud de voces de procedencia extraña, anónima, apenas intuida y de ritmos concertados: el sol sobre los montes, el agua y la noche, el grillo y las estrellas, el espinillo, el lapacho, el aguari-bay, el manzano, los paraísos, las tipas, el jacarandá y, por supuesto, el sauce, cada especie de árbol con un tono propio, todas las cosas con independencia de su naturaleza tienen algo que decir, forman parte de una relación única con el paisaje y con su canto toman parte dialógica en el poema. De ningún modo se trata de una novedad; la crítica ha señalado repetidamente la importancia del motivo de la ‘comunión’, así llamado por emplear un término del mismo Ortiz. Gramuglio habla de ‘*abolición de todas las divisiones*’, de una idea poética de ‘*comunión, pensando más allá de sus connotaciones religiosas y aun místicas, en los conjuntos semánticos sociales y políticos que ella anima*’ (Gramuglio 2005: 990). Helder, por su parte, recuerda que las relaciones entre las criaturas de Ortiz equivalen a las correspondencias baudelaireanas y a la elaboración de un entramado sinestésico (Helder 2005: 140). Delgado, por último, en las anotaciones al primer cuaderno de poemas desechado por el poeta y recuperado en la edición de la Obra Completa de 1995 bajo el nombre de *Protosauce*, señala la aparición temprana del ‘*tema de la empatía poeta-paisaje*’ en el poema ‘*Rama de sauce*’ y en el muy conocido ‘*Fui al río*’ (Delgado 2005: 101). Nosotros queremos explorar los modos en que se persigue la comunión con el paisaje: cómo además de la aproximación del poeta, todos los objetos se trasfunden en una unidad plena, libre de categorías.

Igual que para los animistas, para el poeta cada objeto de la naturaleza revela un sentido supremo, absoluto, de modo que resulta autosuficiente y que (al contrario que en la creencia profesada por los panteístas) no puede ser sometido a una ordenación abarcadora de signo trascendente. Todos los objetos están convocados en un paisaje sin jerarquías, donde se achican las figuras heroicas hasta el anonimato o se narra con humildad sostenida una historia sin protagonistas, como la atestiguada por el Gualeguay en el extenso poema homónimo. Como consecuencia de ello, la profusión de objetos de la naturaleza, las formas de vida reunidas son un flujo informe, una recreación de formas difusas, relajadas, que ponen en cuestión sus límites. Existe, sin embargo, un objeto que dada su naturaleza paradójica, cobra un protagonismo inusitado: se trata del río. Dijimos del mismo que reunía en la poesía de Ortiz las propiedades de la divinidad porque simultanea la esencia y la existencia. También representa a la perfección los extremos antagónicos del debate creador entre la forma y la vida, o expresado en términos plásticos: la fuerza detentora de unos cauces heredados que se demuestra insuficiente para apresar el torrente de vida que los desborda. Recordemos que en los poemas se hace mención frecuente a esta doble naturaleza a través de la imagen combinada del agua y del cielo, cuya unión como en algunas mitologías constituye un principio creador; así, ‘*cielo del río*’, ‘*agua suspensa*’, ‘*cielo puro de agua*’, ‘*cielo engastado y más íntimo*’ son algunas de las expresiones que encontramos en *El agua y la noche*. Y en el poema fundamental ‘Un palacio de cristal...’ la imagen del río como una realidad cristalizada, detenida se pone en cuestión al tiempo que se contraponen la ‘*forma efímera*’ a ‘*la gran vida*’ (‘*Venimos de la gran vida, de la gran vida, / y hacia la gran vida, la gran vida, vamos, / a través de una forma efímera*’). En un pasaje de *El río sin orillas* en el que Saer evoca la figura del poeta, puede leerse el mismo antagonismo entre la detención de la forma y la manifestación inaprensible de la vida, que el narrador pone en relación con la influencia de la poesía china; sostiene entonces que el poeta construye sus versos ‘*aplicando la combinación de lo invariante (Fu.éki) y de lo fluido (ryû-jô), que para Bashô, el maestro del haïku, constituyen la oposición complementaria de todo trabajo poético*’ (RO: 228). Como tendremos ocasión de demostrar, la observación de Saer sobre la obra de Ortiz es plenamente válida para su propio trabajo. En tanto que botón de muestra valga por el momento el siguiente hecho anecdótico: preguntado el escritor durante una entrevista por una sola palabra que considerara representativa de su experiencia literaria, Saer escogió ‘agua’ y, entre las razones que argumentaba, sostenía que se trataba de la primera palabra que escuchó decir a sus hijos (Saer s.f.). Quizás ello

apunta a una relación intuitiva del elemento, y por extensión del río, con los orígenes personales y creativos. No en vano el imaginario poético de ambos escritores se elabora en torno al paisaje fluvial característico del lugar de nacimiento, donde el río es el epítome de su descripción, una perfecta metonimia; en los terrenos aguanosos de la provincia argentina de Entre Ríos, en un '*país, quizás, ahogado de cortinas*' de agua, todo se hunde en el río, se disimula y se une al río (Ortiz 2004: 58). En el caso más evidente de Ortiz, *El Gualeguay* es la última expresión de esa plástica en que la multiplicidad informe de la historia de la región encuentra un cauce adecuado. En este sentido el Gualeguay es una metáfora continuada, una corriente analógica que atraviesa el paisaje y que consigue acomodo en un verso proteico, dotado siempre de una cualidad ablandativa de las rigideces de la forma.

Los opuestos de lo invariante y lo fluido, que se contraponen al tiempo que se atraen mutuamente, Delgado los pone en relación con el par de elementos constitutivos del paisaje orticiano: el árbol y el río. Ortiz descubre una imagen de síntesis de esta contraposición en la figura del sauce que encabeza el conjunto de su obra poética, intitulándola. Según lo explica Michaux en un pasaje aludido por el poeta y recogido por Delgado, además de crecer en las orillas de los ríos, '*el sauce tiene algo de evasivo. Su follaje es impalpable, su movimiento se parece a una confluencia de corrientes*' (Michaux 1986: 169). El contraste que ofrecen el árbol y el río, por otra parte, expresa otro dualismo: una integridad erguida contra la sinuosidad de una cinta horizontal, acostada sobre el paisaje. Como en gran parte de los poemas, en '*Sí, el nocturno en pleno día*', podemos constatar esta tensión básica con solo destacar los términos alusivos a una relación semántica horizontal / vertical: '*submarinas*', '*descendemos*', '*profundo*', '*bajamos*', '*alzarse*', '*profundidades últimas*', '*subiríamos*'. De modo análogo, como un intento de lograr una relación armónica de los contrarios, se refieren las siguientes expresiones, todas ellas extraídas de *La rama hacia el este*: '*la tierra tiene el cielo dentro*', '*anhelo de la tierra*', '*el grillo y la estrella sus latidos acuerdan*', '*la noche de la tierra*', '*cielo abisal*', '*constelación de las profundidades*', etc. Después de todo quizás no sea casual que los versos que principian esta misma colección aludan a un '*sauce caído*' a orillas del río; como si el detalle fuera significativo de una perspectiva oblicua de las cosas y acaso de un orden perturbado, el desarrollo consiguiente parece recuperar cierta verticalidad ('*En la noche un ruido de agua...*'). La pregunta retórica situada en el centro del poema expresa igualmente el conflicto referido: '*¿Canta un triunfo o es la queja / agreste por la gracia vencida...?*'.

Ahora que conocemos las tensiones que atenazan a los objetos del paisaje de Ortiz, podemos pasar a comprobar cómo son estos de maleables, de inestables en sus límites y cómo esta fragilidad de todas las cosas contribuye a una atmósfera fluctuante del lugar. Empezando por el poeta que en su anhelo de comunión alcanza un extremo límite en el encuentro con el paisaje. En *El agua y la noche* aparecen las primeras expresiones de una relación ‘fusional’, simbiótica con el entorno; como en los poemas ‘Señor...’ y ‘¡Oh, vivir aquí!’, que si tomamos en consideración no solo la obra sino también el retiro provinciano del poeta que pasa sus últimos años en las inmediaciones del río, a orillas del Paraná, parece una confesión programática. En los siguientes versos, el ‘yo’ profundamente vinculado con el paisaje parece dispuesto a renunciar incluso a la identidad contenida en su voz de poeta en aras de una existencia integradora:

*Así fuera una vida dulcemente perdida
en tanta gracia de agua, de árbol, flor y pájaro,
de modo que ya nunca tuviese voz humana
y se expresase ella por sólo melodías
íntimas de corrientes, de follajes, de aromas,
de color, de gorjeos transparentes y libres*

La obsesión por trasfundirse con el paisaje reaparece a todo lo largo de su producción, por ejemplo en ‘Fui al río’ que inaugura *El ángel inclinado* y en el poema con elementos autobiográficos ‘Ante la casa en que se ha vivido...’ de *La rama hacia el este*. El tema de este último es ‘un tímido homenaje a una casa del pasado en la búsqueda de esa vida que ya no está ahí, como si se tratara de la tumba de un amigo’ (Delgado 2005: 892). Con esta suerte de recorrido sentimental el poeta persigue recuperar las cosas del olvido o, en sus propias palabras, ‘...infundir en las cosas, en los paisajes y en los jardines, la medida de nuestro amor / para salvarlos de la eternidad o de la fugacidad en que parecen vacilar sin ella’. Sin embargo, puede haber en ello un elemento paradójico porque tratándose de un poema de claras resonancias autobiográficas, la recuperación de la memoria y de la identidad aparece al mismo tiempo que una empatía con el paisaje que acaso supera los límites de la conciencia individual, humana (‘vegetal casi estaba yo en cada íntimo estremecimiento’). Quizá la explicación más perti-

nente sea que la identidad recreada por Ortiz no puede entenderse fuera de la mezcla de elementos autobiográficos e histórico-sociales ligados a la región —tal como puede leerse en *El Gualeguay*—, por lo que las señas de identidad del individuo son constituidas en la misma medida por la memoria personal que por el enraizamiento en la comunidad y en el lugar natal.

Pero el mecanismo identificatorio no se agota en la cercanía empática del poeta respecto al paisaje. También el resto de elementos constitutivos del lugar participan igualmente del proceso integrador: infundidos de una capacidad metamórfica, los objetos representados en los poemas quiebran las divisorias imaginarias del referente, de modo que resulta problemático identificar la naturaleza de cada presencia. Puede ocurrir por ejemplo que el sol entre los montes se asemeje a una criatura del aire, un ángel o quizás un pájaro y que la confusión se acentúe, ya con sinestesias que engarzan los matices lumínicos con las connotaciones musicales atribuyendo un canto al sol vespertino o una irradiación propia de la luminaria a la criatura, ya mediante el uso de términos paronomásticos como ‘llama’, ‘solo’ o ‘soledad’ que aluden indirectamente al astro. Sirven como ilustración de estos procedimientos los poemas ‘Calle dormida en el sol...’, ‘Sobre los montes...’, ‘En la noche un ruido de agua...’ o el título mismo del tercer poemario, *El ángel inclinado*. La hibridación sol / ave aparece asimismo en un pasaje de ‘Iba la felicidad’ que connota además una barca solar como la que conducía el dios Ra en su periplo celeste, de acuerdo con la mitología egipcia (*‘Iba la felicidad / a cuatro remos volando / en el cielo del río’*). En todos los casos en que se le nombra, el pájaro parece un emisario que impide que pueda haber una separación entre los distintos elementos del paisaje y, dado que su canto recuerda el gorgoteo de las aguas, vincula especialmente el río con las formas aéreas (¡Qué bien estoy aquí...!, ‘Luna vaga, disuelta...’).

La naturaleza indiscernible de algunos elementos se agrava por una preferencia generalizada por los estados transicionales —como tuvimos ocasión de analizar en el apartado anterior a propósito del tiempo—, desarrollada en los tópicos relativos al sueño y a la infancia: se prefiere la realidad velada a medias a la nitidez de la vigilia y la ternura del niño a la reciedumbre de las formas maduras. Por otra parte, la abundante nómina de criaturas fantásticas que desde el primer poemario frecuentan el paisaje orticiano, por la naturaleza híbrida que las caracteriza, es la mejor prueba de la disolución de las formas: de los ángeles barrocos habituales en las composiciones iniciales a las criaturas fantásti-

cas del ámbito de lo feérico pertenecientes a las mitologías paganas¹⁰ que, por la seducción y el hechizo de su ser, contribuyen al magma de las formas, al poder disolvente de las estructuras.

Las criaturas angélicas de *En el aura del sauce* recuerdan a las de Rilke y Cocteau: emisarios del misterio de lo oculto, habitantes de las junturas entre el reino de lo visible y de lo invisible que encarnan la tarea poética de nombrar lo innombrable, de materializar lo que no se deja ver ni sentir; como una imagen sublimada del poeta son seres contemplativos de naturaleza desarraigada en Rilke, o también una fuente de inspiración como las Musas. En ‘Los ángeles bailan entre la hierba’, los seres mágicos, en mirajes de sombra sobre la hierba, se confunden con un pasillo de nubes como en anuncio de un sutil animismo del lugar. Su irrupción es siempre cuestionada y enigmática; así en ‘Invierno, tarde tibia...’ son mencionados por metonimias como ‘*alas entrevistas*’ y ‘*nimbos extraños*’ y en otro poema de *El ángel inclinado*, ‘El pueblo bajo las nubes...’, se connota su presencia por una serie de perífrasis:

‘Yo sé, oh, que las cosas, sólo las cosas, sólo
se iluminan en esta irradiación alada
y cándida— *Grandes cisnes efimeros*
sobre un sueño de cal y follajes?’

El motivo angélico de raigambre barroca es un destello de luz, una ‘*irradiación alada*’ que se confunde con el sol, puede que como un remanente de la tradición pictórica cristiana en la que, soslayando su naturaleza carnal, evocan el mensaje iluminador de la divinidad. Criaturas mágicas de un mundo de ensueño, los ángeles representan el paradigma de una naturaleza en tensión, hecha de las angustias y de las contradicciones del ser, de las flaquezas de la carne y de los anhelos del espíritu, pero sobre todo en Ortiz, de lo entrevisto, de lo invisible que cambia de forma o se desvanece apenas se insinúa.

¹⁰ En compendio de Helder: ‘...*ángeles, serafines, hadas, geniecillos, duendes, silfides, silfos, driades, hamadriades, gnomos, ninfas, devas, virgencillas y demás divinidades de la siesta*’ (Helder 2005: 140).

Entre medias de esta confusión de los límites plásticos siempre se encuentra el río, cuyo cauce recoge como una afluencia de distintas aguas a todos los elementos del paisaje: el río es *axis mundi* en el universo de Ortiz, sin que ello obste a la existencia de otros centros de relación ocasionales como es el caso de algunos árboles. Diariamente el sol y la luna nacen de sus aguas, las estrellas se revelan en su fondo y como una luminaria se apaga por su calidad de espejo celeste ('En la noche un ruido de agua...', 'Libéllulas'). Del mismo modo, la superficie del río devuelve el reflejo de los jardines ribereños, de los hombres y mujeres que navegan sus aguas, de los niños que juegan en sus orillas, de las figuras femeninas y adolescentes que bailan, inapresables como ondinas ('El río tiene esta mañana...', 'En el dorado milagro...', 'La ribera'). Como se dice en *El Gualeguay*, todas estas presencias veladas, misteriosas: los seres alados, los árboles y los jardines, la luna y los astros, las criaturas invisibles de formas infantiles y femeninas, 'todo nacía de él, o venía evangélicamente / a él' (Ortiz 2004: 62). Sin embargo, la unificación representada por el río no hallaría una correspondencia en la forma poética sin el cauce musical que la posibilita.

La musicalidad de la poesía ortiziana contribuye a la oscilación caótica de las formas con la seducción modesta de un ritmo de cadencias cada vez más extensas por el progresivo alargamiento de sus versos encabalgados. Estos acogen un concierto de presencias integradas, de voces orquestadas, disimuladas las unas en las otras con una serie sutil de identificaciones sugeridas como las que hemos señalado. Al mismo tiempo, una multitud de voces (como el grillo, las aguas, algunas aves cantoras, etc.) asordinan la voz poética, de modo que la impresión musical es la de un coro, acompañado de una cierta coreografía ofrecida por otras presencias habitualmente femeninas o infantiles. El parentesco entre la música y el paisaje se revela como imprescindible para lograr una renovadora unidad poética. Imágenes relativas a diversos instrumentos musicales como la lira, el laúd o el arpa, cuya forma '*representa una confluencia de ríos*', introducidas en desarrollos posteriores de la poesía de Ortiz, expresan esta idea: todas las cosas confluyen '*como los nervios de un arpa bajo / las corrientes de lo uno*' (Delgado 2004: 156).

Adenda: Ortiz en la obra de Saer

De nuestro recorrido por la primera etapa creadora de Ortiz, podemos constatar algo que acaso sea motivo de asombro para el lector (¿occidental?) de su poesía, que se deduce de todo lo anteriormente explicado y que debería ser tomado en cuenta a la hora de establecer comparaciones en nuestro estudio de Saer; esto es: que el motivo de la comunión, que abunda y predomina en su poesía, no viene acompañado de los peligros del encuentro para la propia estabilidad identitaria. La renuncia al ‘egoísmo’ del autor (entiéndase: a la condición personal, identitaria y excluyente) que puede leerse entre líneas en su producción desactiva la amenaza demoníaca de lo informe. En consecuencia, el anhelo fraterno de comunión, que abarca la reinstauración de un tiempo mítico de los orígenes (unidad de tiempo) y la concordia de todas las criaturas en el paisaje que habitan (unidad de lugar), de ningún modo supone una vocación peligrosa, un llamado a la disolución caótica sino una reintegración plena en un modo de vida superior. Las directrices de renuncia y abandono del camino personal en favor de una especie de participación en el conjunto armónico de las fuerzas vivas, que se derivan de tal modo de pensamiento, sugieren una marcada influencia de la religiosidad oriental (y en concreto de la teoría taoísta que ensalza esa renuncia) que Ortiz pudo haber aprendido a través de las lecturas de poesía china y japonesa que acometía con fervorosa devoción.¹¹ Pero dado que demostrar tal extremo excede con mucho las modestas perspectivas de esta introducción al poeta, nos contentamos con apuntar que esa misma tendencia a una identidad universal hallada en Ortiz, puede suponer un motivo de angustia y acarrear muy distintos resultados en un autor como Saer, en el momento en que es vivida como una vulneración de la especificidad del artista. Para respaldar esta afirmación, traemos a colación algunos episodios escritos por Saer en los que la mención explícita de Ortiz o de su traspaso en la ficción agrega un motivo para arriesgar un diálogo entre los dos autores; se trata concretamente de un fragmento tomado de *El río sin orillas* (1991) y del relato ‘A medio borrar’, escrito hacia 1971 e incluido en 1976 entre los cuentos de *La mayor*.

¹¹ Acéptese como un anecdótico botón de muestra el siguiente jaiku de Masaoka Shiki que contiene casi a modo de máxima taoísta la idea de la glorificación del poeta como una fuerza anónima, acaso como una fuerza de la naturaleza: ‘*Jaiku de primavera / autor desconocido / obra maestra*’ (Shiki 1996: 45).

Dentro de la producción de Saer, la parte final de *El río sin orillas* representa una cumplida aproximación respecto a las posturas creativas de Juan L. Ortiz, así como un sorprendente relajamiento de ciertas convicciones pesimistas del autor. En las páginas mencionadas, el narrador, necesitado de un estímulo intenso que alivie el peso de lo macabro después de referir el terror de la dictadura militar en la Argentina, expresa a través de un sencillo relato sobre el encuentro con el Otro la posibilidad de una experiencia sintónica con el mundo. Sin entrar ahora en detalles, diremos únicamente que el motivo de la comunión fraternal con el prójimo, las alusiones al ‘don’ que supone dicha experiencia (posible reminiscencia de ‘*la hora del don*’, aludida en *El aura del sauce*) y la afirmación de que ‘*nos encontramos... formando un cuerpo único con el mundo*’, recuerda en todo momento a los temas y motivos de la poesía de Ortiz; algo que, por otra parte, resulta bastante obvio teniendo en cuenta que en el mismo capítulo se incluye una semblanza del poeta (RO: 208). La identificación con los postulados de Ortiz sorprende particularmente cuando el narrador afirma que ‘*el carácter intransferible de nuestras sensaciones no es más que un mito*’ (RO: 209). Precisamente el solipsismo de los protagonistas de sus narraciones parece manifestar la tesis contraria: un subjetivismo radical les mantiene aislados. De hecho, si el tema orticiano de la comunión aparece también con frecuencia en la obra de Saer —por ejemplo, en la forma de asados rituales que aglutinan a una comunidad—, del mismo se derivan sensaciones contradictorias: la corriente socializadora que externaliza el encuentro se encuentra disminuida por los muchos diques interpuestos por los individuos que la conforman. Hasta en el título, que impone la imagen de un cauce único en el que se confunde el paisaje de la Argentina con todas sus criaturas, podría decirse que *El río sin orillas* es resueltamente orticiano.

Respecto al segundo ejemplo citado, el relato ‘A medio borrar’ de Saer, digamos que admite ser leído como una variante escéptica o como el reverso melancólico de uno de los escasos textos en prosa de Ortiz, ‘La inundación’ (1954). Para subrayar la pertinencia del paralelismo, conviene tener en cuenta que en ‘A medio borrar’ aparece el personaje que es considerado por la crítica como el álter ego de Ortiz en la ficción saeriana: Washington Noriega. Ambos textos sugieren una proyección de futuro, una visión alucinada de la región como consecuencia de la crecida del río, pero mientras que el texto de Ortiz tiene en consonancia con su poesía los rasgos utópicos que le son necesarios para balancear la experiencia de la injusticia y el padecimiento humanos, el relato de Saer, plagado por la certidumbre de que las aguas terminarán por anegar la región entera en un desenlace apocalíptico, convierte el lugar en una zona de catástrofe bajo un

estado de sitio militar acechado por un peligro inminente, como si se tratara de la narración fantástica de una distopía, justo en el sentido contrario del sueño impulsado en ‘La inundación’. El río, metáfora expresiva de la participación comunitaria de todas las cosas en el autor de *El Gualeguay*, resulta en el texto de Saer en una amenaza para la integridad del individuo, salvo en el caso de que este abandone la región. De manera recurrente en sus obras, el río es el lugar en el que los personajes enfrentan sus conflictos identitarios: inmersos en las aguas o apostados en sus orillas, igual que si tocaran un límite extremo, desconocido, oscilan de modo trágico entre la pérdida y una eventual reintegración.¹²

La misma tensión puede encontrarse en la experiencia del destierro del escritor proyectada en los textos mencionados: en ‘A medio borrar’, escrito apenas dos años después del exilio de Saer, se narra la partida de Pichón a París, mientras que en *El río sin orillas* (que aparece exactamente veinte años más tarde, como si cumpliera con el rigor simbólico que exige la odisea del exilio) se describe la ceremonia de regreso del escritor a la tierra de origen. En esta simetría secreta interviene, además, la figura del poeta entrerriano y su trasunto en la ficción. La presencia del álter ego en el momento del divorcio con el lugar viene cargada de resonancias negativas: Pichón muestra hacia él la misma desafección que para el exilado empieza a regir en las relaciones problemáticas con el lugar de pertenencia.¹³ Pero con *El río sin orillas* se cierra el círculo del destierro de manera poética: la inundación de ‘A medio borrar’ descubre su reverso en la emergencia de una isla aluvional en el mismo río Paraná y la evocación elogiosa del poeta parece restablecer en lo posible la unidad perdida. Contemplados desde una perspectiva niveladora, la imagen de Ortiz y de su álter ego ficcional (en *El río sin orillas* y en ‘A medio borrar’, respectivamente) se ajustan como las dos caras de una misma moneda o, digamos, como la doble efigie de una deidad jánica del hogar que lo mismo puede acoger al desterrado como darle la espalda, en una muestra de las difíciles relaciones del exiliado con el lugar de origen.

En conclusión: el anhelo de integración (o de reintegración, en el caso del exilio) del individuo, que acaso equivale en el plano ontológico a la búsqueda formal de una renovada unidad literaria, encuentra resistencias en las ficciones de Saer, de manera que

¹² Así ocurre, por ejemplo, en distintos episodios de ‘Paramnesia’, *El limonero real*, *Nadie nada nunca* y *La grande*. También en el caso anterior que hemos tomado de *El río sin orillas*.

¹³ Igualmente, en el poema ‘El fin de Higinio Gómez’, el conflicto de Noriega con otro desterrado sugiere que su papel en el imaginario saeriano es el de una suerte de protector del lugar.

se considera la búsqueda de dicha unidad como un camino trágico provisto de tensiones y peligros para la identidad del artista.

B. Juan Carlos Onetti: 'La forma corporal'

Es la formación, y no la forma, lo misterioso
La poética del espacio, Gaston Bachelard

La finalidad de todo artista es detener el movimiento que es la vida, por medios artificiales y mantenerlo fijo de suerte que cien años después, cuando un extraño lo contemple, vuelva a moverse en virtud de qué es la vida. Puesto que el hombre es mortal, la única inmortalidad que le es posible es dejar tras de sí algo que sea inmortal porque siempre se moverá.

William Faulkner

...La creación es por el contrario inseparable del aprisionamiento, de que por otra parte la adorna de buen grado la imaginación popular: el poeta en su torre de marfil, Sade en su mazmorra, Marcel Proust en su cámara acolchada de corcho

Por una novela nueva,
Alain Robbe-Grillet

1) Previo

En *El placer del texto*, Barthes estudia las estrechas relaciones habidas entre el cuerpo y el texto o, expresado de otro modo, entre el cuerpo de los gramáticos y el cuerpo de los anatomistas. Allí nos descubre la naturaleza híbrida de la escritura, lo que podríamos denominar el objeto textual (o bien el lenguaje del cuerpo, según pongamos la preferencia en el plano material o en el plano simbólico). Una tipología de los placeres de lectura de corte psicoanalítico o el cambio de enfoque hacia una '*escritura en alta voz*' que, mediante la conducción y la articulación del cuerpo, permita la escucha de los

incidentes pulsionales son algunas de las brillantes propuestas sugeridas bajo el planteo materialista general de que el texto es un espacio de goce, una suerte de cuerpo (de acuerdo con el origen latino del término *corpus* que erradicaba la diferencia) que instaura la posibilidad de una dialéctica del deseo. En una de las entradas de la obra defiende la imbricación del sujeto en la construcción generativa de los textos: más que un producto separado y distinto, el texto durante su gestación se desarrolla como un *'entrelazado perpetuo'* en el que el sujeto que lo erige queda atrapado y progresivamente *'se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela'*. La propuesta de Barthes parece reconocer la imposibilidad de certificar los límites y la individualidad del yo, porque en la arquitectura del texto el sujeto experimenta una doble trampa, las redes del tejido lo fijan y aprisionan pero también lo esconden y deslían en un movimiento trágico, a la vez de encuentro y de pérdida, por el recorrido laberíntico en que consiste el acto de la escritura.

La búsqueda del escritor entendida desde esa perspectiva paradójica encuentra otra figuración, interesante para nuestro trabajo, en uno de los tipos que Camus eligiera para ilustrar a su hombre absurdo: el comediante. Para el escritor que predicaba la responsabilidad de agotar la vida, el actor no sólo quiere participar de muchos destinos sino también encarnarlos, hasta el punto de que mientras permanece en el escenario es muchos a la vez pero cuando abandona las tablas no es nada, nadie. Camus pone el acento y el protagonismo en el cuerpo (*'El cuerpo es el rey'*) y en el gesto que es su principal valor. El hombre de la representación vive sobre las tablas en cada uno de sus gestos, se agota en ellos, son la cifra de su existencia. Según Camus, los gestos del actor traducen en carne los furores del cuerpo; la esencialidad azarosa del cuerpo *'cumple un destino totalmente físico'* mediante la gesticulación (Camus 2003: 106). La expresión teatral del cuerpo, aún admitiendo que pueda servir como vehículo de exteriorización, sin embargo está sujeta a una mímica convencional, irrenunciable en aras del entendimiento. Quizá por esta razón, Barthes reclama la también escenográfica *escritura en alta voz* que, nos dice, *es sostenida no por las inflexiones dramáticas, las entonaciones malignas, los acentos complacientes, sino por el granulado de la voz, que es un mixto erótico de timbre y lenguaje*. No importa que pongamos el punto de mira en el gesto como hace Camus o en los accidentes físicos de la voz, como en el caso de Barthes: la apreciación necesaria estriba en la diferencia de escala que plantea el segundo, el grado de cercanía respecto a los murmullos y las efusiones del cuerpo. Es a través de un acercamiento inusitado, de una apreciación al detalle en cada una de sus partes, de sus órganos y de

sus ruidos, de las armonías y de las estridencias, de la minucia de cada uno de esos pequeños cuerpos, o corpúsculos, que Barthes aparta el significado para introducir un bullicio inexplicable, recuperando lo mítico indecible del cuerpo:

En efecto, es suficiente que el cine tome de muy cerca el sonido de la palabra (en suma es la definición generalizada del “granulado” de la escritura) y haga escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano (que la voz, que la escritura sean frescas, livianas, lubricadas, finamente granuladas y vibrantes como el hocico de un animal) para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza (Barthes 1974: 85).

La propuesta de Barthes de prestar oídos al cuerpo inenarrable puede situarse en línea con la preferencia que mostraba Kafka desde sus primeros escritos por introducir a través de los gestos la inmediatez de los cuerpos (resultado último del despojamiento radical al que somete la categoría de personaje) y, tal vez, carentes de sentido como son, la vaciedad de sus representaciones. En ‘Potemkin’, el temprano ensayo que Walter Benjamin dedica a su obra, se hace referencia al teatro chino o ‘teatro de gestos’ que Kafka parece tener siempre presente al elaborar sus escritos. El pensador alemán habla de un ‘código de gestos’ que insertos en distintos contextos elaboran una panoplia serial sin un significado preciso (Benjamin 1991: 60). Los gestos de algunas de las extrañas figuras kafkianas son la expresión singular de un cuerpo, expresión desprovista de cualquier coartada sociológica, moral o psicológica, que pueda rebajar el fulgor inexplicable del que aparece revestido. Son la embajada silenciosa de un cuerpo ante un auditorio que trata de penetrar el misterio. Cuando ya no ha lugar a ninguna otra justificación, quizá porque los intentos han sido tantos que han llegado al agotamiento, los cuerpos simplemente son desnudados como al término de *El proceso*, las prendas dobladas y apartadas, ya inútiles, frente a la muerte que es el definitivo intento de fijación.¹⁴ En esos momentos finales en los que se espera una justificación poética, la gesticulación callada de los cuerpos, el ritual de los dos ejecutores y el reo en el descampado, bajo la

¹⁴ Y ni siquiera tenemos esta seguridad, porque las prendas de K. son apartadas con respeto y delicadeza ‘*como si fuesen cosas que aún habría que usar, aunque no muy en breve*’. Algo parece capaz de sobrevivir y la muerte no es el final, la castigadora necesidad de justificarse, el sentimiento final de *vergüenza* de K., perdura siempre en Kafka alejando cualquier posibilidad de cierre.

inevitable mirada de un público situado en el palco de lejanas ventanitas, descubren la distancia irreductible de una farsa teatral. Las manos alzadas de K. buscando inútilmente el brazo tendido y lejano de la figura en la ventana sugieren un teatro que al tiempo que desnuda los cuerpos en las tablas los separa por una barrera de la comunicación, la llamada cuarta pared o la distancia inquebrantable que impone cualquier tentativa de representación. La unión solidaria de los cuerpos no parece posible, aislados en su desnudez, despojados de las convenciones que los hermanan, pero los gestos son la prueba palpable de que la necesidad de comunicación subsiste en forma de destellos de un origen remoto. El 'estilema gestual' en Kafka tiene una tipología diversa: el rechinar de dientes, el pulgar en la boca o el balanceo de las piernas, el hurgamiento en los bolsillos o la mano al aire en una suerte de saludo o de invocación, la cabeza grávida y adosada al pecho, motivo quizá de una autoridad decepcionante o de una culpabilidad abnegada, así como toda clase de aspavientos inexplicables. Un mismo gesto enigmático reaparece en contextos o fragmentos distintos, en un movimiento constante que rehúye el sentido pese a modelar mediante la repetición la figura de una obsesión. Una fijación de índole material, por tener origen en los cuerpos, que se agota en la piel, en la superficie textual sin que sea dado hallarle un espíritu a la letra. La recurrencia de los mismos gestos, en una suerte de continuidad serial, llama la atención sobre la cualidad de incógnita que los caracteriza: atómicos, impenetrables, no pueden diseccionarse porque al hacerlo cesaría la explosión de vida, atravesada de sentido por la taxidermia de una escritura que optara por prescindir del cuerpo. Los signos incomprensibles a simple vista de la escritura de la compleja maquinaria que opera sobre el cuerpo, también desnudo, del prisionero de *En la colonia penitenciaria*, el hombre sólo puede descifrarlos con sus heridas. Y en el mero momento en que ello ocurre, un alfilerazo final termina con su vida. Las narraciones de Kafka con frecuencia describen complejos aparatos como la máquina de tortura del relato citado; así en 'La preocupación del padre de familia', el imposible artefacto Odradek. La *movilidad extraordinaria* del artefacto que decepciona cualquier tentativa de indagación por parte del narrador le lleva a pensar, en una relación mucho más lógica de lo aparente, que quizá nunca pueda morir.¹⁵ La gesticulación constituida en series

¹⁵ La máquina Odradek, híbrido de artefacto y de ser vivo, recuerda por su condición y por la vitalidad que la anima al ingenio que construye el relojero Owen Warland en 'El artista de lo bello' de Nathaniel Hawthorne. Owen, un artesano dedicado a espaldas de la sociedad burguesa a la búsqueda de lo que en el relato se denomina repetidamente 'el movimiento constante', logra después de varios años de esfuerzo construir el milagroso artefacto. Mientras que el Odradek de Kafka se presenta como apto para perdurar porque no tiene un designio o una función conocida,

interminables con ligeras variaciones no es más que una especie de esa movilidad constante que define al artefacto kafkiano, al cuerpo del que no llega a diferenciarse y por extensión metafórica a la obra de arte y cuyo cese significaría un arte caduco, condenado a desaparecer en el tiempo. Palabra preñada, el gesto en Kafka se deja a la atención del lector que tiende, también con un gesto al aire como el de la figurita anónima de la ventana en *El proceso*, a rescatarlo del sinsentido buscando en lo posible una dialéctica gozosa con el cuerpo del texto. Uno de esos tics enrarecidos, por otra parte tan habituales en el escritor checo, aparece en el relato ‘Contemplación’, en la extraña presencia que frota sus dedos contra la superficie granulada de una pared. El granulado de la voz que reclamaba Barthes en *El placer del texto* encuentra en el gesto kafkiano un precursor *sui generis* que, defraudando cualquier tentativa de discernimiento, trata de inscribir el cuerpo indecible en el espacio textual.

Cada uno de los gestos de los personajes kafkianos y la mímica inagotable del comediante de Camus actualiza y vuelve presente el cuerpo que, aunque no termina nunca de decirse hasta su desaparición, no cesa de enviar señales tratando de producir su propia leyenda. La posibilidad de vivir muchas vidas a través de su representación parece contener en el gesto escénico, de manera trasgresora y por así decirlo, una suerte de transmigración de almas: de gesto en gesto, de exhibición en exhibición el cuerpo recomienza enteramente. Otro tanto ocurre con la producción de un escritor y de manera más general con ‘las cosas que hacemos’, cada acción, cada producto, del todo independiente tanto de las acciones y productos antecedentes como de los venideros, entretanto dure el crepúsculo incierto de su gestación, surge como una posibilidad gozosa y problemática. La producción acabada de un escritor (para entendernos, la obra impresa), estacionada frente a él, le reclama una y otra vez volver sobre ella y sostenerla, como si se tratara de la máscara que debe calzar el comediante durante la función, una mudanza que instala al yo provisoriamente en una identidad vicaria. Pero la labor que no cesa del escritor le hace cara y desafía los estrechos cauces de esa identidad con el torrente inagotable de su vigor: agotada la función, terminado el acto creativo, la máscara se le desprende y, hasta el próximo ritual, solo queda un cuerpo sin rostro reconocible. El acto de la escritura se resuelve entonces como una tragedia que como tal apunta a dos extremos irreconciliables, según la dialéctica establecida por Savater en *La tarea del*

la mariposa de Owen, por idéntica lógica, muere al contacto de las manos de aquellos que quieren obtener un rédito utilitario de su articulación. El alfilerazo de sentido que atraviesa su mecanismo detiene el movimiento perpetuo y da al traste con la obra artística.

héroe: egoísmo contra *identidad*. El siguiente fragmento resume la idea contenida en cada uno de ellos:

Vamos a llamar egoísmo al querer del querer, al amor del yo por lo posible. Frente al egoísmo, la identidad de la forma producida instaura el primado de lo estable, el mecanismo repetitivo de lo determinado, la garantía objetiva de la ley que sabe cumplirse a sí misma [...] Anclado en la identidad de las formas estables [...] el egoísmo aspira a no ser expulsado por el mecanismo puramente repetitivo y conservador; es decir, pretende mantener incesantemente la preeminencia del momento creador sobre la inercia estabilizadora de la forma producida (Saer 1992: 106 - 107).

El significado del *egoísmo* como ‘*querer del querer*’ procede seguramente de la definición de libertad que Schopenhauer desarrolla en su *Ensayo sobre el libre albedrío*. El *egoísmo*, caracterizado como negación y diferencia, supone un movimiento continuo e innovador que deja a su paso una ristra de formas, de detenciones, de acciones terminadas e idénticas a sí mismas de las que difiere y que tratan de obstaculizar su camino. La separación entre los dos conceptos, *egoísmo* e *identidad*, como ocurre con las grandes teorías, parte de una sensación corriente en cuya descripción coinciden escritores y artistas de toda índole, a saber, que después de terminada la obra y cada vez que se ven obligados a revisarla, como robinsones ante el espejo, a duras penas pueden reconocerse en ella. Juan Carlos Onetti, uno de los escritores a los que más abajo recurriremos para constatar los alcances de esta teoría en la ficción, se expresaba así sobre el particular: ‘*Cuando alguna vez me he visto obligado a hacerlo me han ocurrido dos cosas, y ambas son desilusiones. O he sentido admiración por Onetti y por lo tanto he tenido la convicción de que nunca podría escribir tan bien, o he sentido desprecio por Onetti, y arrepentimiento por haber escrito eso*’ (Campanella 2005: XLIX). No poder decirlo todo de una sola y definitiva vez produce el malestar sobre la conciencia creativa del artista empujándole de manera cíclica a reintentar una nueva y más fiel acomodación entre aquello que quiere ser dicho casi a través de él y lo que efectivamente termina por decir. El relato ‘Borges y yo’ del escritor argentino, recogido en *El hacedor*, pone en juego mediante una variación del tema del doble la paradoja de esa distinción que, lejos de ser una inquietud superable, evidencia la conciencia escindida del artista. En la lucha por ser alguien, y por serlo eternamente, el cúmulo de actuaciones llevadas a término por el ‘yo’ del relato, entre las que se encuentra su propia obra, desprendidas como productos

acabados, terminan por arrinconarle de manera progresiva y siniestra en el islote precario del instante al que pertenece sin pertenecerse. Aunque el narrador del relato alcanza a percibir un aire de familiaridad en el otro Borges, el reconocimiento se limita a ciertas ‘*páginas válidas*’, pareciéndole en lo demás afectado y perverso, del todo insuficiente para lograr la salvación anhelada. ‘*Esas páginas no me pueden salvar*’, sentencia; esas páginas escritas, en cuya perfección el yo se reconoce distinto, se reconoce como otro, enfrenta la resistencia de la *identidad* a su poder creador todavía vigente y porfía por evitar los intentos de esta de apropiarse de su persona y sustituirle.

La dialéctica de *egoísmo* contra *identidad* prescinde en su enunciación del cuerpo a pesar de que el propio Savater para delimitar el campo sobre el que opera señala como preludio necesario el lema fáustico ‘*En el principio era la acción*’ y de que no hay acción del hombre que no tenga como punto de partida un gesto. Sin embargo, es posible encontrar en las obras de unos pocos autores el mismo conflicto, la misma *visión radicalmente trágica del mundo*, en el sentido que lo define Albin Lesky respecto a la tragedia ática, esto es, ‘*la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no explicable por ningún sentido trascendente*’ pero que en cambio, podemos agregar, sí encuentra una explicación inmanente en el cuerpo que funciona como punto de partida y lugar de arribo de cualquier búsqueda del conocimiento (Lesky 2001: 51). Pirandello, uno de los autores que mejor ha tratado el tema de la disolución de la identidad en el tiempo, condensa la naturaleza trágica de esa pugna en el prefacio a *Seis personajes en busca de autor*:

El conflicto inmanente entre el movimiento vital y la forma es una condición inexorable no sólo de orden espiritual sino también natural. La vida que se ha fijado para que exista en nuestra forma corporal, poco a poco mata la forma adquirida. El llanto de esta naturaleza detenida es el irreparable y continuo envejecer de nuestro cuerpo (Pirandello 1999: 21).

2) Onetti: Maneras de escribir sobre un cuerpo

El cuerpo manda avisos que dicen: 'No se olviden, allá arriba'. Palpita apagadamente. La muerte, salida elegante de tanta precariedad indecisa, viene viniendo desde el principio por un camino propio, hasta que llega, por decir así, a flor de piel. Subía contra todo obstáculo o interrupción.

El problema, continuaba diciéndose Barco, no consiste en tratar de no morir, sino en conservar un cierto equilibrio entre lo de abajo y lo de arriba, el azar y sus contrarios. El cuerpo es el azar. Sus contrarios varían históricamente —por no decir, en realidad, ideológicamente.

‘Cuerpo presente’, Juan J. Saer

La producción del escritor Juan Carlos Onetti tematiza este conflicto desde las ficciones más tempranas como la novela *Para esta noche* o los cuentos ‘Bienvenido, Bob’ y ‘Un sueño realizado’. En este último, por ejemplo, el narrador, un productor de teatro recibe una petición inusual de una mujer a la que caracteriza como una especie de bella durmiente, una ‘*jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida*’ (Onetti 2007: 105). El misterioso personaje quiere representar una pieza breve de teatro sin ofrecer apenas una razón o un argumento que la explique. Solo mediada la narración sabemos que se trata de un instante soñado, un momento memorable que desea interpretar sobre la escena para gozarlo de nuevo. El detalle crucial del relato es que, una vez sobre las tablas, la mujer se le aparece al narrador rejuvenecida, ‘*como si fuera una chica*’. Josefina Ludmer, autora de algunos de los mejores trabajos críticos sobre la obra de Onetti, considera que ‘*el deseo de la mujer representado allí es la mutación: la de ella, madura, casi vieja, en una muchacha, casi una niña*’ (Ludmer 2009: 98). Sin embargo, parece igualmente correcta la deducción inversa: que el deseo de la mujer consiste no en una mutación sino en detener el proceso, el cambio, el envejecimiento. Su muerte inesperada al término de la escena lo

certifica. El teatro como espacio abierto a la mirada del exterior expone el cuerpo al espectador, sobre todo en un acto mudo como el del relato, soportado sobre la mímica de los actores; el cuerpo se convierte en fetiche para el productor que lo observa: '*Mi mirada tomó exactamente la forma de su cuerpo*' (Onetti 2007: 115). La fuerza erótica del teatro sirve así para testimoniar el milagro del cuerpo remozado.

En los relatos de Onetti, el cuerpo que envejece se percibe con desagrado, como algo desnaturalizado; forma parte inseparable de una decadencia moral, una ruindad lenta que corrompe a las personas como un veneno. Fijar, impedir el movimiento constituye el único antídoto contra ese proceso de corrupción que afecta lo mismo al aspecto físico que a la hechura moral. Para el protagonista de 'Bienvenido, Bob', la fijación parece consistir en el desposorio con una muchacha joven, pero la ilusión se desvanece cuando es rechazado precisamente por su edad. Solo la muerte libera definitivamente de las formas repulsivas de la vejez, como ocurre en el desenlace de *Para esta noche*: Victoria, la niña que Ossorio se encarga de cuidar, muere y el gesto del protagonista cruzando un dedo sobre '*el misterio de la blandura desnuda como un labio*' sugiere acaso el sentido último de su tarea como protector de esa juventud (Onetti 2005: 412). También en 'Un sueño realizado', la muerte preserva a la mujer del deterioro en el que está a punto de entrar. Sin embargo, previamente, el teatro como espacio de la representación facilita una duración del cuerpo, resguarda su forma, su integridad. Tal vez, porque el recurso a la ficción es la única posibilidad auténtica de ser en la narrativa de Onetti.

La escritura es fuga en Onetti: pero una fuga de sentido regresivo que lucha contra el devenir de las cosas. Al mismo tiempo, su obra reproduce el movimiento íntimo del cuerpo que lo precipita trágicamente a destruirse, haciendo hincapié en la naturaleza irreparable del cambio. Tanto la actitud que caracterizaba sus intervenciones públicas como la constante readaptación de su obra con la inserción de nuevas unidades en una serie inacabada, son muestras del constante movimiento que animó su producción artística. Onetti jugaba al despiste. Hurtaba su identidad detrás de una fama de mentiroso: así, en algunos de los testimonios que circulan sobre su persona se señala la habilidad del escritor para elaborar anécdotas falsas. Otra de sus estrategias respecto del gran público fue la del escritor que se oculta mostrando un desgano evidente hacia el hecho público de la literatura, con su panoplia de entrevistas, reportajes, charlas y confesiones, aunque esta resistencia termine por revelarse como aparente, dada la cantidad de documentos conservados (Campanella 2005: XXV). Mucho más importante es el funcionamiento del corpus escrito; un corpus que adquiere un sentido global desde la retrospectiva

ción porque, como los personajes melancólicos de sus ficciones vuelven una y otra vez al pasado incapaces de escapar de la inercia de los tiempos remotos, dibuja un movimiento de regreso por el que cada nueva producción se inscribe en un ciclo que arrastra, recoge y supera el anterior en un proceso constante, interminable que trata de adaptar a la existencia la forma que lo detiene. La organicidad conseguida mediante las consabidas estratagemas de amplificaciones y prolongaciones argumentales, recurrencias temáticas y reaparición de personajes son las propias de un *work in progress*, una obra en marcha imperfecta hasta que la muerte del autor vino a fijarla definitivamente. Debido a la esquivez de sus gestos públicos, a la obscuridad de sus primeras novelas (*Tiempo de abrazar* y *Para esta noche*) y a la configuración del conjunto como un ciclo coherente que todavía en la primera década no podía atisbarse, una buena parte de su producción pasó desapercibida y, en momentos tempranos de su bibliografía, la crítica se demostró incapaz de elaborar una visión comprensiva de sus temas para la que faltaban partes, así como la repetición, la reincidencia que descubre un sentido, una tendencia, los ‘movimientos de asedio’ (*obsidium*) que son la seña particular del escritor, ‘sentado enfrente’ (*obsidēre*) de su problemática. La doble acepción del étimo latino pone el énfasis nuevamente en los extremos difícilmente conciliables que tensionan la tarea de la escritura y que tratan de resolverse en, digamos, una fijación del movimiento. Solo con la recreación de lo mismo en ciclos sucesivos, siempre con matices diversos pero bajo el signo de una misma obsesión, el conjunto descubre su coherencia, aunque ello no pase de ser la descripción de una inquietud cuyo sentido último, como el de los gestos repetidos de los personajes kafkianos, permanece, pese a la insistencia, inalterado en su misterio.

Interesa a nuestro trabajo señalar ahora que tanto las estrategias públicas de ocultación como las características del corpus reseñadas coinciden con las que pueden hallarse en la escritura de Juan José Saer: no solo la coherencia de un ciclo de escritura compuesto por unidades móviles en el conjunto sino la revisión de todo lo anterior que impone cada nueva adición. El efecto de unidad logrado rebasa una sencilla fijación de cada una de las partes inéditas, porque estas estimulan nuevas ordenaciones de modo que el mecanismo continúa siempre en movimiento. En este sentido, el proyecto en marcha de Saer empezaba con esta afirmación, contenida en el prefacio a *En la zona*: ‘*Para todo escritor en actividad la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación. Si ante un libro suyo incompleto un escritor muere o se dedica a otra cosa, era que en*

realidad no le quedaba ya nada por decir y su visión del mundo era incompleta' (CC: 421). En tanto que el escritor continúe con su actividad, esa mitad inacabada permanece enhiesta y fecundante, generadora de nuevos ciclos a modo de inmersiones en lo distinto. La '*receptividad dinámica*' de la que habla Saer es una peculiaridad compartida por las producciones de los dos escritores que permite una implicación futura con desarrollos todavía ignorados en el momento de la escritura, como un reconocimiento de la contingencia del proceso escriturario.¹⁶ Esta disposición del escritor a los derroteros creativos la inicia Onetti con su primera novela, *El pozo*, que consiste en '*la búsqueda de la historia a medida que se escribe*' (Villoro 2005: LXXVII). Lo curioso del caso es que las concesiones a la contingencia no suponen un menoscabo de la unidad del corpus. Dicho de otro modo: la coherencia unitaria de la obra no implica necesariamente una fijeza sino que aquella puede lograrse por un conjunto móvil cuyas partes permanezcan en tensión y repercutan la adhesión de nuevas unidades. De este modo en la composición del corpus se entrelazan atributos opuestos: fijo / móvil, unitario / disperso, consecuente / imprevisto, abierto / conclusivo.

En la figuración de Barthes que vimos al principio, el cuerpo prisionero (el 'yo' vacío) en el texto-red que construye tiene una sola vía de escape de la disolución a la que lo somete la acción corrosiva del tejido propio: continuar con la arquitectura de la tela en una huida hacia delante. Otro tanto le ocurre al escritor para quien escribir / existir es al mismo tiempo proyectarse en lo otro, transferirse a otro tejido de goce: inscribirse en un corpus. Onetti acostumbraba a admitir '*Vivo porque escribo*' y queda constancia de que solo pocos días antes de morir habría abandonado su labor creativa (Campanella 2005: LXV). El hilado que no cesa de la escritura, adherido a ella, pauta la vida. Quizá al modo en que según el léxico del existencialismo (un movimiento en el que Onetti tomó parte, voluntaria o involuntaria, en la etapa de sus primeras creaciones) la existencia resulta ajena a la detención de la forma, el corpus deba leerse bajo la clave interpretativa suministrada por Savater: como una ristra de formas acabadas (*identidades*) que son las efusiones de un 'yo' virtual (*egoísmo*), desconocido incluso para sí mismo pero capaz de una posibilidad de acción creativa inagotable por la que trata de realizarse. El resul-

¹⁶ Al respecto de este componente de lo azaroso que interviene en la confección de los textos, el parentesco con el lenguaje poético, palpable en la prosa voluble de Onetti, resulta ser la piedra fundamental. También la incertidumbre de la escritura saeriana enlaza con los usos poéticos. En palabras de Ricardo Piglia: '*El tono personal, inconfundible, de la prosa de Saer reside, me parece, en que la narración tiende al presente, es decir, tiende a la lírica*' (Piglia 2008: 182).

tado de este dialogismo es siempre el mismo: *‘la vida mata la forma adquirida’*, como suponía Pirandello.

Hasta aquí, las características reseñadas de una escritura sobre el cuerpo podrían predicarse de las obras de algunos otros autores: nos interesa concretar los modos concretos de esa escritura en la obra de Onetti. Para ello ensayaremos las siguientes propuestas: a) la obsesión por ‘desentrañar’ los cuerpos, b) la creación de un lugar a modo de proyección del cuerpo.

a)

*Ah, si un cuerpo nos diese aunque no dure
cualquier señal oscura de sentido...*

‘Sombras sobre vidrio esmerilado’, Juan J. Saer

Rastrear el misterio del cuerpo es acaso la pulsión melancólica, hamletiana por excelencia. En portada de cualquier ensayo sobre el cuerpo podría figurar la estampa universal en la que el príncipe danés, sosteniendo la calavera de Yorick, enfrentado el cráneo desnudo a su propia integridad como en los grabados medievales de la muerte y la doncella, en una continuación del motivo de *vanitas*, busca en el despojo algún rastro del bufón de palacio que conoció en su infancia. Tanto los personajes de Saer como los de Onetti manifiestan esa misma pulsión por *desentrañar* los cuerpos: afectados por una fiebre obsesiva disimulada por un exterior asténico, indagan en ellos con la curiosidad de un anatomista. Hasta la médula del hueso, hasta la rara esencia que los explique. Los atroces crímenes de Morvan abriendo en canal los cuerpos ajados de las viejas de *La pesquisa*, las bacanales orgiásticas de los indios antropófagos en *El entenado* o la actitud expectante del capitán español que asiste a la agonía del cura, como un animal olfatea a otro, en ‘Paramnesia’, son muestras de esa curiosidad que en algunos casos supone literalmente sacar las entrañas a los cuerpos para asimilarlos. (El aspecto complementario de estas escenas, o su reverso en el plano de la escritura, se encuentra en las escenas de lectura, de traducción o de composición de poemas que se describen en sus narracio-

nes.) Los narradores de Onetti exhiben el mismo interés, en ocasiones no desprovisto de violencia, por conocer un cuerpo como si de un mecanismo se tratara y descubrir la clave que lo resuelve; así ocurre en los relatos ‘Convalecencia’ y ‘El álbum’.

En el primero, una mujer enferma descansa en un lugar arcádico alejado de las ataduras de la ciudad, gozando de una libertad provisoria en el escenario mínimo de una playa. Cada mañana la figura misteriosa de un mensajero le trae noticias de la ciudad, de las cartas escritas por alguien llamado Eduardo, acaso su marido que la reclama. La extraordinaria elusión del relato permite una variedad de posibilidades que gravitan en torno al enigma del mensajero y a su interés en que la mujer abandone el lugar de reposo: podría tratarse de un amante cansado, del doctor que certifica el alta de su paciente, de un rufián al servicio del macró de la mujer o sencillamente de un amigo del marido. Como todos los narradores de Onetti, la mujer contribuye a acrecentar el misterio; en su relato, extrañamente, la clave para resolverlo parece hallarse en la cara del mensajero que trata de fijar en el recuerdo (*‘Todas las tardes, al anochecer había olvidado la cara del vecino de playa. Ahora, en la mañana, volvía a conocerla. La risa, alargándole los ojos, prometía revelar la clave del rostro, el signo que permitiría recordarlo siempre’*) (Onetti 2007: 99). Cuando la mujer no tiene más remedio que abandonar el lugar, la cara del hombre descubre su vulgaridad (*‘Antes de irse volvió a sonreírme. En la cara, entonces, no tuvo más que una expresión de burla mezquina, un desprecio agresivo’*), toda vez que el rostro de ella también experimenta el cambio (*‘Recuerdo haber tenido la sensación de que mi rostro envejecía rápidamente, mientras, sordo y cauteloso, el dolor de la enfermedad volvía a morderme el cuerpo’*) (Onetti 2007: 100). El relato transita por paisajes emocionales, de la sublimación del misterio a la grotesca manifestación de la infamia, de la sonrisa enigmática a ‘la burla mezquina’, igual que el Hamlet buscaba los labios del bufón que había besado de niño en la vileza de la mandíbula colgante de la calavera.

En ‘El álbum’, Jorge Malabia procura conocer a la mujer perdida, que fabula historias exóticas durante sus encuentros furtivos, por el aspecto particular de su rostro, despreocupado del resto (*‘lo único que verdaderamente importaba en su cuerpo era su cara’*), como si en él se escondiera la clave del misterio que representa (Onetti 2007: 180). Pero al joven Malabia le paraliza el miedo a desvelar el enigma en un acto irresponsable que deje una ‘cara sin secretos para toda la eternidad’ (Onetti 2007: 185). La desaparición de su amante unida a la admonición del padre enterado del escándalo por la relación ilícita enardece la pesquisa. Malabia recupera una valija con las pertenencias

de ella, entre las que se encuentra un álbum de fotografías que le proporciona la prueba de que todas las historias contadas que le habían maravillado eran ciertas: una serie de retratos de la mujer en los lugares de sus fábulas que acaso por su inexpresiva fijeza son como las caras despojadas de significado que temía encontrar.

El rostro funciona como un código desconocido, sugeridor del misterio que dinamiza el relato. Una vez agotado el secreto solo queda una efigie hierática, unos rasgos congelados en la fijeza del recuerdo o, lo que es peor, la mezcla insensata de la cara lozana preservada en la memoria con las facciones repugnantes y extrañas de una vejez sobrevenida. Sirven como ejemplo, fuera de los mencionados, los rasgos envejecidos del rostro abotargado de Roberto en ‘Bienvenido, Bob’, que sin embargo de tanto en tanto recuerdan a la persona amada; la cara contraída del muerto en que el protagonista de ‘El obstáculo’ todavía es capaz de reconocer con horror a su amigo; o la resignada aceptación del paso del tiempo que hace el Doctor Grey frente a su propio reflejo en ‘La casa en la arena’, como se muestra en el siguiente fragmento:

‘Cuando Díaz Grey, en el consultorio frente a la plaza, se entrega al juego de conocerse a sí mismo, mediante este recuerdo, el único, está obligado a confundir la sensación de su pasado en blanco con la de sus hombros débiles; la de la cabeza de pelo rubio y escaso, doblada contra el vidrio de la ventana, con la sensación de la soledad admitida de pronto, cuando ya era insuperable. También le es forzoso suponer que su vida meticulosa, su propio cuerpo privado de la lujuria, sus blandas creencias, son símbolos de la cursilería esencial del recuerdo que se empeña en mantener desde hace años’ (Onetti 2007: 173).

Este acto de reconocimiento que es la madurez en las ficciones de Onetti significa una traición, el abandono de un estado de inocencia para engrosar en las filas adocenas del mundo de los adultos y como toda deslealtad sugiere una doblez, una *‘proclama de la lucha de jóvenes contra viejos’* (Onetti 2007: 131). El tema del doble en ‘Las mellizas’, por ejemplo, refiere esa hostilidad con las discusiones de dos hermanas prostitutas, una de ellas ocupada en trabajar para ganar dinero y la otra de inclinación antojadiza, inconsecuente que para el narrador contrasta *‘con las calles nocturnas, con las astucias de la prostitución, con las técnicas y los regateos en el desamparo de las amuebladas’* (Onetti 2007: 357). Después de frecuentarla durante un tiempo y de encariñarse con ella, el hombre termina por matarla en una noche de insomnio, acaso por *‘el miedo*

de que me la transformaran en una mujer' (Onetti 2007: 357). Es la manera de frenar el envilecimiento del paso a la etapa adulta: matando el cuerpo joven se diría que se preserva de la corrupción, que para evitar los odiados contrastes se embalsama en el recuerdo. De ahí que haya en los cuentos onettianos tantos presuntos asesinos de niñas: además de 'Las mellizas', *Para esta noche*, 'La larga historia' o 'La cara de la desgracia', cuyo título pone de nuevo el énfasis en el rostro como enigma, como máscara. La presunción de inocencia que recae sobre los narradores de dichos relatos, además de enriquecer la lectura con la ambigüedad, señala la imposibilidad de resolver la pesquisa por parte del lector detective que, privado de los hechos, no puede juzgar un estado de ánimo.

Así se entiende que preservar el cuerpo incorrupto equivale en el plano textual a mantener el relato al abrigo de una verdad excluyente, a ponerle el punto final cuando todavía es una promesa cerrada, aunque el primer arrebato consista siempre en arrancarle un sentido, en destriparlo. Se trata de una tensión típica en Onetti que podría contenerse, a modo de miniaturas gráficas para concluir el apartado, en las siguientes imágenes tomadas, respectivamente, de un desenlace y de un principio de relato. En primer lugar, la mujer preñada de un feto de once meses al término de 'Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Lilibut' como metáfora de un *corpus* hermético más allá de lo razonable que resiste las acometidas estériles, propias de una hermenéutica destripacuentos. En segundo lugar, la conocida figura de Díaz Grey que, en una parodia de la novela negra de Hammett, recibe al comienzo de *La vida breve* a una *femme fatal* en su consulta de ginecólogo en funciones, lo que sugiere la naturaleza carnal del enigma a descubrir por el doctor / detective.

b)

lugar.

1. m. Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera.

D.R.A.E.

He visto crecer y cambiar ciudades y países como a seres humanos, pero nunca he podido soportar ese cambio en mi cuerpo. Ni tampoco el otro: porque aunque he permanecido intacta, he visto con el tiempo alterarse esa aparente inmutabilidad

‘Sombras sobre vidrio esmerilado’,

Juan J. Saer

En uno de los cuatro artículos que Saer dedicó al estudio de la narrativa de Onetti, se afirma que *‘la fundación de un territorio imaginario en el que implantar las ficciones no es una exclusividad de unos pocos escritores sino la condición necesaria de cualquier empresa narrativa’* (TR: 240). Sin embargo, los lugares propuestos por ambos escritores se distinguen de otros territorios autónomos de la literatura por las equivalencias entre el cuerpo que se proyecta en la ficción y el espacio que surge como consecuencia de esa proyección. La metáfora corporal aparece ya en el relato que inaugura la producción de Saer, *‘Algo se aproxima’*: cuando Barco presenta algunas ideas para su proyecto narrativo, describe la ciudad de la ficción en una imagen genésica *‘como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío’* (CC: 517). Así, la fundación de la ciudad refiere la plástica de un nacimiento orgánico como si entrara en escena un personaje. También en el caso de Onetti la relación surge de inmediato: el nombre escogido para el territorio de la ficción, Santa María, recuerda al cuerpo de la Madre en la inevitable tradición cristiana, al cuerpo mariano a resguardo de la corrupción.

El nombre de la ciudad onettiana la presenta como un espacio matricial, protegido de las contingencias del paso del tiempo, invariable, atemporal como un espacio mítico. Pero esa impresión inicial desaparece en sucesivas lecturas como ha señalado Muñoz

Molina: se desvanece *'su posible condición de mundo cerrado, o de eso que viene a llamarse ahora, con reiterada pedantería, «territorio mítico»* (Muñoz 2005: 17). La expresión *'mundo cerrado'* para referirse a Santa María tiene mucho sentido si pensamos en *'la ausencia más bien llamativa de espacios exteriores y, como contrapartida estratégica, a la profusión de interiores'* (Caballero 2005: XIII). También lo constata Campanella: *'Los personajes se mueven en esta ciudad mítica sin grandes despliegues paisajísticos; en realidad, casi siempre se encuentran en ambientes cerrados, a menudo acostados y con escasa comunicación con el exterior, apenas una ventana, el oído'* (Campanella 2005: XLV). Quizás por la copiosidad de espacios cerrados, los exteriores cuando aparecen son imprecisos y parecen ampliar cada vez las fronteras del lugar con nuevas adhesiones. Justo en sentido contrario de lo que entendemos por un territorio mítico, inviolable y como cerrado por fuera, el territorio de Santa María resulta inacabado, en continua formación.

El lector de Onetti puede experimentar cierta claustrofobia, encerrado en una conciencia que escancia la narración como un poema, con la escasez de algo secreto. Todo aparece tamizado por esa conciencia que, reticente a explicar las cosas con claridad, adjetiva con profusión recreando un paisaje emocional. Pero un estilo cargado de adjetivos de ánimo como el de Onetti corre el peligro de tropezar con fantasmas: al tratar siempre con lo impalpable, puede antojarse quimérico o directamente falso. La concreción de un cuerpo o, lo que es lo mismo, de un lugar supone la contraparte necesaria de ese estilo centrado en las emociones, de la vertiente intimista, ensimismada del narrador onettiano. Esto explica acaso que el lugar pueda constituirse en el objeto de una búsqueda, de una indagación, del mismo modo que en el apartado anterior ensayamos la pulsión de desentrañar los cuerpos para vencer la impenetrabilidad que los distingue. Desentrañarlo es recorrerlo, callejear en la ciudad. Porque al tiempo que se atraviesan sus calles, la conciencia, las percepciones, el sufrimiento, los recuerdos adquieren una cualidad material: algo que no es físico se hace físico. Nos puede servir como referencia el monólogo interior del primer relato escrito por Onetti, *'Avenida de Mayo...'*, un delirio fantástico que cobra un cierto realismo, puntuado por los detalles que el protagonista encuentra en su itinerario por la ciudad.

Pero es un cuento de madurez el que retrata a la perfección la estrecha sociedad habitada entre una ciudad fantasma que es el producto de una conciencia y el cuerpo imaginario que la habita dándole un viso de realidad. En *'Presencia'*, un Jorge Malabia exiliado en Madrid contrata los servicios de un detective privado para que le siga el rastro por

la ciudad a una mujer de su pasado llamada María José. Le facilita sus datos personales: descripción, vivienda y ocupación, le indica el recorrido habitual que sigue por las calles de la ciudad, y le anticipa una suma de dinero considerable. Pero las cosas no son lo que parecen: el detective, un estafador de medio pelo, se dedica a reportar falsedades a su cliente, mientras que a este no solo no le importa sino que continúa buscándole para alimentar la farsa. Lo único que quiere Malabia es recuperar la presencia de María José: inventar los recuerdos necesarios como para lograrlo con la complicidad de una tercera persona que aporte realidad al asunto. Pese a saber que María José se encuentra presa en una cárcel de Santa María. Con esta admirable ilusión, Malabia persigue de manera encubierta resarcirse de la injusticia del destierro. Si el gobierno dictatorial de Santa María le priva de la titularidad de su diario, según explica al inicio del cuento, él se propone a su vez *‘gastar dinero en la expropiación de María José’*, mantenida presa por el régimen. *‘Expropiarla’*, como si en lugar de recuperarla a ella quisiera traer de vuelta un pedazo de Santa María. Y pareciera que lo consigue cuando la ficción comienza a ser urdida:

‘Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla —con niebla y sol marchito, con los botes de los pescadores, los más frágiles del club de remo—, no del todo feliz, porque no estaba conmigo preguntándose qué intrusión de la vida impedía que yo le escribiera o imaginando mi última carta de mesurado optimismo que hacía resbalar entre líneas la promesa del reencuentro.

La veía ágil y burlona, rejuvenecida, casi niña por las mentiras tenaces que yo le había escrito. La veía libre, perfilada y veloz atravesando los paisajes que habíamos caminado, los descansos sombríos que buscábamos sin palabras para besarnos y palparnos. Y también la veía andar con sus piernas largas y las gotas de llovizna en la cara yendo, ignorante, hacia la esquina en que nos encontramos por primera vez.’ (Onetti 2007: 418)

La esquina del encuentro, los paisajes evocados y sobre todo la rambla al borde del mar pertenecen a la ciudad de Santa María, de la que Madrid es una mera prolongación en el imaginario del protagonista (*‘En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa María de Madrid’*). María José, el personaje enigma del que apenas nada sabemos, importa menos que el lugar cerrado que representa como demuestra su nombre, homónimo de Santa María. Sin embargo, parece decirnos Onetti con este cuento que la recreación ficcional del lugar depende tanto de la conciencia que la proyecta, como de la

concreción material que es capaz de alcanzar: así entonces, para recuperar Santa María Malabia modela el cuerpo de María José como un Pígalión. Porque el territorio de Santa María necesita para existir de las presencias queridas, de los personajes... de sus cuerpos.

Como se afirma en 'Algo se aproxima', '*el mundo es el desarrollo de una conciencia*'. El territorio de la ficción es un espacio mental, provisto como tal de una ambigüedad estructural: por una parte, las impresiones materiales ramificadas en los sentidos, la constitución y naturaleza corpórea del lugar. Por otra parte, la naturaleza moral, el instrumento del lenguaje, los recuerdos, el dispositivo del tiempo en la memoria de esa conciencia. Los cruzamientos de estos opuestos en tensión son una constante en las narrativas de Saer y Onetti. Por ejemplo: la categoría de tiempo no es algo exterior al lugar sino que le viene de dentro, lo atraviesa resultando en un cronotopo. Un fragmento de *La muerte y la niña* establece dicha relación: '*Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste de principios ni finales. En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula*' (Onetti 2007: 369). Ciertos pasajes narrativos que aplican este axioma, como la caminata de Leto por la ciudad en *Glosa* o la del juez en *Cicatrices*, suponen en cierto sentido un viaje en el tiempo. Son, asimismo, indicios de las relaciones espaciotemporales algunos juegos de palabras homónimas que encontramos en ambos autores como un recurso habitual y compartido, de cuya lectura correcta depende el sentido del relato. En 'Para una tumba sin nombre', por ejemplo, se emplea el término 'estación' que significa las partes en que se divide el año, pero también las cocheras de los trenes y el espacio que sirve de apeadero al viajante. Mientras que, en 'A medio borrar', la palabra 'partida' refiere tanto el inicio de un viaje como los tiempos del juego.

En tanto que espacio mental, el territorio de la ficción fluctúa como el pensamiento que lo pergeña, está sometido a cambios y vaivenes y sus límites son turbios. La ciudad parece ser un torbellino emocional en los itinerarios del juez en *Cicatrices* o en el paseo de los amigos en la anécdota marco de *Glosa*. Y en 'A medio borrar', la partida de Pichón Garay de la Zona equivale al hundimiento de la ciudad bajo las aguas del río: en una relación idealista con el lugar, la Zona desaparece junto con el protagonista. Siendo la conciencia el principio del lugar parece discutible que pueda elaborarse un mapa al detalle del mismo que precisaría de una serie extensa de datos objetivos y quedaría sin duda lleno de borrones, de impresiones borrosas, de indeterminaciones. Por esta razón el mapa del territorio ficticio de Faulkner, que no pasa del esbozo ramplón, lleva inscri-

to el rótulo ‘propiedad exclusiva del autor’. El territorio de Santa María, por otra parte, tiene unos límites desconocidos: podría tratarse de una ciudad tanto como de un país entero, según el equívoco al que lo somete el autor. Y en la misma línea, Barco, el portavoz del proyecto saeriano en ‘Algo se aproxima’ dice preferir la fundación de una región antes que de una ciudad, algo que puede leerse a modo de señalización imprecisa de los límites del lugar. Si los términos son tan contradictorios ya solo respecto a la extensión del lugar, podemos comprender que Brausen termine por romper el mapa que empieza a dibujar en *La vida breve*. O que el mapa de la Zona de Saer contenido en el episodio del juez en *Cicatrices* sea un mapa mental, imaginario.

2. Las astillas de la tradición:

La unidad de tiempo y de lugar

2.1. El método mítico de Eliot

*Cada uno crea
de las astillas que recibe
El arte de narrar,*
Juan J. Saer

La obra de Saer, el conjunto de sus narraciones y sus poemas, está construida a partir de las ‘astillas’, de los fragmentos de otros textos, dotada de una lúcida conciencia intertextual que, sin embargo, rechaza la construcción de un sistema totalizador. El objetivo de las citas, los guiños, los juegos textuales y autorreferenciales no es el de crear con esas astillas una figura maciza sino que, paradójicamente, pretende poner en evidencia la crisis de la representación, el escepticismo que instaaura el nuevo pacto entre el autor y el lector, denunciar la imposibilidad, o mejor, la dificultad trágica de la transmisión de un sentido que tiene en el texto su lugar privilegiado. Algunas de las fuentes literarias de prestigio recuperadas en sus textos, auténticos *topos* fundacionales de la literatura revestidos de autoridad, son reescritos en clave de parodia o simplemente distanciadora, de la tinta preclara de sus páginas se pasa a la borra en las narraciones de Saer. Así ocurre con los mitos que *El limonero real* actualiza como *Edipo rey*, *La Odissea*, el *Génesis* o el sacrificio de Abraham. La matriz autorreferencial en las narraciones de Saer origina un proceso de versiones, subversiones y finalmente perversiones de un mismo acontecimiento multiplicadas por diferentes puntos de vista o, incluso, por diferencias mínimas que introducen la arbitrariedad en la composición del texto. El relato se estanca, ni la acción ni el tiempo progresan, como el imposible avance de las aporías eleáticas rescatadas por Borges, debido a las morosas descripciones del acontecimiento que se reanudan una y otra vez produciendo un encadenado de miradas o de percepciones sutilmente diferentes. La pulsión hiperbólica por el detalle fragmenta el texto y la linealidad se vuelve imposible por el constante regreso a un tiempo anterior en un bucle recursivo, como una reescritura que despliega sus formas obsesivas sobre el mismo pedazo de papel, un sobrescrito, un borrón de tinta en un palimpsesto. Así, la división de *El limonero real* en ocho fragmentos, que reinician una y otra vez la jornada de Wenceslao, siempre la misma y siempre diferente, con contrastes tan tenues que siembran la

duda sobre la pertinencia de la repetición. De la linealidad se evoluciona hacia un tiempo en espiral, pero en sentido inverso, hacia adentro, como un ‘*maelstrom*’ que arrastra consigo los restos astillados de los naufragios sin alcanzar nunca el centro del vórtice, el lugar en el que se juntan los pedazos. No puede alcanzarse un centro como tampoco una conclusión, la apertura del texto y del mundo configurado es absoluta. Esa era al menos la conclusión de *Cicatrices*: la imposibilidad de alcanzar una atalaya central desde la que visualizar la totalidad del relato y, como consecuencia, pese a la tendencia a subsumir cada una de sus partes en un todo abarcador, la necesaria dispersión y fragmentación resultantes. El lema final ‘*Los pedazos no se pueden juntar*’ resume esta idea y conecta con dos versos de *La tierra baldía* de Eliot: ‘*I can connect nothing with nothing*’ y ‘*These fragments I have shored against my ruins*’ (Eliot 2009: 252 y 284). Los fragmentos que apuntalan las ruinas de un mundo que parece derrumbarse alrededor mientras la voz poética proclama con desespero una posibilidad de regeneración y trascendencia en un clamor a la vez esperanzado y escéptico por la devastación.

El tema de la obra de Eliot era la búsqueda de la redención en un mundo poético cuyos materiales sólo pueden percibirse de manera dispersa y fragmentaria. Con la publicación de *La tierra baldía*, la fragmentación unida a la concentración del sentido alusivo se erige en el principal recurso de estructuración de la obra artística cuyo desafío consistiría tanto en identificar las fuentes traídas al texto como la razón de su colocación en un determinado espacio textual para tratar al fin, utópicamente, de trabarlas en una unidad armónica de sentido. La alusión literaria remite a distintas épocas y estilos y a una variedad de autores y obras, algunos por completo olvidados y otros, en cambio, consagrados por la tradición, reunidos en una misma composición minada por las discontinuidades, por yuxtaposiciones imposibles y de ensamblaje paranoico. La reunión de materiales tan diversos, el efecto de *collage* del poema eliotiano afecta a la unidad de espacio y a la temporalidad: la convergencia en un mismo espacio textual de un amplio espectro de registros culturales y espacios geográficos conforma una perspectiva cubista que reúne en un mismo plano distintas dimensiones anulando la profundidad: en el transcurso del tiempo recitativo (o tiempo de la narración), el equivalente a la duración musical efectiva del poema, una multitud de tiempos pasados, instantes y voces remotas, perdidas en el tiempo, congregadas ante el auditorio, son actualizadas y extrañadas en un contexto para el que no fueron concebidas. La tentativa de juntar pedazos de espacios de tan distintas procedencias en el plano textual y partículas de tiempos remotos

en un único hilo temporal de recitación tiene como resultado un paradójico efecto de unidad en la diversidad, una ‘*geometría supra-temporal*’.¹⁷

Quizá el lema conclusivo que citamos de *Cicatrices* (‘*Los pedazos no se pueden juntar*’) remitiera a Eliot a modo de anuncio de lo que estaba por venir, de la narración en la que Saer llevaba varios años trabajando y que aparecería en 1974, después de un plazo de cinco años. En *El limonero real*, la preocupación formal por la dimensión espacial y la temporalidad del relato ocupan un papel preeminente y, a la manera de Eliot en *La tierra baldía*, es a través de la recurrente utilización de una serie de mitos ya mencionados que desarrolla sus ideas. En la producción saeriana es la primera novela que trabaja con densidad el paralelismo mitológico que en adelante no abandonaría (aunque como tendremos ocasión de comprobar, la experiencia pionera en este sentido se encuentra en *Cicatrices* con el motivo de la noche de Walpurgis). Aquí conviene que nos detengamos para entender en qué consiste ese paralelismo y que función tenía en los primeros usos a que dio lugar en la historia de la literatura contemporánea. Eliot aprendió de Joyce lo que denominó el ‘método mítico’, una nueva concepción de la narrativa que explica en un artículo clásico de la recepción del *Ulises* en 1923, ‘*Ulysses, Order and Myth*’:

‘In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him [...] It is a simply way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already aluminated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious [...] Psychology [...], ethnology and The Golden Bough have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method’ (Eliot 2005: 167).

Eliot definía el método mítico como ‘*la manipulación de un continuo paralelismo entre la contemporaneidad y la antigüedad*’ para lograr ‘*controlar, ordenar y dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía de la historia contemporánea*’. Las figuras propiciatorias del cambio a este nuevo método narrativo, según Eliot, serían el poeta irlandés Yeats, Frazer con la publicación de *La rama dorada* y más am-

¹⁷ El término así como el refundido de ideas de este párrafo son deudores de la espléndida Introducción de Viorica Patea a *La tierra baldía* (Madrid: Cátedra, 2009).

pliamente los estudios contemporáneos en los campos de la psicología y de la etnología. Si en el *Ulises* Joyce establecía un paralelismo entre el mundo moderno y *La Odisea* de Homero, en *La tierra baldía*, Eliot proyectaba los mitos de fertilidad del Grial y *La rama dorada* sobre el ruido y la furia de la historia contemporánea. En otras palabras, a Eliot el método mítico le servía para descubrir una realidad arquetípica debajo del farrago de lo cotidiano, de modo que cierto platonismo animaba su empresa. Consciente de la radical novedad que trajo consigo la publicación del *Ulises* concluye el artículo con una constatación del cambio operado: el método narrativo ha sido desplazado por el método mítico. Hay sin embargo diferencias de peso entre el *Ulises* y *La tierra baldía* en lo referente al uso de esa metodología que alinearía la posición artística del poeta con la poética de Saer. Supuestamente, Joyce levanta su novela sobre la estructura de la *Odisea*, estableciendo analogías o contrapuntos con la epopeya clásica, normalmente en clave de parodia, en una reversión del modelo original, a través de un paralelismo continuado a todo lo largo de la novela. En cambio, '*La tierra baldía no se basa en el hilo narrativo de una narración concreta, sino que alude a un tejido antropológico amplio y diverso, que engloba creencias de varias culturas*' (Eliot 2009: 75). Por más que este argumento pueda ser rebatido en parte (las elusivas referencias a la *Odisea* no alcanzan a constituir una falsilla del texto y las fuentes de Joyce son de tan diversa procedencia como las de Eliot), es común a Eliot y a Saer el uso de la fragmentación en las alusiones de contenido mitológico. Los procedimientos paródicos de reescritura, por otra parte, comunes a los tres autores, forman parte consubstancial del nuevo tratamiento del mito.

Al apadrinar el método mítico, Saer le imprime una nueva vuelta de tuerca, quizá fruto de la influencia del *Nouveau Roman*, con la inclusión de la referencia a la regeneración del discurso, a la revitalización de la escritura. Las palabras de Eliot para describir el método mítico (la búsqueda de un orden interno al '*inmenso panorama de futilidad y anarquía*' de la vida contemporánea) parecen esconder una intencionalidad moral: el ánimo de procurar una reparación futura, una enmienda para la confusión y el desorden tradicionalmente considerados la patria del mal. La voz poética / profética de *La tierra baldía* es un clamor en el desierto en busca de una redención del lugar. Quizá un espíritu parecido alimentara el final de la primera novela de Saer, *Responso*, cuando en el pensamiento de Barrios el temporal que azota el lugar '*con algo de premonición y castigo*' amenaza convertirse en un cataclismo y hacer desaparecer la ciudad (RE: 108). Pero en *El limonero real* la redención deseada afecta primeramente a la escritura. La repetición por la que se rige el relato es la marca de una desconfianza ante una escritura

que no puede aprehender la complejidad de lo real, desconfianza que obliga a volver a narrarlo todo (Montaldo 1986: 24). Sucede sin embargo que, atravesados los primeros círculos, el relato entra progresivamente en una cadencia de agotamiento y esterilidad. La inclusión de un corpus de mitos y relatos primigenios, por su valor modélico y fundacional de toda escritura, tiene un efecto vigorizante sobre la narración, procura la reconstitución de la escritura; *'el encuentro con esos códigos significa la recuperación posible de la fuerza narrativa'* (Premat 2002: 331). Es la misma eficacia simbólica que animaba los ritos de creación de las sociedades primitivas la que pretende recuperarse en la escritura del relato. Según Mircea Eliade, las sociedades tradicionales creían necesario para *'asegurar la realidad'* o, más concretamente, para asegurar la duración de cualquier empresa o actividad acometidas, repetir el acto cosmogónico por excelencia, la creación del mundo (Eliade 2008: 26). En la narrativa saeriana encontramos analogías de la misma idea: el recurso de una escritura viciada (debido a una experiencia traumática que requiere de un nuevo comienzo) a un código que le sirva de ceñidor y la recupere de la dilución en la nada de la página en blanco. Así, la escritura de sonetos para la poetisa Adelina Flores en *'Sombras sobre vidrio esmerilado'* (1966), una forma poética que al decir irónico de un joven Tomatis, por tratarse de una estructura rígida y poco maleable, equivale a la *'camisa de fuerza de la tradición'*. Precisamente Tomatis, por una ironía dramática que cobra su efecto con el paso de una generación a otra, adopta el soneto como un *'método terapéutico'* para superar la depresión de la que recién emerge en *Lo imborrable* (1992).¹⁸ De la lección despiadada que sufre el personaje parece desprenderse que cualquier escritura avanza hacia una liberación progresiva de las formas partiendo siempre de una ineludible remisión a la tradición.¹⁹ El método mítico, la vuel-

¹⁸ Puede hallarse el origen escritural de esta *terapia* en la narración *'Por la vuelta'*, en la que se nos dice de un Tomatis en una época de desesperación juvenil que *'estuvo un año entero leyendo a los positivistas'* y *'andaba con los libros de Aldous Huxley por todas partes'* (CC: 307).

¹⁹ En su ensayo totalizador, Premat dedica un apartado al estudio de la función estructural del mito en la narrativa de Saer, intitolado sencillamente *'Mitos'*, en el que termina por constatar la contradicción existente entre el deseo de acometer una *poiesis*, una creación absoluta y sin modelo previo y la necesaria y siempre decepcionante referencia a una tradición anterior al acto de la escritura. Merece la pena citar el fragmento: *'Retomar los textos míticos es un gesto regresivo. Porque no se trata, nunca, de empezar, de partir de cero, de retomar la primera página, de reinventar la palabra, el relato y el mundo: no hay, no puede haber creación absoluta. Si en Nadie nada nunca se afirmaba que 'No hay al principio nada' como un refrán obsesivo, si lo mismo se repetía en El limonero real ('Agua y después más nada. Más nada'), si la filiación del grumete en el entonado es el vacío (el 'antes nada' sugerido por su nombre), no se puede sino constatar que esa obsesiva afirmación de una nada original no es cierta. En el principio, antes de la propia obra, hay una tradición, un mito, una cultura, un saber, una palabra heredada. El*

ta al proto-relato, entonces, como la escritura del soneto en los ejemplos anteriores, o más genéricamente, como la tradición literaria de la que no puede prescindirse, funciona como una muleta sobre la que apoyarse el convaleciente los primeros pasos de una andadura dificultosa y trágica. O, también, a modo de pauta en los primeros renglones de una escritura que amenazada de continuo por una caída en el caos de lo amorfo, resurge trabajosamente. La meta ansiada de esa escritura que lucha por expresarse es la consecución del sentido que debería eclosionar al alcanzarse el límite del relato. Quizá por ello sea habitual en las narraciones de Saer la figuración de una preñez simbólica que, no hace falta decirlo, se limita a anunciarse obsesivamente sin llegar a término, en una inminencia trágica que refleja la supuesta debilidad constitucional de esa escritura. El embarazo puede ser efectivamente real (aunque de paternidad dudosa) como el de la mujer de Bianco en *La ocasión* o anhelado para superar una situación de estancamiento emocional, como sucede en *El limonero real* con la recurrente metáfora erótica de la inmersión en el río y en *Nadie nada nunca*, de manera explícita y brutal, con los repetidos y estériles actos sexuales del Gato y Elisa, quienes, como se conoce en *Glosa*, terminan por engrosar la lista de desaparecidos de la dictadura.²⁰ Se trata de la imagen de una impotencia reiterada que en otro orden se traslada a la, siempre puesta en duda, capacidad de renovación de una escritura que amenaza en cada nuevo círculo con un desfallecimiento.

Expuesto lo anterior, es lícito preguntarse cuál es el resultado al término de la narración —por seguir con el mismo ejemplo, en el caso de *El limonero real*— respecto al uso del método mítico. ¿Se produce efectivamente la redención por el mito de una escritura marcada por la duda y la incertidumbre, expresadas con el sello de la repetición, máxime si tenemos en cuenta que antes que un mito o un clásico de la Antigüedad en su totalidad (como supuestamente es el caso del *Ulises* que sobreescribe la *Odisea* como si

regressus ad uterum (por el que comenzaba, también, El río sin orillas), el hundimiento en la nada, el partir de cero, el derrumbe y el deseo melancólicos de anulación del tiempo y del sujeto, encuentran en su camino una trayectoria ya trazada, un fundamento, un cimiento preexistente. No hay página uno, no hay inicio, no hay creatividad absoluta en Saer, no hay génesis ni principio del relato: todo es reescritura porque se trata de remontar la historia literaria o el tiempo histórico de los hombres. Al inicio, al origen, se regresa; La Biblia, la mitología (tanto como los relatos históricos), repiten el gesto de regresión que domina, en otros niveles, el imaginario [...] La tradición, el mito, la biblioteca, son, como Virgilio en La divina comedia, los guías en el descenso; y al mismo tiempo preparan el ascenso posterior: el triunfo del relato, la verbalización del deseo, la invención del sentido' (Premat 2002: 344).

²⁰ La metáfora recuerda el imposible y paródico feto de once meses del relato onettiano 'Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput', un relato que tiene como motivo recurrente precisamente la proliferación de un signo vacío de contenido.

de una pauta se tratara) lo que se recupera son pequeños núcleos de significado (mitemas) y aspectos secundarios del mito? ¿O bien la repetición degenera en nuevos círculos y el conjunto debe interpretarse como el signo de una escritura impotente? La respuesta a estas preguntas debería estar ligada a la suerte de los protagonistas de la novela; en otras palabras, la superación del trauma de vida que le supone a Wenceslao la pérdida del hijo equivaldría metafóricamente —en una corrección de las figuras de esterilidad e impotencia que, según hemos visto, dominan las ficciones saerianas— al nuevo vigor de esa escritura crepuscular. En línea con la serie de imágenes de impotencia arriba expuestas, Wenceslao se encuentra en una situación similar a la del conde Ugolino de *La divina comedia* (una figura mencionada en *Nadie nada nunca*): si este debe alimentarse de la carne de sus propios vástagos olvidando que lo son para sobrevivir, aquel hace del duelo un enfrentamiento a vida o muerte con la presencia fantasmática del hijo; una lucha esperanzada por la redención de un personaje situado en el último círculo para el que podría no haber un recomienzo posible.

Por otra parte, si el método mítico, como hemos sugerido, en una interpretación analógica de la mentalidad primitiva aplicada a la narración, supone un rito por el que se trataría de insuflar vida al relato, la eficacia simbólica del mismo estaría ligada al correcto cumplimiento de otros condicionantes: la reintegración de un tiempo del mito, y de un espacio arquetípico. Quizá pueda extrañar la lógica creativa sujeta a pasos y rituales mágicos²¹ que pretendemos recuperar; sin embargo, para aplacar las dudas bastaría recordar las circunstancias casi mágicas con las que comenzaba el pasaje familiar de evocación de una de las últimas obras totales de la literatura. Me refiero a los prolegómenos de *En busca del tiempo perdido*, en los que el narrador conecta el presente de lo narrado con un pretérito lejano, como en un atajo metafísico que revela una especie de contrato de eternidad. Marcel apenas requiere de una esencia (un extracto, una sustancia) originaria, la ‘*impalpable gotita*’ de sabor, para reconstruir ‘*el edificio enorme del recuerdo*’ o, considerado en términos categóricos, el Tiempo, y junto con ese entrelazamiento único de sucesos, el sentido del mundo (Proust 1977: 63). Un número importante de críticos menciona la recodificación paródica de la novela de Proust en los primeros compases de ‘La mayor’; se interpreta cómo Saer cuestiona en ese relato el pasado, la trama y la ficción misma y se deduce que si no puede recuperarse la cadena de acontecimientos pasados, pongamos, el Tiempo proustiano, entonces la narración no

²¹ En el apartado ‘La unidad recobrada’ tendremos ocasión de estudiar al detalle el recurso a la magia como un catalizador de la unidad narrativa.

progresar, se estanca en el presente y junto con la fluidez se pierde la impresión de coherencia retrospectiva. Se trata, pues, de una lectura que aleja la escritura de Saer de la tradición proustiana. Por expresarlo de forma epigramática: mientras que para Proust ‘*las cosas cuajan*’, según la sentencia que Barthes aplicara a su narrativa, para Saer, según se dice en *Cicatrices*, ‘*los pedazos no se pueden juntar*’ (Barthes 2002: 273). Sin embargo, el propio escritor se encarga de desdibujar esta interpretación, por ejemplo con la aparición de ‘Ligustros en flor’, uno de los cuentos de *Lugar* que reescribe el pasaje mencionado de Proust, digamos que ‘negando la mayor’. El narrador, un astronauta retirado que caminó por la superficie lunar, reflexiona con melancolía sobre su experiencia, como muestra el siguiente botón:

‘Allá arriba, la proximidad no mejoraba mi conocimiento, sino que la volvía todavía más extraña y lejana. Desde acá sigue siendo un enigma, pero un enigma familiar como el de mis pies, de los que no podría asegurar si existen o no, o como el enigma de que haya plantas por ejemplo, de que haya una planta a la que le dicen ligustro y que, cuando florece, despida ese olor, y que cuando se huele, es el universo entero lo que se huele, la flor presente del ligustro, las flores ya marchitas desde tiempos inmemoriales, y las infinitas por venir, pero también las constelaciones más lejanas, activas o extintas desde millones de años atrás, todo, el instante y la eternidad. Y sobre todo que, gracias a ese olor, por alguna insondable asociación, mi vida entera se haga presente también, múltiple y colorida, en lo que me han enseñado a llamar mi memoria, ahora en que al pasar junto a un cerco, en la oscuridad tibia, fugaz, lo siento’

A pesar de que las fuentes que reclama el propio texto para su lectura (la extraña obra del filósofo austríaco Rudolf Steiner y, según una apreciación de Saer, los escritos de los maestros del budismo zen)²² son una suerte de blindaje paródico del autor, lo cierto es que el pasaje conecta con una sensibilidad proustiana en la postulación de una unidad de tiempo, en la memoria involuntaria que despierta un estímulo de los sentidos: un olor o un sabor que, como el del ligustro, perdura sobre todo lo demás.

²² ‘Es evidente que en el final hay una visión del mundo que tiene que ver con ciertos maestros del budismo zen, esa especie de unidad íntima del universo’ (Saer 2004: 8).

2.2. El tiempo mítico. La montaña mágica de Thomas Mann y El limonero real

De vivir siempre en niño, sobre las fuentes y el descenso
El Gualaguay, Juan L. Ortiz

De entre la nómina de escritores (Faulkner, Pavese, Joyce y Kafka) que Saer cita a propósito del tema del tiempo mítico, la única vez que lo menciona en sus ensayos, el escritor destaca la figura de Thomas Mann como el primero de los narradores del siglo XX en legarnos ‘*el mito no como ficción muerta y extranjera a la vida, sino como modelo viviente y fecundo*’ (NO: 172). Nos ocuparemos ahora de visitar *La montaña mágica* de Mann por las afinidades que guarda con *El limonero real* y, sobre todo, por el minucioso tratamiento de la temporalidad en el relato especialmente a través del uso del *leit-motif* y de las abundantes reflexiones ensayísticas que lo nutren. Mann definió a su novela como una ‘*Zeit-Roman*’, una ‘*novela del tiempo*’ cuyo proyecto no aspiraría a la tarea imposible de narrar el tiempo, sino más bien a hacer del tiempo un concepto discursivo a partir de las representaciones imaginarias de su protagonista. Por la parte de Saer, aunque las preocupaciones formales por el tiempo narrativo sustancian el grueso de su obra, es en la escritura de *El limonero real* (y quizá también en *La mayor* y, más tarde, en *Glosa*) donde convergen por primera vez en un experimento al que podrían aplicarse las ambiciosas palabras mencionadas al paso en la novela acerca de ‘*una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la materia*’ (LR: 32).

Las morosas descripciones del objetivismo que ocupan la mayor parte de la novela, junto con rasgos presentes desde sus primeras obras (por ejemplo, la aparente reducción de la categoría de personaje, de acuerdo con una óptica melancólica del sujeto, a un cuerpo errante y sus funciones fisiológicas, tal como veremos en un capítulo próximo), hacen de la preocupación materialista uno de los temas principales del texto junto con el del conflictivo trascurso del tiempo. La coincidencia en los temas con *La montaña mágica* no se limita a las consideraciones acerca del tiempo, sino que incluye también entrelazándolos, bajo un desarrollo muy distinto, los aspectos relativos al cuerpo; mientras que el narrador de Mann atiende a las relaciones entre la enfermedad y el tiempo, el

narrador de Saer centra el desarrollo en las percepciones falibles de los sentidos y es a través de la estética de la mirada que suscribe que se produce una temporalidad extrañada (Montaldo 1986: 58). Si en cierto sentido las dos novelas podrían llevar por marbete, en honor al minucioso escrutinio de la materia y sus transformaciones en el tiempo, las célebres palabras de las *Geórgicas* (*‘Pero mientras tanto huye, huye el tiempo irremediabilmente / mientras nos demoramos atrapados por el amor hacia los detalles’*), ocurre en cambio que la temporalidad detenida parece no concordar con la obsesión febril por las captaciones de los sentidos y la corrupción material. Porque tanto Hans Castorp como Wenceslao permanecen misteriosamente atrapados en una especie de lugar aparte y preservado del paso del tiempo, o como rezan las palabras del preámbulo a la novela de Mann, en una antigüedad fuera del tiempo (Mann 1996: 11).

El contraste entre los dos temas que lideran la ristra de obsesiones de las novelas de Mann y Saer traslada al desarrollo temático el combate entre dos especies de tiempos, en las palabras de Ricoeur: *‘el tiempo del calendario y de los relojes con el tiempo despojado progresivamente de cualquier carácter mensurable’* (Ricoeur 1998: 557). En ese *agon de tiempos*, la enfermedad, la corrupción y la muerte, los estados y procesos de la materia nutren el primero mientras que los arquetipos y modelos míticos se configuran, a medida que se progresa en la lectura, como a resguardo del devenir y de la contingencia histórica, de los cambios y transformaciones que abruman la escena de la novela. Las dimensiones trágicas de este conflicto reiteran, una vez más, el enfrentamiento entre una escritura que buscaría afirmarse y dilucidar un sentido a la complejidad de lo real y los fantasmas que la pueblan coartando con vacilaciones e incertidumbre su libre desarrollo, provocando su desfallecimiento y consiguiente anulación y borrado. Se trata por lo tanto del mismo movimiento dialéctico del que hemos dado cuenta en nuestra Introducción.

Las técnicas narrativas compartidas por las que en cada una de las novelas se trata de representar una historia *‘fuera del tiempo’* consisten siempre, si se admite la *boutade*, en la repetición de ciertos pasajes. Podemos establecer tres tipos de repeticiones: el *leit-motif* (o repetición poética), la repetición ritual y la repetición lineal de las cuales, las dos primeras apuntarían a una tendenciosa temporalidad circular en tanto que la tercera dibujaría un tiempo en forma de hélice, es decir, parcialmente lineal y progresivo. El *leit-motif* se caracterizaría por arrastrar consigo a lo largo de sus apariciones una cantidad creciente de información en la forma de un complejo haz de relaciones simbólicas. La densidad de información que lleva aparejado un núcleo relativamente pequeño de

espacio textual (a veces sencillamente un objeto o una lexicalización) llega a ser enorme hasta el punto de trocar el inevitable despliegue sucesivo de la escritura en una apariencia de simultaneidad de los acontecimientos de la narración. Más adelante analizaremos algunos ejemplos de su uso en las novelas de Mann y de Saer. La repetición ritual podemos definirla como aquella que en su ejecución no pierde de vista un modelo ejemplar que la dota de significado. Una muestra de esa repetición, habitual en el corpus saeriano, sería el asado ritual presente en todos los hitos narrativos del escritor, desde el texto fundacional ‘Algo se aproxima’ hasta su última novela, *La grande*. Cada una de las repeticiones establece una relectura del conjunto y, en el caso del asado, es con la restitución de un tiempo primordial en el que los indios Colastiné celebraban actos de canibalismo, tal como se narra en *El entonado*, que se configura el mito y se establece el sentido hasta entonces confuso de la serie de rituales.²³ Por último, la repetición lineal comprendería aquellos pasajes reduplicados que presentan entre sí diferencias de carácter leve, apoyadas en ligeras variaciones del punto de vista, en miradas y percepciones sutilmente diferentes pero acaso no lo suficiente como para justificar la insistencia. El oxímoron ‘repetición lineal’ que atiende al sentido temporal de la expresión (tiempo circular frente a tiempo lineal) aludiría a una repetición que, aunque entorpece el relato con el estancamiento de la anécdota, en tanto que establece una mínima diferencia respecto a lo anterior, apunta a un desenvolvimiento progresivo de la narración. En *El limonero real*, el recomienzo de la jornada en cada uno de los ocho apartados (símbolo del infinito y signo de que podrían ser tantos episodios como se quisiera) señalados por el ritornelo ‘*Amanece y ya está con los ojos abiertos*’ acarrea una proliferación de variaciones, la descripción del incansable cambio de las apariencias (gestos y movimientos, matices de luces y sombras, etc.), que niega la funcionalidad de esa repetición.²⁴ Hasta aquí nuestra propuesta de una taxonomía de la repetición que no pretende ser rigurosa y, admitámoslo, tiene unos límites irregulares: a veces ocurre que la mera repetición de un

²³ Premat señala que las escenas de canibalismo de *El entonado*, insertadas como un eslabón de origen en la larga serie de los rituales del asado, deben leerse como ‘*la expresión mítica de un duelo melancólico*’ (Premat 2002: 195).

²⁴ A propósito de las descripciones obsesivas de *El limonero real* emparentadas con la novela objetivista, Gramuglio se pregunta retóricamente ‘*Y qué hacen allí ese espejito con marco de plástico rojo, y el clavo y la repisa?*’. No se trata, desde luego, del clavo de Chéjov. Se responde Gramuglio, ‘los objetos no tienen *la función referencial típica del relato realista, que busca asegurar la categoría de lo real*’. Las repeticiones del referente designado por el relato no esconden el sentido, sino que este se encuentra ‘*en esa amalgama inestable de sensaciones y sentimientos, de experiencias del duelo y de la muerte, de alusiones arquetípicas que saturan los relatos intercalados [...]*’ (Gramuglio 1986: 292-3).

pasaje adquiere la cualidad ejemplarizante de la repetición ritual: la mera reduplicación refuerza un contenido banal y modela una pauta, instituye un hábito revestido de un halo sagrado. Un ejemplo probable sería el caso de ‘*la sopa eterna*’ que Mann describe en *La montaña mágica* con las siguientes palabras:

‘*Te traen la sopa de la mañana del mismo modo que te la trajeron ayer y que te la traerán mañana, y en el mismo instante te envuelve una especie de intuición, sin saber cómo ni de dónde procede; te hallas dominado por el vértigo mientras ves que se aproxima la sopa. Las formas del tiempo se pierden y lo que te confirma la existencia es un presente fijo en el que te traen la eterna sopa*’ (Mann 1996: 254).²⁵

Una sencilla repetición sostenida durante semanas propicia que el personaje confunda el exacto trascurso de los acontecimientos, de los que se trascuerda, y le incapacita para explicar las correlaciones temporales entre las series de repeticiones al tiempo que se produce en él un efecto de sentido contrario, la reminiscencia de un acontecimiento ‘*fuera del tiempo*’, una epifanía del Tiempo. La repetición reforzada parece haber adquirido un sentido único y ejemplarizante que vuelve innecesario el recuerdo o el almacenamiento puntual de lo acontecido. Por este motivo, el capítulo en el que se inserta esta reflexión, titulado precisamente ‘*Sopa eterna y claridad repentina*’, es la narración de tres semanas como si del intervalo de un solo día se tratara, la descripción de una rutina, un tiempo dividido en parcelas idénticas desde la visita del masajista, de Joachim y de los doctores en la mañana hasta la última toma de temperatura antes de despedir el día.²⁶ Así, por una curiosa paradoja, de una proliferación de acontecimientos se alcanza un núcleo esencial, en un proceso que Mann acierta a definir con las siguien-

²⁵ Compárese con el siguiente pasaje tomado de *El entenado*: ‘*Todas las noches, a las diez y media, una de mis mueras me sube la cena, que es siempre la misma: pan, un plato de aceitunas, una copa de vino. / Es, a pesar de renovarse, puntual, cada noche, un momento singular, y, de todos sus atributos, el de repetirse, periódico, como el paso de las constelaciones, el más luminoso y el más benévolo [...] el pan grueso, que yace en otro plato blanco, es irrefutable y denso, y su regreso cotidiano, junto con el del vino y las aceitunas, dota a cada presente en el que reaparece, como un milagro discreto, de un aura de eternidad*’ (EE: 126)

²⁶ La idea de la reducción de un tiempo circular a una única secuencia quizá provenga de la novela *Madame Bovary* de Flaubert. En el conocido ensayo *La orgía perpetua*, Vargas Llosa explica ese tiempo en redondo a propósito de la jornada de Charles Bovary: ‘*Cada una de esas noches fue un hecho particular y único, con ciertas características intransferibles [...] pero esas particularidades y diferencias han desaparecido en el relato. El narrador, en vez de describirlas una por una, las ha resumido en una escena arquetípica, que no es ninguna de las ocurridas pero que las condensa y simboliza a todas. Para componer esa escena-resumen ha hecho abstracción de lo particular y ha referido lo general, los rasgos comunes y permanentes de esa suma de noches*’ (Llosa 1978: 156).

tes palabras: '[...] una impotencia para distinguir el "todavía" y el "de nuevo", cuya mezcla y coincidencia producían el "siempre" y el "para siempre" situados fuera del tiempo' (Mann 1996: 755). Dicho de otro modo, se ha pasado de la banalidad de una repetición lineal a la cualidad de excepción de la repetición ritual. Probablemente entre ambos tipos de repeticiones podríamos encontrar el lugar de gestación del mito en la narrativa contemporánea. En *El limonero real*, Saer efectúa el proceso inverso al de Mann en el capítulo, consistente en narrar un solo día varias veces consecutivas para lograr la misma sensación de eternidad o de abolición del transcurso del tiempo. A continuación, entraremos a analizar algunos ejemplos del uso del *leit-motif* (o repetición poética), en la novela de Thomas Mann y en *El limonero real* respectivamente, ligados en su aparición a los ritos de paso a la madurez de sus protagonistas.

La montaña mágica es una novela de formación, una novela educativa que guarda una posición de privilegio en la tradición alemana de este género y, de acuerdo con las latencias arquetípicas y mitológicas de la narración, también un relato iniciático. La estancia de Hans Castorp en el Berghof, el sanatorio para tuberculosos y enfermos pulmonares en el entorno montañoso de Davos, equivale al proceso de aprendizaje de un alma joven en un saber hermético, como resultado de un itinerario de naturaleza a la vez anímica y carnal. Configurado como un recorrido simbólico a modo de encuesta, Castorp, el 'niño mimado por la vida', ocupa en todo momento un papel testimonial ante los enfrentamientos dialécticos del resto de protagonistas.²⁷ En sus primeros pasos, la novela describe la llegada del héroe al lugar en una travesía de duración penosa por un itinerario incierto que se nos dice tiene los mismos efectos de olvido y desafección que el impuesto por el paso del tiempo; como si del cruce del mismo Leteo se tratara, la trabajosa andadura separa el Berghof y el país del llano en esferas distantes e incomunicadas. Con el protagonista recién llegado al sanatorio de las montañas suizas, en un paradójico *ascenso* a los infiernos, el narrador nos conduce por un segundo recorrido mítico, en cierto sentido simétrico y de sentido contrario al primero, a un tiempo y a un lugar de pertenencia aún más apartado e inaccesible si cabe, una regresión al país natal y a la infancia de Castorp. Narradas en el segundo capítulo, el conjunto de las primeras vivencias perduran en el hombre del llano como impresiones duraderas y, mediante las reminiscencias que sufre en los momentos clave de su aprendizaje, determinan su trayectoria vital en el Berghof. Antes que como un recordatorio nítido y preciso (en algunos mo-

²⁷ Fundamentalmente, los locuaces pedagogos Naphta y Settembrini y la seductora pareja de la Chauchat y Peepkorn.

mentos de revelación así ocurre, como en el episodio “Nieve”), los recuerdos de la infancia de Castorp se aparecen al lector, a lo largo de la novela, en la forma creciente en complejidad del *leit-motif*. Son, entre otros, el motivo de la jofaina bautismal que pasa de generación en generación de la familia Castorp y el temblor de la nuca del abuelo, y la golilla (o en su lugar, el cuello postizo) que lo disimula, un hábito también heredado por el vástago, en una imitación que parece abolir el tiempo por la repetición de ese gesto paradigmático.²⁸ La pila bautismal, el objeto con el que se celebra el sacramento y que durante cien años (una cifra de circularidad del culto misterioso) y sucesivas generaciones ha pasado de las manos del padre al hijo en una trasmisión ritual, sugiere la posibilidad de una regresión, de un salto en la línea de ascendentes (por la mera pronunciación del prefijo alemán “ur” –equivalente al “ta” español, en “tatarabuelo” por ejemplo) y la instalación de Castorp en una pseudo-eternidad junto a su línea parental. Quizá no sea necesario añadir que la ablución del sacramento del bautismo, ‘*equivale a la muerte del hombre antiguo seguido de un nuevo nacimiento*’.²⁹ No solo el contenido de esos núcleos de significado poético apuntan a la desaparición del tiempo (o siquiera del curso lineal y progresivo del tiempo histórico) sino que, más ampliamente, el uso del *leit-motif* que Wagner, tan admirado por Mann, recuperara de Homero para escribir sus dramas musicales de contenido mitológico, extraña la temporalidad e introduce una dimensión simbólica desprovista de escalas temporales; cada una de las repeticiones del motivo a lo largo de la novela establece un pliegue en el espacio del relato o, si se quiere, sirve de aglutinante de pasajes distanciados en el tiempo narrativo. Así, el capítulo segundo de *La montaña mágica*, tan importante en el sentido introductorio de motivos-guía de la maduración de Castorp, trabaja en lograr la prescindencia del tiempo concreto

²⁸ La impresión de la golilla originada con ocasión del traje severo que reviste el cuerpo de su difunto abuelo se mezcla con la evocación de los retratos españoles de la época imperial española, asociados a un espíritu de devocionario, a la inquisición y el fanatismo religioso, pero también a otros tipos de autoritarismo por el paralelo con el cuello almidonado del uniforme militar: así la muerte y el terror encuentran su alianza simbólica en este ornamento severo y aparatoso. El motivo de la golilla reaparece con ocasión de “la noche de Walpurgis”, la gozosa celebración del Carnaval en la que Castorp emprende un erótico acercamiento a Clawdia Chauchat, gracias a este y otros motivos, teñido de un sensualismo mórbido. Puede rastrearse su funcionamiento en las pp. 167, 188-194, 458 y 540.

²⁹ El motivo además se suma a la larga lista de entrecruzamientos entre los tres temas principales de la novela, a saber, el tiempo, la enfermedad y la muerte por cuanto idéntico peligro al de la disolución de las formas y el retorno a lo amorfo que simbólicamente lleva aparejado el rito bautismal se le presenta a Castorp en su relación con la Chauchat, portadora del *Eros*, un poder arquetípico de liberación que invita a la disolución y al languidecimiento: una experiencia cercana a la muerte (no se olvide que ‘*la vida es cuando en la transformación de la materia, la forma persiste*’) (Mann 1996: 366, 472-474 y 697). Sobre la atribución simbólica del rito del bautismo véase *El mito del eterno retorno*, pp. 64 y ss.

y en substituirlo por un tiempo primordial. Ligado a este efecto se entiende la caracterización del abuelo Castorp tomada no de una imagen verdadera sino de una reproducción de tamaño natural que había sido conservada ‘*a fin de confundir de ese modo el pasado con el presente y el presente con el pasado*’ (Mann 1996: 43). El aspecto de mistagogo del abuelo enfundado en el ropón sacerdotal y la inversión por la que el cuadro era considerado ‘*como la apariencia verdadera y auténtica del abuelo, viendo en éste [es decir, en el modelo “real”] todos los días una especie de interino, de auxiliar, adaptado imperfectamente a su papel*’, hacen pensar en una figura legendaria, un arquetipo fuera del tiempo. Pero para entender la significación estructural a la novela que adquiere el retrato del abuelo de los Castorp parece necesario acudir a una obra fundamental para el estudio del tiempo en la narración del siglo XX, *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade. En esta obra se desarrolla el pensamiento antihistórico de las sociedades primitivas por el que, al modo de la ontología platónica, la esencia precede a la existencia y la única posibilidad de *ser* y de conferir realidad a los acontecimientos se logra a través de la recuperación de un modelo ejemplar, recogido fundamentalmente en los mitos cosmogónicos. La imitación ritual de los arquetipos, la repetición de los gestos paradigmáticos, suspende el tiempo profano y la duración y recupera el tiempo primordial: durante la ceremonia el celebrante alcanza la inmortalidad. Esos momentos de inmortalidad o de *verdadera existencia* se corresponden con los intervalos esenciales conformados por los actos importantes para la comunidad y por lo tanto ritualizados (generación, caza, guerra, trabajo, etc.) mientras que ‘*el resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el devenir*’ (Eliade 2008: 42). Si volvemos a la escena de *La montaña mágica* que nos ocupaba la anterior reflexión, no puede obviarse el paralelismo del pensamiento de Castorp a propósito del cuadro de su abuelo con las creencias de las comunidades primitivas que acabamos de reseñar someramente. El joven vástago (y aquí es claro el entrecruzamiento de mito y psicología, característico de Mann) identifica en el retrato del abuelo el celebrante de un rito de sacralización debido al ropón de aspecto sacerdotal (en realidad viste el uniforme oficial de senador de la ciudad, un atuendo que se nos dice ‘*había sido conservado para las ceremonias oficiales*’), una figura majestuosa imbuida en la imaginación de Castorp de auténtica existencia pero también desplazado fuera del tiempo en razón de tratarse de una idealización, de un arquetipo. En la mente impresionable del joven, el retrato del abuelo constituye una imagen primordial, un secreto apoyo en el tropel de sus pasos futuros, la conciencia profunda y rumorosa en la profundidad de representar *otra vez* algo preexistente, regu-

lado y fundado (Mann 2000: 189). En una palabra, ante la pintura del senador, Castorp quizá presienta por debajo del correr de las generaciones algo acerca de lo eterno, del tiempo colectivo y del mito. En el transcurso de la narración, como ya hemos dicho, Castorp experimenta el mismo temblor en la nuca que su abuelo acompañado de parecidas técnicas de disimulo, un rasgo iterativo que afecta una suerte de predestinación. La repetición de las manías del abuelo en el joven equivale a una revivificación de lo anterior que a su vez incorpora la diferencia del nuevo contexto en el que se presenta. Así, Mann suaviza la rigidez de un determinismo biológico y de las leyes de la herencia propias del Naturalismo que encauzan la historia del individuo con la fórmula característica a su narrativa, *Mythos plus Psychologie*. En su particular lectura de Freud expresa el significado del mito como repetición y *regreso* que lejos de constituirse en un determinismo reductor respeta la unicidad del individuo ‘*pues mito quiere decir fundación de vida; mito quiere decir esquema intemporal, fórmula piadosa en que la vida ingresa al reproducir, a partir del inconsciente, los rasgos del mito*’ (Mann 2000: 188).

Aunque Saer prescinde en sus narraciones de los desarrollos psicológicos al uso, sí puede encontrarse la idea clave del psicoanálisis por la que, en palabras de Mann, ‘*el retorno a la niñez del alma individual es también ya, a la vez, la insistencia en un retorno a la niñez del ser humano, a lo primitivo y a los mitos*’ (Mann 2000: 188). En ese sentido, *El limonero real* también incluye un episodio iniciático del niño Wenceslao en su primera llegada al lugar, una ceremonia que reúne al padre y al hijo (maestro e iniciado) y en la que simbólicamente se derrama la sangre del padre que alcanza al hijo, una misma sangre por la que se renueva la vida, salvando el hiato temporal que separa las generaciones. El sentido de la medida del tiempo se pierde y el tiempo parece haber sido abolido (‘*Ahora no parece sino que la niebla hubiese devorado también el tiempo y su depósito, la memoria*’) (LR: 29). Wenceslao, solo y envuelto en la niebla vive una situación de desamparo, una soledad cósmica y originaria, en cuya escenificación abundan las imágenes embrionarias que sugieren el próximo renacimiento simbólico del iniciado, la adquisición de la madurez. El pasaje, además, supone una ceremonia fundacional de una región salvaje, ‘*asimilada al caos*’ y, según Mircea Eliade, ‘*cuando se toma posesión de un territorio así, es decir, cuando se lo empieza a explorar, se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de la creación*’ (Eliade 2008: 19). Así, en la escena fundacional el ancla terminada en cuña, hundida en el agua y el chapoteo de los remos remedan imágenes de penetración en el humedal materno y el niño Wenceslao ‘*se siente como una cuña afilada, penetrando la masa espesa de la niebla*’ (LR: 32). La

toma de posesión del lugar pasa por ser una copia del acto primordial de creación del mundo por medio del cual el espacio adquiere el rango de lo sagrado y se transforma en un espacio arquetípico. Volveremos más adelante sobre la significación del espacio del mito; ahora nos interesa más el recuerdo traumático que se desprende de esta experiencia y que acompañará a Wenceslao a lo largo de todo el relato. La relación con el lugar, dispuesto a semejanza del cuerpo femenino, se vuelve asfíxica y provoca la angustia del niño: *Está en un hueco tan reducido que hay lugar para él sólo, parado, con las manos estiradas a lo largo del cuerpo. Las paredes de esa caverna son elásticas, y aunque simulan docilidad, una vez adentro se ciñen otra vez al cuerpo y ahogan* (LR: 32). Esta primera experiencia, como en el caso del niño Castorp de *La montaña mágica*, surge bajo la forma de un *leit-motif* de hondo calado lírico que con ligeras variaciones reaparece en los momentos cumbre de la ascesis personal de Wenceslao. En cada reaparición cobra nuevos matices cargándose progresivamente de riqueza y significado. El sentimiento de desnudez y completa prescindencia de Wenceslao en su primer contacto con el lugar figurado como un útero materno se relaciona, en sucesivas ampliaciones del motivo, con el deseo soterrado de muerte (fruto del sentimiento de culpa por la muerte del hijo). Las relaciones con el lugar pasan a revelar una semántica ambigua de fecundación y muerte, como la que aparece representada en algunas tumbas megalíticas de la Prehistoria (*Wenceslao piensa en la tierra removida, mojada, y en él abajo, solo, apretado, como una cuña afilada que hubiese penetrado la masa compacta de la tierra y sobre la que la tierra se hubiese cerrado otra vez dejándolo adentro, en una caverna tan reducida que en ella no hay lugar más que para él solo*) (LR: 52). El ritornelo *‘no hay lugar más que para uno solo’* enlaza la imagen polivalente tumba / útero, en ulteriores valencias, con la intimidad problemática del protagonista, con la entraña de la tierra y el fondo subacuático del río. La dialéctica espacial entre una exterioridad objetivada en descripciones inagotables, aparentemente insustanciales y empobrecidas, significada en la imagen sarmentiana de la llanura infinita y en el río sin arrugas³⁰, y una

³⁰ Quizá sea pertinente recordar también la comparación simbólica de las nieves perpetuas de las cadenas alpinas y el mar en el decisivo capítulo VII de *La montaña mágica*, *‘Paseo por la arena’*, por extenso dedicado a explicar el concepto de *‘Zeit-Roman’* o Novela del Tiempo. Las extensiones ilimitadas de esos paisajes, nos explica Mann, aturden los sentidos y confunden al observador que acometido de una pavorosa sensación de vértigo descubre su incapacidad a la hora de medir las distancias en el tiempo y en el espacio. El desleimiento de las medidas divisorias propiciado por la indiferencia de las vastas superficies resulta en una experiencia misteriosa, de peligroso alcance para el viajero (Mann 1996: 757). Parecida imagen de una extensión sin límites (el río por el mar, la pampa por las nieves) se encuentra en Saer y conlleva el peligro de una caída en lo indeterminado.

entraña rumorosa y en potencia brutal que amenaza con hacerse visible, estalla en toda su conflictividad hacia la mitad de la novela, en el momento de la zambullida de Wenceslao en el río (que, en el relato edípico, significa un regreso al útero seguido de una nueva expulsión). En un episodio alucinatorio, la presencia fantasmática del hijo que trata de arrastrarle consigo al fondo del río y la lucha que se sigue a brazo partido enfrenta a Wenceslao con su propia pulsión de muerte, hasta entonces un inhibido pero latente deseo de autodestrucción (*'Su cuerpo está metido en el agua como una cuña que abriese un hueco en el que no hay lugar más que para uno solo. Ahora ha aferrado la cosa y siente que es un cuerpo desnudo que lucha con el suyo, un torbellino de brazos y piernas, respiración muda y golpes ciegos, y puede palpar la cara y la cabeza, el pelo mojado y los ojos y la boca apretados. El cuerpo trata de arrastrarlo hacia el fondo del río, hacia el lecho de oscuridad barrosa, y entonces las manos palpan el cuello y comienzan a cerrarse sobre él'*) (LR: 134). Pero al mismo tiempo, una nueva recurrencia de las imágenes de penetración (como en el caso de la zambullida) y la final emersión de entre las aguas en un nuevo nacimiento tras lograr desasirse de esa sombra amenazadora, restituyen la ambigüedad de Eros y Tánatos del *leit-motif*. Nos conviene recordar el episodio de la lucha de Wenceslao en el fondo legamoso del río porque lo traeremos a colación más adelante a propósito del tratamiento del espacio y comprobaremos el estrecho parentesco que guarda con un episodio de *Cicatrices*. Por el momento, sigamos con el rastreo del *leit-motif*, antes de pasar a extraer conclusiones de mayor calado. Un estadio de la evolución del motivo parecido al anterior encuentra su desarrollo a propósito de los actos preparatorios del banquete ritual de celebración de fin de año. Wenceslao se encarga de degollar al cordero en un cuadro que recuerda, como se ha señalado repetidamente por parte de la crítica, al episodio bíblico del sacrificio de Isaac (Montaldo 1986: 16). La celebración tiene tanto de fiesta como de memorial del banquete fúnebre por la muerte del hijo por lo que expande la anfibología del motivo principal. La degollina reproduce simbólicamente el enfrentamiento fantasmático con el hijo, solo que esta vez tiene lugar en el marco familiar (*'Tantea, agarra las orejas tirando hacia atrás la cabeza del cordero, y clava el cuchillo, que rasga la lana y entra en la carne, hundiéndose, abriendo en la garganta un hueco que lo ciñe, que se vuelve a cerrar, un hueco en el que no hay lugar más que para el cuchillo. El animal comienza a sacudirse con violencia, y entonces Wenceslao tira con más violencia todavía, medio inclinado en la dirección que da a su movimiento, el mango del cuchillo, degollando'*) (LR: 164).

Resumiendo lo anterior, en las dos novelas la larga evolución del *leit-motif* como acumulador y depositador de sentido parte entonces de esa suerte de capítulo introductorio (una reminiscencia del capítulo regresivo habitual en las novelas del siglo XIX) en el que podemos atisbar ciertas vivencias de la infancia del personaje.³¹ La vivencia de la niñez reaparecerá como, por emplear una expresión de Saer, las cicatrices de la experiencia, o como un determinismo de oscuro significado tatuado en la piel, propiciando la regresión traumática del protagonista al momento liminar de la vida adulta. En lugar de seguir una evolución épica en la adquisición de conocimientos y experiencias, el trascurso de los acontecimientos devuelve una y otra vez al personaje (a Hans Castorp y a Wenceslao) al origen de su mito personal, como si se tratara de un círculo de iniciación no superado. Al finalizar este bloque dedicado al tiempo y al mito analizaremos si, de acuerdo con una estética de la redención, efectivamente se ha producido una superación del trauma de vida o bien, si por el contrario el estancamiento y el hundimiento en el pasado son inevitables. En las dos novelas, además, se trata de neutralizar las facultades de percepción subjetiva de la duración del tiempo principalmente a través del uso del *leit-motif*, tanto por la información que descubre su núcleo simbólico (en ambos casos un movimiento involutivo: la reversión en la natural sucesión de las generaciones en Mann y el *regressus ad uterum* en Saer, reforzado por la conversión de la figura mitológica de Layo-padre en Layo-hijo³²) como por la interrelación entre sus diversas apariciones en el tiempo recitativo o tiempo narrativo (en el espacio de la narración, si se prefiere). Así, el centro relacional del *leit-motif* en torno al cual se desarrolla el relato crea un núcleo de densidad altísima en el que parece contraerse y desaparecer el tiempo y su trascurso.

Hay en *El limonero real* un segundo sistema de imágenes relativo a la luz y al fuego cosido en sus apariciones al inmenso caudal del *leit-motif* principal, asociado a la niñez de Wenceslao. La presencia del fuego, en el que se cocinan las achuras del cordero, redonda en la idea de los ciclos generacionales y en su posible reversión (es decir, la resti-

³¹ *El retrato del artista adolescente* sería la novela de referencia al incorporar una apretada retahíla de *leit-motifs*, una serie de correspondencias simbólicas labradas en el crepúsculo de la conciencia de Dedalus, en el núcleo denso de las páginas iniciales, al punto que el resto de la novela no hace sino expandir esos fragmentos.

³² ‘En todo caso, esa muerte [la del hijo] lleva a una transformación de Wenceslao (Layo)-padre en Wenceslao-hijo. Porque en las primeras páginas de la novela, y gracias a una prolongada analepsis narrativa, vemos a Wenceslao niño, acompañado por su padre, desembarcar en la isla en donde vivirán (desde su inicio la novela se inscribe en la óptica de los hijos...)’ (Premat 2002: 64).

tución de un tiempo anterior, o mejor, la confusión entre distintos tiempos y edades) marcados por la transición de las llamas a la ceniza y de la ceniza a las llamas (*‘Después que pasaban las quemazones no quedaban más que el suelo negro, parejito, y de vez en cuando esqueletos de animales todos quemados, que blanqueaban. Y nadie vea las prendía. De las cenizas empezaban ellas solas. De golpe el ruido de la ceniza empezaba a volverse más fuerte hasta que ardía’*) (LR: 201). En la preparación del asado el núcleo del fuego se le aparece a Wenceslao como un objeto propiciatorio de la pulsión de muerte a la que le arrastra la culpa y en una peligrosa aproximación, que repite poéticamente el conflictivo momento de la zambullida en el río, tratará de atravesar el fuego con su mano (LR: 234). En la mágica alteración del tiempo sugerida, parece una suerte de ritual próximo a la pronunciación escalada del prefijo ‘ur’ en *La montaña mágica*. El ritual, sin embargo, resulta fallido porque, según dice la voz del compadre, *‘al agua usted la puede nadar, pero no al fuego’* (LR: 201). La imagen del fuego en *El limonero real*, de acuerdo también con el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, *‘sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final’* y la tentativa de atravesarlo, el deseo de trascender la condición humana, de situarse *‘más allá’* del tiempo (Cirlot 2008: 216). El *‘más allá’* implicaría un restablecimiento de un tiempo anterior (el tiempo del mito), una apocatástasis. Piénsese, por ejemplo, en el final paródico de fábula de *El limonero real* en el que Wenceslao se reúne con su hijo y su padre muertos, en una final anulación de las generaciones y su trascurso natural. Pero la misma imagen del fuego como agente de transformación sugiere también el tiempo de lo fenoménico, señalado por la obsesiva descripción de la materia, de sus procesos, cambios y corrupciones. Las dos clases de tiempo, el tiempo del mito y el tiempo de lo fenoménico (habitualmente designado como tiempo histórico) entran en conflicto y forman parte de una dinámica más amplia de movilidad / inmovilidad que sustenta toda la novela y que queda sintetizada en la imagen del fuego, bajo la apariencia de un núcleo incandescente, inalterable envuelto en una aureola de llamas. Es decir, *‘más allá’* de los tenues cambios y de la materia corruptible se asoma al ojo del observador un núcleo duro de las cosas. La fuente de esa imagen, sin lugar a dudas, podemos encontrarla en el motivo hindú de la rueda, habitual en la poesía de Eliot desde *La tierra baldía* a *Cuatro cuartetos*. La rueda del *samsara* expresa la tensión existente entre lo absoluto y el tiempo. Las dos zonas de la rueda, el centro inmóvil y la incesante rotación de su circunferencia, tipifican la relación entre la eternidad y el universo fenoménico. El tratamiento del tema por parte de Saer adapta acaso el contenido de la rueda eliotiana a un motivo de inmolación tan pavesiano

como son las fiestas rituales del fuego presentes en *Los diálogos con Leucó* y en *La luna y las fogatas*. Otras dos imágenes replican en la novela de Saer el motivo del fuego. Es el caso de la descripción del limonero en el centro de la arboleda: las flores blancas marchitas, caídas alrededor de la fronda de un árbol que, paradójicamente, se halla en flor todo el año. El limonero, del que se nos dice que vivirá más que el protagonista y que nadie recuerda haberlo plantado, ‘*es la cifra de lo que permanece casi fuera del tiempo*’, como afirma Montaldo (Montaldo 1986: 25). El aura que lo envuelve es el aura de lo real, de una presencia que se impone más allá de las divisiones y las convenciones del tiempo y que deslumbra a la vista y al entendimiento. Un mismo envoltorio hialino comparte el bayo de *Nadie nada nunca*: ‘*La vida oscura y confusa emana del caballo, como una especie de torbellino cálido, pero al mismo tiempo blando y apagado, forma un aura a su alrededor que recula con él cuando el animal recula y que se inmoviliza si permanece inmóvil*’ (NN: 170). El aura de vida del bayo, del limonero y del fuego que alimenta el sistema de imágenes lumínicas, en fin, confluye con el *leit-motif* de la niñez de Wenceslao hacia el final de la novela. Quizá valga la pena transcribir el pasaje completo:

‘Lleva la comida con una especie de euforia y a medida que va aproximándose a la mesa ve, sin detenerse demasiado a considerarla, la complejidad de los movimientos de los comensales, que parecen constituir un cuerpo único del que los cuerpos individuales y los gestos que realizan no son más que manifestaciones parciales, fugaces, y del que él mismo, que lleva la fuente hacia la mesa, e incluso Wenceslao, que ha de estar viniendo detrás suyo en ese momento, del patio trasero, atravesando el costado de la casa, pasando junto a la parrilla vacía, junto al horno blanco que relumbra, junto a la bomba, no son más que simples extensiones a las que la elasticidad del cuerpo al que pertenecen ha permitido un alejamiento relativo. Un solo cuerpo en el interior de la luz, en la que no hay lugar más que para ese cuerpo solo, y del que la luz es como la atmósfera o el alimento más que la carne asada que reposa en la fuente sostenida por las manos de Rogelio. Aparte de la excitación misma provocada por la comida que lleva, Rogelio no tiene ningún pensamiento, ninguna impresión de ese cuerpo único al que pertenece’ [la cursiva es nuestra] (LR: 262).

El estribillo ‘*No hay lugar más que para ese cuerpo solo*’ viene asociado a la imagen ambivalente tumba / útero del primer *leit-motif* que tratamos, mientras que el cuerpo lumínico que forman los comensales del banquete remite a las visiones poéticas del fuego y del limonero real. Por este paralelismo, la imagen de la familia reunida y envuelta

en un halo de luz (que recuerda la acción destructora de las llamas y las flores blancas caídas alrededor del limonero) funciona como *memento mori* al tiempo que sugiere una permanencia: en la sucesión generacional, los miembros fallecen pero la familia perdura (como el núcleo incandescente del fuego y la fronda siempre verde del árbol). En las últimas páginas de *Nadie nada nunca*, la luz de un atardecer crea un efecto parecido en un grupo de bañistas: el nimbo de luz ambigua que circunda los cuerpos produce una impresión de pertenencia, de identidad (*‘Todos esos cuerpos parecen tener en común algo más que la forma, la fisiología y las costumbres, más que las imágenes superficiales y mecánicas de la sociabilidad –algo, ni sustancia ni idea, común a todos en una dimensión más amplia que la materia y la animalidad, llamita idéntica en cada uno de un mismo fuego solidario’*) (NN: 190). Si no fuera porque el narrador melancólico nos dice explícitamente, con el habitual escepticismo con el que desbarata todo sentimiento de familiaridad hacia las cosas y las personas, que se trata de una *‘impresión errónea’*, podríamos considerar que en la pertenencia solidaria a una comunidad hay un principio de redención para el individuo.³³

³³ La conmovedora parte final de *El río sin orillas* recoge esa tradición ambivalente en Saer, el rito solidario de una comunidad humana que, como en el caso paradigmático del asado, a pesar de su primitivismo colindante con lo pulsional, o quizás precisamente por ello, promueve un sentimiento de solidaridad fundado no en razón de la adscripción a un determinado lugar de origen sino, más ampliamente, en la pertenencia a un grupo humano. Frente a la búsqueda de una identidad nacional, característica de la etapa anterior a la dictadura militar, Saer propone un encuentro no cultural, que prescinda de los exclusivismos nacionales y socioeconómicos para, mediante una simple *‘proyección identificatoria’* con el Otro, reconocerse en lo común por encima de la tenue ilusión de lo individual. En esas páginas finales de *El río sin orillas*, tiene lugar un punto de inflexión, que arrastra consigo la dirección de las siguientes narraciones de Saer. Aunque evite el uso de esas palabras consideradas sospechosas precisamente por su pesada carga cultural, el narrador consigna una postura *humanitaria* que, estableciendo una continuidad con su línea de pensamiento, forma parte del haber de una *ética* de la melancolía. El sentimiento melancólico de *vanitas* es el obligado punto de partida que, paradójicamente, mueve a la piedad y a la compasión necesarias para el encuentro solidario: *‘En vez de querer ser algo a toda costa –pertenecer a una patria, a una tradición, reconocerse en una clase, en un nombre, en una posición social, tal vez hoy en día no pueda haber más orgullo legítimo que el de reconocerse como nada, como menos que nada, fruto misterioso de la contingencia, producto de combinaciones inextricables que igualan a todo lo viviente en la misma presencia fugitiva y azarosa’* (RO: 206). Para consolidar ese nuevo posicionamiento en el imaginario saeriano, no se esconde cierta atemperación de posturas anteriores, como la que hace referencia al carácter intransferible de nuestras sensaciones que en *Glosa* parecía haber alcanzado un límite categórico (con esa especie de inversión paródica de la conocida Devoción XVII de John Donne que es el poema de Tomatis que encabeza la novela: *‘En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí’*), pero del que ahora se afirma que, considerado de manera absoluta, *‘no es más que un mito’* (RO: 209). Un giro de tuerca en un alineamiento, entonces, con la sentencia de Donne, *‘No man is an island, entire of itself’*. Una apuesta en firme en un libro en el que se asiste, en los albores de una primavera recuperada, a la nueva fundación de un lugar simbolizada en el nacimiento de una isla aluvional

En otro orden de cosas, la estilización poética del fragmento no pertenece a Wenceslao, como tampoco a su cuñado Rogelio (quien ‘*no tiene ningún pensamiento*’) sino a la voz narrativa de *El limonero real*. Una voz narrativa caracterizada por ser ‘*la de un sujeto exterior al mundo representado o, al menos, un sujeto que ‘ve’ este mundo con una mirada que parece registrar todo*’ (Montaldo 1986: 57). Si, como sabemos, la imagen contenida en esa percepción, se encuentra estrechamente vinculada a la infancia de Wenceslao, podemos preguntarnos, ¿por qué en lugar de ofrecernos un punto de vista subjetivo, el relato opta por esa mirada de camarógrafo, exterior y objetivada? Gramuglio nos ofrece una posible respuesta: se trataría de variar el objeto o la escena que se ve en lugar del punto de vista, para así poder representar de manera casi simultánea distintas percepciones (Gramuglio 1986: 48). Como ocurre con el uso del *leit-motif*, la percepción extrañada de un ojo-cámara ataca el principio de sucesión en literatura y substra las limitaciones derivadas del mismo. Sin embargo, podemos también interpretar el punto de vista externo a Wenceslao y a todos los reunidos como parte de un proceso de mitificación, por el que se evolucionaría de un conflicto psíquico individual (el de Wenceslao) a un sufrimiento colectivo. En palabras de Jung, ‘*un nivel mítico en el que no somos ya un ser único, sino en el que encarnamos al mismo tiempo la totalidad humana, la humanidad sufriente*’ (Jung 1969: 371). Aplicado este paso de lo individual a lo colectivo a la esfera de la narración, podemos decir que la entera escritura de *El limonero real* registra ese proceso por el que, siguiendo la terminología expuesta al principio de este apartado, se progresa de una repetición lineal, indiferenciada (distintas versiones y perspectivas sobre un acontecimiento banal en sí mismo) que es la marca de un registro individual de la experiencia, a una repetición ritual colectiva (configurada en torno a un acontecimiento que adquiere una ejemplaridad) más allá de los recuerdos personales³⁴: un cambio de nivel en el que tiene lugar la fundación de un mito³⁵. La configura-

en el río Paraná: este surgimiento es un acontecimiento original en el corpus, el primero de una larga serie de gestaciones simbólicas (las cuales, más o menos transformadas, se enunciaban en paralelo con el decurso de casi todas las ficciones anteriores de Saer —véase el apartado anterior ‘Eliot y el método mítico’) que, esta vez sí, alcanza a cumplirse efectivamente al término de la narración.

En otro orden de cosas, hay que entender estas explicaciones siempre en el contexto de la ligazón existente entre los mitos de los orígenes y la comunidad que los genera y renueva por la celebración del ritual. En el corpus de Saer uno de esos ritos es el de la reunión de los amigos y la preparación de un asado, y su importancia es tal que puede desprenderse un sentido existencial del mismo.

³⁴ En *La montaña mágica*, Castorp experimenta el sentimiento colectivo del mito durante una vivencia casi mística en el episodio ‘Nieve’ en el que, como en las teorías de Jung, se transita del sueño al mito, del inconsciente personal al inconsciente colectivo. Más complejo resultaría

ción de ese mito en el trascurso de la narración, que justificaría las reiteraciones y la aparente proliferación inquietante de la materia narrativa, surge en un proceso atravesado por continuos extrañamientos temporales por los que se trata de aniquilar el tiempo contingente y de recuperar un *illo tempore*, un tiempo primordial, un tiempo liberado de las servidumbres de la cronología y, lo que es lo mismo en el plano narratológico, (a través del uso del *leit-motif*, y también de la percepción de camarógrafo) de alcanzar una simultaneidad de lo narrado. *El limonero real* podría entenderse, entonces, como una matriz textual de esencia contradictoria en el que la recuperación paródica y atomizada de una serie de textos clave de las mitologías griega y hebrea, pese a generar una huella de sospecha y escepticismo, prepara el terreno para elevar la narración, reintegrándola a partir de esos pedazos, a la categoría de mito.

Concluimos el apartado con la siguiente idea: en la producción saeriana el desarrollo del *leit-motif* no cesa una vez alcanzado el límite de la narración sino que lo supera y contagia a otros textos, de manera que puede operar en un conjunto narrativo mucho más amplio. Esta amplia cobertura de los *leit-motifs* que Montaldo denomina ‘zonas móviles’ (precisamente por su ubicuidad en toda la producción de Saer) tiene como efecto colateral la extensión del extrañamiento temporal al corpus entero (Montaldo 1986: 57). Por esa evolución de uno a otro texto, es posible comprobar que una lexicalización como ‘*Los pedazos no se pueden juntar*’ (‘Algo se aproxima’, *Cicatrices*), que alude a la imposibilidad de traducir una serie dispersa de experiencias vitales, traumáticas y dolientes, deja un rastro significativo en las escenas de los asados (*El limonero real*, *El entonado*) mediante la repetida mención de los ‘pedazos’ de carne cocinada. Así, en la descripción de la orgía de *El entonado*, los indios furiosos cada uno apartado del resto, a solas con su ‘pedacito de realidad’ tratando inútilmente de ‘desentrañarlo’ hasta que la disforia les deja rendidos.³⁶ Y en *La pesquisa*, el *leit-motif* reaparece en el momento clave de la revelación edípica por el que el comisario se descubre a sí mismo

determinar el fragmento exacto en el que tiene lugar esa transición en *El limonero real*. Tal vez uno de esos puentes de paso lo constituye la inclusión del relato mítico que incorpora aspectos experienciales del propio Wenceslao, como por ejemplo el episodio de la venta de sandías (LR: 176-193).

³⁵ Conviene tener en cuenta que el marbete de texto mítico o texto de los orígenes de la producción saeriana puede aplicarse igualmente a *El entonado*. En las páginas de esta novela se introduce el hito fundacional de la Zona, un acontecimiento original que resulta imprescindible conocer para concretar la ‘unidad de lugar’ a la que aspira la obra de Saer (Villoro 2008: 85).

³⁶ Una actitud significativa, la de ese apartamiento, teniendo en cuenta que Saer quería hacer de ellos un grupo indiferenciado: una vez más, como en el caso de los comensales de *El limonero real* y de los bañistas de *Nadie nada nunca*, pone en entredicho el aspecto solidario de la comunidad y, por extensión, la eficacia del ritual en el que se encuentran inmersos.

como el criminal al que persigue. La pista de un pedacito de papel lleva a Morvan, al tratar de recomponer como un puzle una hoja troceada, a destapar el yo hecho pedazos que encubría una apariencia de autoridad intachable. De esta manera, el *leit-motif* logra reunir bajo la médula de una sola palabra (la palabra ‘pedazo’ en nuestro ejemplo) fragmentos separados en un *continuum* narrativo que experimenta un pliegue temporal cada vez que hace su aparición una de esas palabras como semillas idénticas. La rememoración por parte del lector de estas remisiones del texto produce la dislocación temporal en la lectura, actualizando zonas olvidadas. Establecer una lista cerrada de las ‘zonas móviles’ resultaría harto difícil, porque, como señala Gramuglio, Saer lo aplica constantemente, configurando un idiolecto compuesto por palabras como ‘grumo’, ‘rugoso’, ‘liso’, ‘inmóvil’, etc. (Gramuglio 2009: 4). El propio Saer explica ese método de trabajo con la lengua:

‘Esa praxis consiste en buscar, en el seno de la lengua, afinidades con ciertas palabras, que parecerían entreabrir la opacidad del mundo para poder explicarlo o por lo menos verlo de otra manera. Cada escritor tiene las suyas. Son como piedras radioactivas que contaminan, con sus connotaciones intensas y múltiples, lo que las rodea. El trabajo reside en desplegar una vasta estrategia intra y extratextual que permita acceder a esas palabras y a utilizarlas en un contexto en el que alcancen la máxima eficacia’. (JJ: 14)

En razón de ese principio de repetición quizás, ahora sí, debemos dejar de hablar de *leit-motif* y pasar a decir sencillamente ‘repetición poética’. Porque el tiempo del mito está hecho de repeticiones por las que con mayor o menor éxito (las repeticiones poéticas y rituales suponen un logro; las repeticiones lineales, una tentativa, una evolución que puede llegar a perfeccionarse en el siguiente círculo de tiempo) se trata de volver y de restablecer, de reanimar una ficción, de redimir la escritura y, paradójicamente en un discurso que insiste en lo irrecuperable del pasado, de reintegrar en un conjunto armónico las astillas de la tradición.

2.3. La aspiración a la unidad de lugar

Poseer el sentido de la unidad profunda de las cosas es poseer el sentido de la anarquía, y del esfuerzo necesario para reducir las cosas llevándolas a la unidad. Quien posee el sentido de la unidad, posee el sentido de la multiplicidad de las cosas, de ese polvo de aspectos por los que se debe pasar para reducirlas y destruirlas.

Heliogábalo, Antonin Artaud

Recordaremos que los grandes problemas que se debatían en la filosofía griega eran dos, en íntima relación entre sí: el de la unidad del ser y la multiplicidad de las cosas, y el del movimiento. Los dos venían a confluír en la gran cuestión del ser y el no ser.

Historia de la filosofía, Julián Marías

Cualquier acontecer simbólico parte del soporte físico de una matriz, un sustrato materno que, hasta comparecer como un cosmos, debe haber sido ordenado y delimitado por medio de una doble demarcación, una marca temporal y un recorte espacial, conocidos respectivamente en una celebración festiva y en la construcción de una arquitectura sagrada, el templo. Una raíz común en el origen etimológico de los términos ‘templo’ (*témenos, templum*) y ‘tiempo’ (*tempora, tempos*), destacado en la raíz *tem*, con el significado de cortar, establece el parentesco de las dos categorías que son condición de posibilidad del acontecimiento simbólico (Trías 2009: 23-26). Habiendo dedicado el apartado anterior al tiempo del mito y a su evocación festiva, el tiempo de lo sagrado (vehiculado en la ficción por las palabras rituales del *leit-motif*), nos concierne ahora evocar el escenario del ritual cuya sola delimitación entraña una gestación, una preñez simbóli-

ca por lo mismo que el desenvolvimiento de toda ficción implica un regreso al útero, a ese entorno material y matricial del que trata de arrancarse un acontecimiento. Porque es a partir de esa tabla rasa que se elabora un sentido ‘original’ (empleo el término a propósito). Lograr la emergencia de una escritura, rediviva y necesaria, depende enteramente de la adecuada doble demarcación de un tiempo y un lugar sagrados que la rescaten de lo amorfo. A pesar de que la separación entre lo sagrado y lo profano que, vinculada a la acotación de un tiempo y de un lugar, se desprende de lo anterior, pueda suscitar suspicacias en el lector común de Saer, la dicotomía lejos de ser caprichosa fundamenta la escritura. Tal vez se pueda apreciar su pertinencia si imaginamos la confección del espacio como la dificultosa localización de un centro hipotético en una vasta proliferación de poblaciones anejas o arrabales: la unidad de lugar supone ubicar un centro simbólico, un punto de convergencia en dicho entramado que puede calificarse de sagrado por su inmutabilidad característica. Todo lo contrario, la multiplicidad de lugares supone no hallar un centro en un desorden de espacios desprovistos de una relación de jerarquía. Se trata, por lo tanto, de la misma partición que vimos a propósito de la categoría temporal, en que se distinguía una pluralidad de tiempos contingentes y un tiempo primordial, emblemático y sagrado, que según la eficacia de la narración a la hora de evocarlo, originaba, respectivamente, una repetición ritual y una repetición lineal.

El recorrido de la materia simbólica del sustrato materno al acontecimiento simbólico, entonces, es el movimiento general de manifestación del pensamiento y el punto de destino, el símbolo, *‘una unidad (sym-bálica) que presupone una escisión’*. El significado etimológico del término apuntaba a un sentido de restauración de la unidad perdida: el símbolo era, en un principio, un objeto partido por la mitad (sello, tablilla, moneda o medalla) como una señal de reconocimiento o para darse a conocer o verificar la identidad del portador de una de las mitades; como ha escrito Eugenio Trías: *‘Cierta alianza previa al desencadenamiento del nudo de ese drama ha preparado y dispuesto ese escenario de exilio en el cual se hallan separadas las dos partes que actúan como dramatis personae: la parte simbolizante y la que se halla sustraída. El drama se orienta en dirección al escenario final de reunión, o de unificación, en el cual se ‘lanzan’ ambas partes y se asiste a su deseada conjunción’* (Trías 2009: 23). Estas palabras se pueden aplicar sin merma de sentido al estudio de la estructuración de la novela. Así, en la novela realista, por ejemplo en *Los novios* de Manzoni, se empleó la separación y posterior reunión de los amantes con un propósito providencial que ataba las tramas dispersas a que daba lugar (Jameson 2006: 12). La novela saeriana anuncia la produc-

ción de ese Gran Acontecimiento, es decir, proyecta un escenario de reencuentro que daría lugar a una unidad simbólica. Sin embargo, todo termina en una decepción: al ‘escenario de exilio’, concreción fundamental en la ficción saeriana que equivale a las dos partes separadas que esperan reunirse, no le sigue un ‘escenario final de unificación’. La conquista de la unidad perdida es, pues, de índole problemática. Bastaría recordar el caso trágico de los mellizos Garay, Pichón y el Gato (hay en la tensión complementaria de sus nombres el fantasma de una persecución), unidos en el vientre materno y separados dramáticamente, primero, por la partida de Pichón de la Zona (en ‘A medio borrar’) y, de manera irrevocable, por la desaparición del Gato durante la dictadura militar (circunstancia reconstruida en *Glosa*). El dispositivo Pichón / el Gato, por emplear el término habilitado por Saer para referir esas parejas que constituyen un avatar del mito del andrógino, permanece desactivado: las dos mitades de esa *coincidentia oppositorum* restan separadas, perdido para siempre el misterio de una totalidad primordial que no puede restablecerse.³⁷

Pero para empezar por el principio, hay que recuperar el entorno matricial: mucho antes de alcanzar un horizonte de sentido, previo a su transformación en símbolo, el lugar ‘*está más bien dentro del sujeto*’, en el hervidero material de las pulsiones y debe adquirir una forma, ‘*objetivándose para poder transformarse en símbolos*’ (CF: 99). Atenderemos primero, pues, a ese paso hacia el exterior, manifestativo del lugar, no sin antes advertir concluyentemente que, puesto que el lugar en Saer es una categoría omni-

³⁷ El mito del andrógino nos interesa aquí solo como un motivo que revela la nostalgia por la unidad perdida y el deseo que mueve a ciertos personajes a tratar de recobrarla, traducido en el caso de Pichón en términos espaciales con un desplazamiento en redondo, un ‘rodeo en espiral’, en las palabras del personaje, cerrado infructuosamente con el regreso al lugar de origen después de un largo período de ausencia (CC: 205). Sin embargo, sería interesante realizar un estudio del mito en la narrativa de Saer (en el que convendría tomar en cuenta la vinculación estrecha con el motivo del voyeurismo). Por lo demás quizá sea necesaria una aclaración: aunque es obvio que la androginia atiende a la confusión de sexos, se trata únicamente de una especie de la más amplia *coincidentia oppositorum*. Las parejas formadas por Vilma y Alfonso en *Lo imborrable* y por Lucía y Riera en *La grande* atenderían al sentido estricto de la expresión, mientras que los amigos Leto y el Matemático en *Glosa* y Pichón y Tomatis en *La pesquisa* manifiestan, en su característica complementariedad como los metales de una aleación alquímica, una *coincidentia oppositorum*. En ‘El parecido’, uno de los Argumentos de *La mayor*, puede leerse el punto de intersección del motivo entre lo coincidente y lo opuesto, el similar y lo diverso, lo uno eterno y lo vario contingente; así lo señala el protagonista: ‘*He visto gemelos muy parecidos entre sí, pero nunca tan parecidos como Sybilla Sambetha y la chica de la costa. Y sin embargo, ¿puede haber dos personas más diferentes? Nada me hizo pensar que eran tan diferentes como el hecho de verlas tan parecidas. Durante muchos días ese parecido me inquietó y me hizo sentir, por contraste, la realidad de lo diverso más que la de lo semejante, porque la realidad de lo diverso revela la realidad de lo único...*’ (CC: 183). La obra de Mircea Eliade, *Mefistófeles* y *el Andrógino*, resulta fundamental para comprender el sentido del mito e iniciarse en un seguimiento del motivo en la literatura del s. XIX y principios del XX.

comprensiva, un pasillo central de toda su narrativa, y para evitar deslizamientos indeseados en materias vecinales, limitaremos nuestra búsqueda, excepción hecha de algunos preliminares necesarios, a definir la relación trágica habida entre una pluralidad de lugares y cierto lugar único, pretendida esencia y fundamento de lo múltiple.

A. La conformación trágica del lugar de la ficción: De la conciencia al objeto

...El escritor escribe siempre desde un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito.

‘Literatura y crisis argentina’, Juan J. Saer

Es la conformación de un lugar propio en la ficción una seña de identidad de los grandes narradores; por su levantamiento una arquitectura narrativa adquiere la singularidad material de un cuerpo extraño. En términos similares se expresa el primer anuncio del proyecto saeriano de narrar la historia de una región: la ciudad ‘*es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío*’ (CC: 517). Dos notas breves especifican el anuncio del proyecto: la materialidad de la creación, que se anuncia con la imagen de un parto, y la naturaleza profundamente ambigua del espacio configurado (‘*sólido*’ y ‘*vacío*’). La primera no requiere mayor explicación, basta decir que cumple un conjunto coherente con la corporeidad que vigoriza la escritura saeriana en todas las categorías narrativas: no solo el personaje, también el tiempo (con el punto de mira puesto en los procesos y las corrupciones) y el espacio (los lugares y los objetos) sirven a los requerimientos de una mirada sensual. Borges encontraba en el concepto de espacio una especificación de la categoría temporal; afirmaba que ‘*para un buen idealismo, el espacio no es sino uno de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo*’ (Borges 1974: 200). Saer, en cambio, cuya literatura es de naturaleza corporalista antes que metafísica, encuentra en la relación espacial una base privilegiada,³⁸ un punto de

³⁸ En el catálogo de títulos de la obra narrativa de Saer, los más numerosos son los relacionados con la categoría espacial, o bien reescriben directamente la recurrencia al lugar (*En la zona, Esquina de febrero, Lugar y Unidad de lugar*) o aluden al mismo por una elipsis o de manera

partida de su narrativa y, en cierto sentido, también un punto de llegada, puesto que el trazo de su escritura dibuja siempre un movimiento de regreso al lugar.³⁹ En cuanto a la naturaleza dual del espacio, el fragmento más amplio en el que se inserta la cita menciona la ciudad que irrumpe en el desierto, el cuerpo en la nada y la tradición en el vacío. Porque aunque el proyecto de Saer pueda leerse en el contexto de la tradición de la literatura argentina —en la que se encuentra fuertemente enclavado— como una reelaboración del clásico conflicto de civilización y barbarie, una mayor especificidad analítica revela en ese basculamiento (como hemos visto repetidamente en cada uno de los epígrafes de nuestro trabajo) una figuración primaria del movimiento trágico que anima una escritura a caballo siempre entre la emergencia de un sentido, por la recuperación efectiva de las formas heredadas de la tradición, y la caída melancólica en lo indiferenciado, la desaparición y la nada. El desierto, la Pampa, la llanura infinita, el río sin orillas son todas vastas superficies, lugares sin límite aparente que obedecen a una misma idea y a un sentimiento de terror y abandono asociados: la imposibilidad congénita de tratar con lo real, la desmesura en la aspiración de expresar esos lugares y, por extensión, la labor melancólica de ser escritor.

El término ‘melancólico’ asociado al paisaje es parte de la hoja de ruta de Saer. En el texto que citábamos anteriormente, Barco, como portavoz del proyecto narrativo del autor, también nos dice que ‘*el mundo es el desarrollo de una conciencia*’ de modo que los lugares aparecen necesariamente subordinados a esa instancia reflexiva, impregnados de ella. Decíamos que todo en la obra de Saer se encuentra como revestido de un cuerpo, costureado por pespuntos y pespuntos de fibra y tejido orgánicos, en una labor en la que asoman los flecos de una abundancia material; y no es menos cierto que una conciencia melancólica, que por momentos parece situada en un aparte escéptico mirando, solo mirando como acontece la exhibición sensual de ese mundo narrativo, lo asimila

sinécdoquica. Un título elíptico sería el de *La grande* que refiere la patria grande —y no tanto la nación, como el mundo entero— en contraposición a la región y a la ciudad protagonistas, es decir, a la patria chica a la que se retorna (*‘el lugar en el que creíamos vivir es otro, más grande’*) (LG: 373). Rotulados con una sinécdoque tendríamos *El limonero real*, puesto que el árbol homónimo se constituye en la novela en *axis mundi* o centro simbólico del lugar y *Las nubes* que, *‘por la presencia constante del cielo en la llanura’*, vendría referido al desierto pampeano (RO: 120).

³⁹ Por supuesto relacionar la escritura de Saer exclusivamente con un carácter concreto-sensitivo equivaldría a olvidar todo lo expuesto anteriormente sobre la importancia del tiempo histórico y del tiempo mítico. El concepto de cronotopo de Bajtin ofrece una síntesis adecuada, de la que haremos mención en su debido momento.

la y contagia de un ánimo particular.⁴⁰ El lugar como el cuerpo de una esponja embebe la viscosidad melancólica de esa conciencia. La correspondencia es absoluta: si la conformación del mundo narrativo de Saer, especialmente el alzamiento de los lugares de los que da cuenta, es el desarrollo de una conciencia entonces los lugares guardan entre sí una unidad estrecha como *topoi* de esa conciencia. Un entendimiento común que predica de las cosas una familiaridad, conectándolas como fibras en un tejido conjuntivo. La ciudad primero es un desierto, un páramo intolerable a la vista, un terreno salvaje y hostil a la conciencia. Pero con el trato diario la región agreste se domestica y se construye en ella un código, ‘una tabla de valores’, es decir, un lenguaje y una estética. Sigue Barco de este modo: ‘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’ (CC: 517). Como en el caso del contraste entre el desierto y la ciudad, una nueva antinomia —la objetividad y la conciencia; opuestos sintetizados en la pretensión de objetivar una conciencia— produce un desequilibrio que es motor de su narrativa y punto de partida de su poética. Para concluir con una muestra gráfica, en ‘La mayor’ encontramos una concretización paradigmática de ese tránsito creador —siempre imperfecto, siempre por concluir— de la conciencia que lo piensa, inestable y cambiante, al objeto dado de una vez por todas. Recostado a oscuras en su habitación, Tomatis empieza, lentamente, en un discurso repleto de vacilaciones, a elaborar un recuerdo cuya consistencia precaria lo lleva en sucesivas veces a desaparecer en lo negro y a emerger nuevamente, como en el titileo de su conciencia. En una de esas evocaciones, la aparición de un lugar externo al sujeto, en el centro de la ciudad, viene confundida con un rincón del espacio interior, de la mente que lo recrea:

‘Estoy, entonces, en la oscuridad, y, mirando, prestando atención, veo subir, lentamente, del pantano, como un recuerdo, el vapor: en una esquina del centro, o de la mente, o a una esquina, más bien, del centro, siempre, o de la mente, como decía, por decir así, hace un momento, si esquina, o centro, o mente, o si momento, pueden, todavía, como quien dice, querer

⁴⁰ Por otra parte, que una mirada —y, por contaminación, las regiones que descubre— revela siempre la conciencia que la dirige es algo que sabía, por ejemplo, Robbe-Grillet y que supo apreciar Barthes en los ensayos que dedicara a su narrativa. Véanse los comentarios de Gramuglio al respecto (Gramuglio 1986: 295). Hablamos de ello en nuestra ‘Breve historia del objeto en la literatura a partir de Kafka’.

decir, lo que viene viniendo, ¿desde dónde?, a una esquina del centro, entonces, en el sol de las doce, voy, despacio, desembocando' (CC: 141).

B. Cesare Pavese: La regresión al lugar de la infancia

Spring.....

Too long.....

Gongula.....

'Papyrus', Pound

... Nada,

*salvo una voz que se cuela, a veces, desde la infancia,
para decir, muchas veces No era esto. No era esto,
y apagarse, en seguida, llorosa, en la oscuridad.*

El arte de narrar, Juan J. Saer

Para formular lo anterior de una sola vez: el mantenimiento del lugar de la ficción depende enteramente del frágil equilibrio entre una conciencia incorpórea, fantasmal y lo externo, el plano material que la acoge en calidad de recipiente y, principalmente en sus momentos fundadores, sobre el que esa conciencia se proyecta y derrama. La pérdida de ese equilibrio entraña polarizaciones riesgosas para el escritor, distintas según el desajuste venga del lado interno de la conciencia o de lo exterior material. En el extremo de la conciencia, un angustioso sentimiento de irrealidad que se traduce en una obsesión sin objeto cierto, una escritura sin cuerpo, una ficción sin lugar y, por lo tanto, un relato desprovisto de una línea verosímil. Del lado material, en cambio, por emplear una expresión de Saer, un '*atrincheramiento en lo empírico*' que no aumenta sino la ignorancia y que en relación al lugar produce como resultado previsible una literatura regionalista fundamentada en tópicos o bien cualquier otro apriorismo estético, en tanto son desplazadas las obsesiones personales del escritor (RO: 32). Para evitar esos extremos y conservar el difícil equilibrio, el escritor debe volver al lugar de la infancia, en palabras de Barco, a '*la ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado*' (CC: 517). El movimiento regresivo a los lugares familiares de la infancia es también una retrocesión a la etapa forjadora de la conciencia, un no-lugar contenedor de una verdad objetiva, supues-

tamente una concreción fundamental y necesaria para el conocimiento de uno mismo. En la primera etapa de la escritura de Saer, el desarrollo del núcleo de ideas en torno al movimiento de regreso nos devuelve como un eco, más o menos distorsionado, la poética de Pavese sobre la mitopeya infantil. Una muestra la encontramos en el artículo ‘La adolescencia’, en el que el poeta italiano proponía recuperar ‘*las comarcas de simple vida infantil*’, lugares vírgenes e instintivos, oscurecidos por las coloraciones del recuerdo, que guardan la clave para la comprensión desnuda de ‘*lo que somos desde siempre*’. En su construcción, Pavese atiende a la estructura platónica del mito diferenciando entre lo originario y lo reflejo; por una parte, el vano trascurso de las apariencias en el recuerdo y, por la otra, la esencialidad fuera del tiempo y de la alineación histórica de la memoria (Pavese 2010: 380). Siguiendo la estela pavesiana, el proyecto narrativo anunciado por Barco en ‘*Algo se aproxima*’ sugiere que es en la ciudad o en el acercamiento a las personas y al conjunto de cosas familiares por el trato diario, donde la conciencia recupera una integridad original y, apartando la sensación de reflejo y fantasmidad que la amenaza, encuentra, por así decirlo, una carnadura que la vuelve objetiva y la dota de realidad. Guarda en común, por lo tanto, con la poética de Pavese la estructura platónica que distingue un lugar originario, familiar a la conciencia, al que se trata siempre de regresar (no obstante algunas matizaciones que siguen más abajo). A pesar de que la regresión al lugar de pertenencia deba entenderse como un ejercicio cotidiano consistente en ‘*el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido*’, a menudo en las narraciones de Saer la vuelta tiene lugar, tras varios años de ausencia, bajo el excepcional dramatismo del exilio (JJ: 12). La peripecia existencial de personajes como Pichón Garay en *La pesquisa*, Gutiérrez en *La grande* o la más escueta y sincrética del poeta Higinio Gómez muestran esa tentativa compleja de vuelta en redondo a los orígenes. El último caso mencionado nos servirá para ilustrar en breve las ideas más o menos fijas que aglutinan la poética saeriana a propósito de la regresión al lugar.

A principios de los setenta, Saer escribió dos textos con Higinio Gómez como protagonista: un poema narrativo incluido en *El arte de narrar*, y una biografía fictiva, en *La mayor*, que por su importancia menor puede considerarse un complemento de aquel. El poema titulado ‘*El fin de Higinio Gómez*’ es la narración del regreso del personaje a la ciudad natal en un desesperado intento por restaurar los recuerdos de su infancia. Tratándose del lugar de los afectos es también el regreso —especialmente dramático por ser el caso de un huérfano— al padre y a la madre simbólicos, representados en la figura autoritaria del poeta Washington Noriega, ‘*que había sido para él una especie de mito*’,

y en la ciudad en la que había vivido la primera infancia. El poema es poco claro respecto a las motivaciones íntimas de Higinio: acaso se trata de una búsqueda sentimental, de una despedida ritual seguida de un suicidio planeado de antemano o incluso de una excusa propiciatoria del mismo. Lo cierto es que la tentativa de reencuentro se ve frustrada por las resistencias de una ciudad extraña y de un amigo severo, que parece agraviado por una vieja deuda, tan vieja, tal vez, como la paternidad que representa. El poeta no encuentra la redención buscada ni en la contestación de Washington, ni durante el errático recorrido por la ciudad por la que se mueve, con algo de patetismo, como a la búsqueda de un abrazo o de un gesto de compasión. Del padre simbólico, Higinio solo reclama un recuerdo piadoso en una carta de despedida escrita poco antes de morir. Pero Washington le replica a las puertas del cementerio, cuando ya no puede escucharle, con el siguiente estribillo que hace un hincapié significativo en la cesura:

‘No hay lugar

no hay lugar en este mundo para la piedad’

En el recorrido por la ciudad asoma la misma respuesta desalentadora: la pérdida irremisible de ese lugar anhelado que llevaba consigo a todas partes y la fría constatación, desprovista de afectos, de que la ciudad que él conocía había dejado de existir de manera irrevocable. Cuenta Tomatis, el narrador que parece ritmar con sus palabras las memorias del habitante de Luvina, en el cuento de Rulfo:

‘[...] había viajado toda la noche / para venir a llegar a una ciudad desolada / en la que a pesar de haber vivido años, prácticamente / no conocía a nadie. Ninguna cara familiar, / únicamente los rostros ya sin hálito que nos rodean, pálidos, / las caras ya muertas que no despiertan ninguna admiración, / el cese del amor en favor de la realidad. Fachadas, / cuerpos, olores sin ninguna memoria, ni del pasado ni del porvenir, / el gran desierto de las ciudades abriéndose paso para un abrazo de muerte, / como un órgano pétreo, planetario, sin agua, abandonado’ (EA: 67).

Como la regresión al lugar implica el reencuentro con las figuras del padre y de la madre, o más ampliamente, la recuperación de una serie de afectos perdidos para siempre en la infancia, la vuelta se convierte en un gran fracaso, un extrañamiento del que Higinio no puede recobrase y que salda con el gesto final del suicida, quitándose la

vida en una habitación de hotel. ‘*El fin de Higinio Gómez*’ aúna el tratamiento de los temas de Pavese acerca del lugar de la infancia con la coincidencia biográfica en los detalles del suicidio del autor italiano en una rúbrica desesperanzada a su poética que, sin embargo, es también un punto de partida, melancólico y lleno de escepticismo, para la búsqueda de la imaginería saeriana. En el salto de la escritura entre uno y otro, desaparecen los arrebatos ciclotímicos, por los que un esperanzado Pavese manifestaba a ratos en su poética la necesidad de recuperar, en sus propias palabras, ‘*un sólido terreno, un fundamento último, una franca e imborrable huella*’ que identificaba con el mito de la infancia (Pavese 2010: 379). Parece, en cambio, más propio de la poética saeriana señalar en todo momento la distancia existente respecto del mito de la infancia, de la vivencia primera o de esa emoción asociada al estadio fundacional de la conciencia, conforme a la cualidad de lo irrepetible que popularmente se le atribuye. Luego, en apariencia, no habría para Saer un pozo en el que abismarse y recuperar las primeras aguas del tiempo: no habría un *temps retrouvé*. Con la escritura parcialmente autobiográfica de *El río sin orillas*, el narrador homónimo del autor daba prueba de ello al describir el regreso a los lugares de infancia y de juventud con relativa distancia así como la razón que motivaba el enfriamiento y el sentimiento ambivalente hacia la patria. La apreciación emocional del lugar de origen seguía, de acuerdo con sus palabras, una evolución en el tiempo pareja a la celebración festiva de un retorno de periodicidad anual. Lo sintetizaba con el siguiente dictado: ‘*Es sabido que el mito engendra la repetición y que la repetición la costumbre, y que la costumbre el rito y que el rito el dogma; y que el dogma, finalmente, la herejía*’ (RO: 12). La relación con el lugar materno atraviesa, por lo tanto, estadios sucesivos de la consagración del mito a su abandono, de una fe depositada en el recuerdo a un feroz escepticismo. Pero la lectura de la ficción saeriana enseña del mismo modo el camino inverso, la transición de una postura de descreimiento a una aceptación dichosa del reencuentro con el pasado, como igualmente ocurre en *El río sin orillas*. Por lo tanto, persevera en Saer la raíz trágica de la búsqueda pavesiana, aunque tal vez alejada de aquellos altibajos, mantenida con la voz calmosa y la fría resignación del que sabe que, llegado el momento, la ciudad, el lugar de origen que en la distancia mantiene tensos los cordeles de los afectos, se levantará intratable y radiante, insoportable a la vista y extraña a la conciencia, como el desierto que era al principio, desprovista del halo tenue de lo familiar.

Para terminar nos conviene, a modo de engarce con lo anterior, rescatar otro artículo de Pavese. En ‘Del mito, del símbolo y otras cosas’, el poeta explica el significado

absoluto de algunos lugares en la fábula mítica, como los santuarios o los sitios de la infancia donde ocurrieron acontecimientos irrepetibles que, señalándolos, los diferencian del resto de espacios. En un proceso emparentado con el religioso, el hombre de fe asigna a un lugar distinguido por el mito un valor absoluto. Es por ello, nos dice Pavese, que el mito nace en la barbarie de los pueblos y en la virginidad del hombre el cual, situado en los orígenes, en un tiempo sin pasado, conserva la fe necesaria para creer en su gracia fundadora, irrepetible. Sin embargo, continúa, en ese proceso de revelación mítica la fundación de un lugar ocupa un segundo estadio, *'parece ya una concepción posterior, más materialista, en el sentido de naturalista. Genuinamente mítico es un acontecimiento que al igual que fuera del tiempo se realiza fuera del espacio'*. El mito, alma de todas las formas, si auténtico y distinto al hecho poético del que es germen, debe permanecer en un estadio liminar. *'La unicidad material del lugar (el santuario) —concluye Pavese— es una concesión a la matter-of-factness del creyente, pero sobre todo a su fantasía siempre necesitada de expresión con cuerpo, siempre más poética que mítica'* (Pavese 2010: 365). Si en el apartado anterior, decíamos que el lugar saeriano nace de una objetivación de la conciencia, reconciliando los opuestos ciudad - desierto y objeto - conciencia, Pavese incorpora a la serie otro par de contrarios cuando nos dice que el mito requiere del santuario para cobrar vigor poético. Quizás porque, existe una relación entre el mito al que aspira el poeta y las ruinas por las que camina para evocarlo.⁴¹ Es por la fuerza irreconciliable de esos dos extremos que en la vuelta

⁴¹ Tal vez el conciso poema de Pound que citamos a comienzo de sección transmita esta idea. Hay en sus versos la misma inercia regresiva que domina las narraciones de Saer, la misma búsqueda nostálgica en pos de una ilusión que forma parte de un pasado remoto que aquí explicamos a propósito del mito de la infancia. Lo primero que surge ante el lector del poema es la meditada confusión de la voz poética. No sabemos a quién pertenece: si es la misma de los poemas de Safo, de los que toma el nombre de Gongula y los espacios en blanco que recuerdan las lagunas del papiro. O si se trata de la voz de Pound que se reconoce en la poetisa lesbiana. Pero lo interesante es la repetición según la cual el mundo que componen los versos de ambos poetas está hecho de omisiones, de huecos, de rastros ruinosos. Una coincidencia que lleva a plantear la pregunta de si las ruinas son el indicio de algo 'entero', 'compacto' o 'hecho de una sola pieza' que ha desaparecido por la acción del tiempo, o, por el contrario, solo son ruinas erigidas sobre otras ruinas. Por una parte, la referencia a Safo es una remisión a la infancia de la cultura que viene revestida de un halo mítico, porque decir Safo es decir la primera destreza lírica conservada de la Antigüedad. Pero, por otra parte, esa herencia poética, que viene de unos tiempos considerados luminosos, a cuyos contemporáneos preclaros se les atribuye la capacidad fundacional de haber dado nombre a las cosas, resulta que está hecha pedazos o bien hecha *de* pedazos, porque aquí no importan las causas de la fragmentación, el porqué de los puntos suspensivos y de los blancos del papiro, y que la palabra esclarecedora de la poetisa en lugar de mirar a su alrededor, a ese lugar en el tiempo considerado por nosotros como hecho de una pieza, o contundente como un mármol, y cantar la abundancia de los tiempos dorados, prefiere recrearse, afligida, en otro tiempo anterior y lejano, perdido para siempre, y que guarda a su vez para ella, digamos,

(la de Higinio o la del cualquier otro personaje de Saer), el conflicto estalla para el exilado cuando, en una revelación de signo negativo, el lugar al que se regresa no se corresponde con el fantasma albergado desde la infancia, el no-lugar de la conciencia.

La influencia de Pavese en el tratamiento del espacio en la obra de Saer aparece claramente por vez primera con *Unidad de lugar* (1966). El título reescribe el de la colección anterior de relatos, *En la zona*, estableciendo una común y repetida referencia espacial y puede que también una alusión a la unidad de la que hablaba el poeta italiano en el artículo citado. En las primeras ficciones de Saer, la unidad de lugar —el fondo unitario de los lugares comunes de su narrativa— proviene de una conciencia y una mirada de la que el mundo, en su proliferación de espacios, parafraseando el conocido fragmento, es un desarrollo necesario para objetivar las fantasías de esa conciencia, para devolverla a una existencia concreta. En ese proceso se revelan las claves de una mitología personal, trasmutada en determinados símbolos y formas poéticas y, por supuesto, en una ciudad o en una región reconocibles. El estudio de los relatos de la colección *Unidad de lugar* nos ayudará a establecer una serie de ideas adicionales sobre la propuesta espacial de Saer que definan la existencia problemática de esa ‘unidad’.

los oros de la memoria. Así, se trata de la misma ruina en dos tiempos distintos, de un mismo canto repetido (el de Pound, el de Safo) que fracasa por partida doble al tratar de evocar un pasado desaparecido. Ruinas sobre ruinas como las halladas en las excavaciones de templos y lugares sagrados que, después de reducidos a escombros y arenisca, en una sedimentación confusa de estratos pertenecientes a distintos cultos, todavía guardan los secretos de una época anterior como una nostalgia que persevera —y es lo único— a pesar de los años.

El mito sería entonces una ilusión de todas las edades, incluso de la infancia de la poesía y de la infancia del hombre. En ese sentido deben leerse las palabras del narrador de *El entonado* cuando, en una trasgresión del tópico de la niñez como paraíso perdido, afirma: ‘*La infancia atribuye a su propia ignorancia y torpeza la incomodidad del mundo; le parece que lejos, en la orilla opuesta del océano y de la experiencia, la fruta es más sabrosa y más real, el sol más amarillo y benévolo, las palabras y los actos de los hombres más inteligibles, justos y definidos*’ (EE: 12). Así, incluso los niños de las ficciones de Saer participan del sentimiento de pérdida característico del melancólico, acaso de un cierto luto por la infancia. La obra de Premat indaga con insuperable acierto en estos temas (Premat 2002: 119-135).

C. El lugar familiar: Madre Tierra, Padre Sol

En el relato que abre *Unidad de lugar*, ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’, una conciencia de contornos borrosos, pretendidamente identificada en los márgenes del sujeto de la enunciación (‘Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores?’), experimenta fugas desestabilizadoras, motivadas por las referencias intertextuales que evocan a la poetisa Alfonsina Storni, pero sobre todo por la intromisión de otra voz o por la sospecha de una instancia narrativa distinta —de mayor hondura, de mayor lucidez— al personaje. Se trata del sujeto real que lo subsume como una conciencia más amplia, situado en el trasfondo de lo narrado. Gramuglio observa que detrás de estas variaciones en la voz narrativa se esconde la pregunta ‘¿Quién habla en un texto de ficción?’ (Gramuglio 1986: 279). En este caso, la interrogación se dirige a una conciencia de límites imprecisos que planea inaprensible sobre lo narrado como una pura obsesión por los detalles materiales, acaso necesitada de sacudirse su propia sensación de fantasmad. Y en un relato que nos habla de sombras, reflejos y proyecciones, el vacío experimentado por esta presencia resulta especialmente intenso. Quizás para representar esa carencia convenientemente, Adelina es un personaje-cámara. Así, la encontramos sentada en un sillón de Viena en el *living* de su casa, como punto fijo en una disposición espacial que recuerda el mecanismo de una cámara oscura. Por ello se resalta únicamente el vidrio de la puerta de baño por el que entra la luz y la *antecámara*, que literalmente significa ‘lo que aparece frente a la cámara’. El personaje funciona entonces como una placa fotográfica en la que el cúmulo de sensaciones de lo real queda impresionado.⁴² (También la escritura de Saer refleja a menudo esa cualidad cinemática convirtiéndose literalmente en ‘foto-grafía’, en una grafía que busca impresionar el detalle revelado por un instante lumínico.) La descripción del lugar alude igualmente al mito de la caverna de Platón, precisamente la alegoría en la que los historiadores de la cinematografía han querido ver una referencia pionera al principio de la cámara oscura.

Las continuas evocaciones platónicas del relato nos interesan para establecer algunas precisiones sobre las cualidades del lugar narrado. El hilo de pensamiento de Adeli-

⁴² Puede completarse añadiendo que funciona también, por el proceso inverso, como una linterna mágica que, modificándolo, proyecta en lo exterior una imagen poética.

na, del que ya hemos sugerido su precariedad, responde a una determinación de raíz platónica, por la que trata de encontrar el verdadero ser de las cosas en la idea que de lo eterno, lo inmóvil y lo invariable guarda la poetisa, ostensible en el contenido y en las formas poéticas que practica. Así, el uso del rígido endecasílabo por su parte se corresponde con la presunción de la esencialidad invisible de las cosas y de la perduración de la identidad. Adelina proyecta esa búsqueda personal del sentido en los espacios exteriores que su conciencia imagina o presiente. Porque, de igual manera que en la alegoría de la caverna de Platón, en el relato de Saer se encuentra una dualidad de espacios. Frente al lugar interior que representa la conciencia, aparecen los espacios soleados del exterior, como son el patio en cuyo centro la poetisa imagina a su cuñado Leopoldo fumando y las calles de la ciudad donde se desenvuelve, según la piensa Adelina, su hermana Susana. Por lo tanto, la conciencia de Adelina es el espacio de los espacios, una diversidad de lugares integrada en un punto inmóvil, pero inestable y movedizo como el vaivén mecedor del sillón de Viena.⁴³ La pareja formada por Leopoldo y Susana, atléticos en las relaciones con el exterior, vinculados a los espacios abiertos, al fuego y al sol, encarnan para la enclaustrada Adelina el vigor del deseo que en ella se encuentra reprimido. Al parecer el exterior guarda algo ignorado, pero en la apropiación del mito de la caverna por parte de Saer, el sol no es metáfora de la idea del bien, no es la idea de las ideas o ‘*el sol de las ideas*’ de la Teoría de las Formas platónica. Porque, emparentados con la novela solar *Nadie nada nunca* (1980), los cuentos de *Unidad de lugar* avanzan la relación problemática con lo diurno. Es cierto que, como en Platón, la exposición al sol contribuye a disipar ilusiones en la medida en que para Saer el ‘salir afuera’ viene relacionado con la idea de lo extranjero y con una siempre deseable relativización de lo familiar (JJ: 12). Y es cierto también que el descubrimiento gradual de lo exterior lleva aparejados el dolor y el padecimiento (que recuerdan del mito platónico las chiribitas en los ojos por el golpe de luz y la tentativa del prisionero que conducido a la fuerza quiere refugiarse de nuevo en la caverna), una relación sufriente metaforizada en Saer por los efectos nocivos del fuego y de la caída a pique del sol: el escozor en los ojos irritados, las quemaduras en la piel, los golpes de calor y las insolaciones y, en fin, los espejismos que empañan la aventura del conocimiento. Pero, más allá de dichas coincidencias, la interpretación de la alegoría de Platón y de la poética de Saer nos lleva por caminos

⁴³ En su glosa a *Sombras sobre vidrio esmerilado*, Gramuglio pone el acento en la conciencia de la protagonista como centro en el espacio (y en el tiempo) que funciona como lanzadera, origen de continuos movimientos espaciales, a pesar de la inmovilidad paradójica de Adelina (Gramuglio 1986: 278).

separados. El sol del enero austral de las narraciones de *Unidad de lugar* revela las cosas bajo una luz ambigua, impropia de la nitidez y el recorte en las formas que sería presumible esperar del principio racional del universo, el logos al que tradicionalmente se asocia el astro, desde las metáforas solares de Platón. En Saer, la ambigüedad del sol parte quizás de una redimensión psicoanalítica del símbolo. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, ‘el astro será comparado por el psicoanálisis, en sentido reductor: fuente de energía, calor como equivalencia a fuego vital y libido’ (Cirlot 2008: 423). Acaso ello explica en ‘Sombras...’ la descripción de una luz solar tocada con notas de una sensualidad mórbida y decadente que envuelve los exteriores: ‘Hay como una fiebre que se ha apoderado de la ciudad, por encima de su cabeza —y ella no lo nota— en este terrible enero. Pero es una fiebre sorda, recóndita, subterránea, estacionaria, penetrante, como la luz de ceniza que envuelve desde el cielo la ciudad gris en un círculo mórbido de claridad condensada’ (CC: 219). El sentido ambivalente es notorio porque la ‘fiebre sorda’ tiene un doble origen, subterráneo y celeste: lo diurno y lo arcaico, lo exterior y lo interno se revuelven en los espacios iluminados por esa entidad solar de naturaleza ambigua. Los extremos se tocan y la luz del sol revela la claridad de la piel (‘de luz solar la piel de la mañana’ reza el último endecasílabo de Adelina), una piel que en el recuerdo obsesivo de la poetisa son las partes blancas, desnudas de su cuñado y su hermana a quienes sorprendiera años atrás en plena relación sexual. Así como los ojos no pueden tolerar la superficie del sol, Adelina aparta la vista al recuerdo horrorizado de aquella revelación (CC: 227). Se trata, entonces, de manifestaciones oscuras de una energía pulsional de las que el aspecto pesado viene constituido por el sol. El astro iluminador antes que descubrir una disposición racional y ordenada de las cosas, funciona por estímulos y arrebatos de contenido sexual latente y, más que develar una oscuridad, vuelve manifiesta su presencia, la señala como a la boca de un pozo, ahondándola. En el plano simbólico, ello quiere decir que el incremento en el conocimiento de las cosas lleva consigo un paradójico efecto de oscuridad y, en todo caso, la pervivencia del enigma de lo real. La revelación de las cosas es a la vez ‘imposible y nítida’, como se dice en el epígrafe de ‘Fotofobia’, tomado de un verso de Carlos Drummond de Andrade. Habría que retroceder hasta el *Heliogábalo* de Artaud para encontrar, en el culto negro auspiciado bajo la luz solar de la Roma pagana, esa misteriosa fusibilidad de los principios contrarios de lo diurno y lo arcaico. Porque el sol en Saer no es solo una instancia reveladora de las pulsiones y de lo íntimo subterráneo sino también de la superficie de las cosas en sus más precisos y exactos detalles, como se dice en ‘Paramnesia’,

no hay un solo sol sino varios, *‘dos o tres discos incandescentes y amarillos que fluctuaban concéntricos sin acabar de superponerse unos sobre los otros y unificarse de una vez por todas’* (CC: 253).

Los lugares revelados por el sol ambiguo en la colección de cuentos *Unidad de lugar*, cuando se trata de agruparlos y unificarlos, plantean la misma indefinición problemática. Si parece indiscutible que hay lugares mítico-simbólicos de origen en los que el personaje saeriano encuentra refugio, en una dinámica regresiva que, dada la reiteración con la que se celebra, supone *‘un nacimiento continuo’*, *‘un proceso ininterrumpido de separación del cuerpo materno’*, al modo en que la simbología solar en Saer se encuentra relacionada con una visión irrisoria del principio paterno, son lugares de una ambivalencia relacionada con la imagen materna (Premat 2002: 98). El espacio simbólico uterino, además de permitir la escenificación de una fantasía de eternidad y retorno a los orígenes, supone *‘un modo paradójico de confrontarse con lo que se teme: la regresión lleva a una anulación anterior, a una muerte regresiva, a una desaparición en la nada’* (Premat 2002: *Ib.*). El *living* precedido por una antecámara (*‘Sombras sobre vidrio esmerilado’*), el bosque que propicia el recuerdo de *‘haber estado en él antes de haber entrado nunca’* (*‘Paramnesia’*), la habitación de un motel junto con una mujer embarazada (*‘Barro cocido’*), un sótano en penumbra (*‘Fotofobia’*) y el patio de una casa (*‘Fresco de mano’*), son todos lugares figurativos del vientre materno en los que una permanencia continuada, a resguardo de la inclemencia de lo exterior (del sol de enero, en la mayoría de los cuentos), supone un rechazo obstinado del deseo y la consiguiente anulación del yo. El lugar al que remite esa proliferación de espacios al mismo tiempo protectores y anuladores, el espacio arquetípico y presimbólico, lo lleva consigo el personaje saeriano que, como se dice en *‘Traoré’* (un cuento de *Lugar*), *‘anduviera por donde anduviese en el ancho mundo, seguía estando encerrado en el vientre de su madre’* (CC: 41). La salida provisoria del lugar en el que se vive como a refugio de la vida, en un nacimiento simbólico al mundo, supone un acontecimiento traumático que dista mucho de los efectos redentores dispuestos para una fantasía de eternidad y, cuando se produce, es solo para enfrentar una revelación dañina del principio paterno (el fogonazo mortal del soldado en *‘Paramnesia’*, la paliza del padre en *‘Barro cocido’* o el sol de justicia en *‘Fotofobia’*) y devolver la sensación apocalíptica y final de que se camina en el último de los días (como lo piensa María Amelia en *‘Fotofobia’*, como efectivamente le ocurre al Capitán en *‘Paramnesia’* y como se advierte por la sequía *‘que no había ninguna razón para que terminara en vez de ir empeorando’* en *‘Barro cocido’*). La

relación con el lugar reitera, entonces, en otra escala, un conflictivo drama familiar por el que el viajero experimenta una regresión, más o menos permanente, a la infancia en la que enfrenta las revelaciones ambiguas del principio paterno, simbolizadas en el astro solar, y el vínculo problemático con el cuerpo materno recreado en algunos espacios sombríos.

D. Lugar de la ficción y lugar de la experiencia. Escritura y voyeurismo

*No creo en el arte por el arte, ni en lo que
llaman la vida por la vida. No obstante, toma
ánimos. Ven y dime si has encontrado la perla
de la sabiduría.*

Eugene Pickering, Henry James

*No pido a la vida nada, sino que se deje mirar
'Los suicidas', Cesare Pavese*

El espacio de sombras en el que se resguardan los personajes de *Unidad de lugar* es también el lugar de la ficción, donde acontece el alumbramiento de un relato dentro del relato.⁴⁴ Es en cierta medida el aspecto complementario de una intemperie dañosa, del lugar de la experiencia bajo el astro luminoso. En tanto que opuestos, los representantes de cada uno de esos lugares mantienen un enfrentamiento más o menos sugerido. Los personajes que habitan el lugar de la ficción vienen caracterizados por un impedimento físico, equilibrado en todo caso por la capacidad de desarrollar un relato: aunque adolezcan de ciertos defectos son reconocidos por cuanto son portavoces de la ficción. Consideremos algunos ejemplos de esos narradores y de sus limitaciones entresacados de *Unidad de lugar*. En 'Sombras sobre vidrio esmerilado', Adelina sentada en el *living* de su casa experimenta una casi total inmovilidad, pero mediante las evocaciones de su conciencia logra paliar su postración y situarse, por ejemplo, en el lugar de la experiencia de su hermana, con la que siempre la confunden y que adopta el rol usurpatorio del doble. Si por una sinécdoque Adelina es poco más que una mirada, en 'Paramnesia' el

⁴⁴ Tomada en sentido absoluto, esta afirmación es falsa: en algún caso el lugar de la ficción es un espacio al sol. Así por ejemplo, en 'Fresco de mano' el protagonista escribe en el patio de su casa, bajo las ramas del paraíso. Sin embargo, con Ángel encerrado en la casa natal y reacio ante la idea de abandonarla, el espacio de la ficción es también un lugar sellado que evoca el misterio del vientre materno. (Por otra parte, relacionado con ese encierro, podría discutirse la vaciedad de la escritura de Ángel que, a falta de una experiencia necesaria, construye un discurso formado por unas cuantas ideas periclitadas.)

soldado, probablemente herido, es apenas una voz y, sin embargo, consigue con la magia de su relato recuperar la presencia de otro lugar olvidado por el capitán. Si la inmovilidad no es óbice para llegar a espacios lejanos con la eficacia simbólica del relato, tampoco una sordera puede impedir que la voz del cronista, o quizá mitólogo, Sebastián Salas en ‘Barro cocido’ (un tipo que de tan viejo parece hallarse fuera del tiempo, a resguardo del asalto de la contingencia, como si ni siquiera la edad pudiera contrarrestar el poder de la ficción) haga estremecer de miedo a cuantos oyentes casuales se le acercan en el patio del almacén. Su defecto, por cierto, recuerda la amenaza de cortarles las orejas del capitán al soldado en ‘Paramnesia’. Como última muestra de esa ristra de imperfecciones de los representantes del lugar de la ficción, valga la impotencia del marido de ‘Verde y negro’ que, sin embargo, no le impide asumir un rol en la relación sexual desde la posición del *voyeur*. Los depositarios de la verdad de la experiencia, en cambio, lejos de cualquier tara o deficiencia mantienen una relación dinámica con los espacios abiertos como es el caso de la hermana de Adelina en ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’, del capitán en ‘Paramnesia’ y del ‘siciliano’ en ‘Verde y negro’, cuya denominación de origen evoca un lugar al sol. A continuación, para no quedarnos únicamente en el plano de los detalles, analizaremos ordenadamente la relación emblemática entre los representantes de los dos espacios en el cuento ‘Paramnesia’ que es, junto con ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’, el de mayor complejidad de *Unidad de lugar*.

En una apuesta de mínimos, ‘Paramnesia’ presenta un escenario reducido como el decorado de una obra de teatro (otra posible lectura de la unidad de lugar del título), compuesto por una tríada de espacios. En el centro del lugar se hallan, presumiblemente ubicadas en el litoral del Paraná en la época de la Conquista, las ruinas de un fuerte arrasado como un signo de la fugacidad de las construcciones de la razón en un territorio salvaje (el *topos* de la ciudad y el desierto); en las inmediaciones, un bosquecito colindante que a resguardo del sol evoca en el capitán un espacio matricial y la curva de un río, un meandro sin origen ni final a la vista, como un reflejo metafórico de la falta de coordenadas del español, afectado por una alteración de la memoria y del sentido de las cosas. De la guarnición del fuerte, solo quedan vivos tres personajes al comienzo del relato, un cura moribundo, un soldado viejo y pelirrojo, igualmente maltrecho pero todavía capaz de hablar, y el capitán. La acción viene constituida por los viajes de ida y vuelta del fuerte al río y del río al fuerte del capitán y por la disputa del mismo con el soldado, a manos de quien, al cerrarse el relato, recibirá un disparo supuestamente mortal. El capitán, que ha perdido su memoria a largo plazo y parece regirse por un sentido

de inmediatez respecto a cuanto lo rodea, insiste al soldado para que le relate una anécdota acontecida en tierras españolas. Cuando este accede, el capitán escucha con perplejidad el desarrollo de la historia, contrariado en parte por esa ficción que no encaja con sus recuerdos. Por su defecto de memoria el capitán solo conoce lo que puede captar en el estrecho presente en el que se encuentra confinado. La existencia de ese lugar exótico referido por el soldado le resulta conflictiva y, aunque le fascina e insiste en escuchar la historia una y otra vez, también niega su verdad y la considera una traición evidente al principio de realidad del que se reputa el más alto valedor. A cambio de contar la anécdota, el soldado reclama al capitán su obligación de dar cristiana sepultura a los muertos que hay en el fortín, un requerimiento que tal vez hay que interpretar en línea con la preferencia por las profundidades, por las sombras y lo oculto, de los albaceas de la verdad de la ficción. De hecho, el lugar simbólico de la ficción en el relato, desde el que se produce una revelación de signo negativo en el instante del desenlace, es un arcón que el soldado parece proteger, situado en el interior de una construcción ‘*intacta*’ (la única que ha quedado en pie), ubicada a su vez en el fuerte. La disposición como un juego de cajas chinas reproduce la estructura literaria del cuento, cuyo centro está ocupado por un relato interno, en consonancia —puesto que la antología de *Las mil y una noches* es modélica respecto a este tipo de construcciones— con la identidad del soldado como un nuevo Sherezade.⁴⁵ Por otra parte, la multiplicación de cierres herméticos, de sellos y de precintos, en los que se esconde la ficción como un misterio puesto a resguardo, difícil de desentrañar y de sacar a la luz, recuerda la descripción del sexo de Elisa en *Nadie nada nunca*:

‘Pliegues y pliegues, superpuestos, postigos elásticos de ventanas puestas, unas detrás de otras, en el largo corredor rojizo. Pliegues, y pliegues, y después otros pliegues, y más pliegues todavía, parece pensar el Gato, al comenzar a caminar, sin apuro, hacia la cama. Y así al infinito’ (NN: 47).

La ficción nuevamente se identifica con un espacio matricial, un lugar de origen a resguardo de injerencias externas, que sin embargo hay que penetrar furiosa y repetidamente para comprenderlo. En la novela citada, la policía trata de poner freno a los ase-

⁴⁵ La lectura es en buena medida posible, como ocurre con frecuencia en Saer, gracias a una réplica de la misma imagen en la muy posterior *La pesquisa*. El hallazgo en esa novela de un manuscrito que se encuentra oculto en el interior de varios sobres y precintos se presenta como una metáfora de la estructura de relato interno de la misma narración (Núñez 2007: 280-281).

sinatos de caballos con un gran despliegue. El término *des-pliegue* es entonces sintomático de la naturaleza de la acción policial. Correlativamente, en el orden de la escritura, podemos decir que el ejercicio de lectura simula una pesquisa y, en concreto, la averiguación de un crimen de acuerdo con el carácter pulsional que motiva la actividad de la escritura.⁴⁶ Parece que se quiera formular una *explicación*, que en un sentido etimológico quiere decir exactamente ‘despliegue’, pero nunca llega a concretarse porque siempre aparecen nuevas dobleces en lo escrito.

La lectura alucinada que sugiere el parentesco del lugar de la ficción con el vientre materno se consolida con la muy posterior aparición de *La pesquisa*. Como es sabido, en esta novela se entrelazan dos historias que surgen durante una conversación del grupo de amigos habitual de las ficciones de Saer: de una parte, referido por Pichón, el relato de la investigación policial del detective Morvan que busca un violador y asesino en serie de ancianas que actúa en París y, de otra parte, la serie de indagaciones en torno a la autoría de una novela titulada *En las tiendas griegas*, un manuscrito hallado en la casa del recientemente fallecido Washington Noriega. El entretejido de ambas tramas es de naturaleza sutil y, si no se avanza más allá de lo anecdótico, al lector le puede parecer que obedece a oscuras razones. Ahora vamos a tratar de aclararlo porque precisamente en el secreto de esa relación de hilos argumentales hallamos el motivo que aquí nos interesa. La historia intercalada acerca del manuscrito hallado narra la breve estancia de Pichón, Soldi y Tomatis en la casa de Washington en Rincón Norte para examinar la novela anónima y el viaje de ida y vuelta en lancha por el río en el que se tratan los detalles conocidos sobre la misma. Al llegar a Rincón, los tres amigos se topan con las resistencias de la hija de Washington, Julia, quien separada de su marido habita la casa en soledad desde la muerte de su padre y guarda celosamente todos sus papeles entre los que se encuentra el manuscrito. Cuando Julia permite al grupo echar una mirada a la novela, Soldi tiene que extraerla del interior de varios precintos superpuestos, de modo que el inédito aparece como guardado bajo siete llaves, en una imagen que recuerda, una vez más, a la del sexo de Elisa en *Nadie nada nunca*. Por otra parte, la descripción del cuarto de Washington en el que se encuentra el manuscrito como un lugar ‘*bastante fresco a causa de la penumbra calculada que siempre lo protegió del ardor exterior*’, completan esa impresión de apartamiento y de hermetismo de la casa (LP:

⁴⁶ Carece de importancia en lo substancial que atribuyamos al lector la posición del detective o la del criminal en una identificación con las pulsiones del autor, puesto que tanto el uno como el otro son copartícipes del mismo crimen.

57). Sería suficiente lo dicho hasta ahora para probar la relación del lugar de la ficción con el sustrato materno, pero acaso la mención del modelo narrativo que Saer toma como paradigma para la construcción del episodio, sirva para terminar de concretarlo, porque son varios los detalles que recuerdan a una de las mejores novelas breves de Henry James, *Los papeles de Aspern*. La *nouvelle* de James es la historia de la búsqueda literaria de un crítico y editor que pretende sacar a la luz los inéditos de un poeta en contra de los intereses de su anciana depositaria que, según sostiene el protagonista, fue la amante del vate en su lejana juventud. En el trasplante de la trama de una a otra novela, cambian las humedades estancadas que por su enclave particular son propias de los pasajes venecianos por las inmediaciones del río entrerriano de la casa de Washington, pero en *La pesquisa* continúa tratándose de un lugar designado como un entorno matricial. Los personajes de la novela de James son evocados igualmente por los personajes de Saer. Julia, encargada del custodio de los papeles del poeta fallecido recuerda a Juliana, la vieja solterona que en *Los papeles de Aspern* esconde celosamente su hipotético secreto rehuendo la presencia del crítico. En cuanto a Soldi, comparte el rol de investigador con el protagonista de la novela de James, así como la incapacidad de aportar un testimonio veraz de sus pesquisas; en este sentido, los indicios que el narrador suministra y el sobrenombre de Pinocho, por el que es conocido, apuntan a que debemos desconfiar de sus opiniones. También la pesquisa del protagonista de James, plagada de juicios críticos erróneos y de opiniones irrazonadas, resulta velada por el subjetivismo excéntrico de un personaje obnubilado por la pasión hacia aquello que investiga. Llega a tal extremo su fiebre que supone por cierta la existencia de los documentos, sin poseer una sola prueba concluyente al respecto. Convencido de que Juliana los guarda en el escritorio de su habitación, el obseso investigador allana su dormitorio en un arrebato de impaciencia y trata de forzar la cerradura del mueble, justo en el momento en que la vieja lo sorprende. El hecho de que los papeles que se quieren dar a la luz pública se hallen depositados supuestamente en un mueble que les sirve como recipiente hermético, ya sea este el escritorio de la *Los papeles...*, ya la caja que contiene el manuscrito en *La pesquisa*, permite una interpretación según normas freudianas que identifica el receptáculo con una imagen del sexo femenino, un lugar materno que el crítico secretamente ansía penetrar. Cuando el protagonista es sorprendido por Juliana en su propia habitación, el lector preparado por una serie de pistas anteriores tiende a pensar que el drama que se representa no es tanto una obvia tentativa de robo sino un intento sugerido de violación. Y se confirma la gravedad del asunto cuando poco tiempo después aconte-

ce la muerte de la anciana, acaso por la impresión tan violenta que le produjo la escena nocturna. Buscando dar pábulo a esta interpretación, el traductor español ha querido ser lo más explícito posible al optar por el término ‘violar’ para significar el forzamiento del mueble (piénsese que el original *break into* no tiene la acepción relativa a la agresión sexual del vocablo castellano).⁴⁷ En el capítulo previo al relato de la intrusión del narrador en la cámara de Juliana, ambos personajes comparten una charla a solas en la que se acusa la extraña inclinación del protagonista por la anciana; así, son varios los pasajes en los que el narrador oblitera la realidad de avaricia y mezquindad en la que ella se mueve y, lo que es más llamativo, ignora su condición decrepita para, en un comportamiento propio de la ridiculez de una astracanada, llegar a ensalzarla como ‘*aquel precioso mito*’ o ‘*la divina musa de Aspern*’, de acuerdo con el modelo ideal de los poemas que le dedicara su antiguo amante (James 2001: 106). Hay durante esa conversación, además, un peligroso juego de sobreentendidos, de sutiles requiebros por ambas partes que transgreden los estrechos límites del campo de la cortesía y son sin embargo más propios de la seducción. Por supuesto que estas rupturas no asoman sino en tanto que latencias del discurso, las cuales se encuentran en un plano sugerido que hay que adivinar o interpretar; así, análoga a esa pasión ciega del personaje por el mito que representa Juliana, que en la práctica parece desviación gerontófila, actúan otras pulsiones que son las marcas nefandas del crimen: por ejemplo, en unas confesiones posteriores al accidente descrito en el dormitorio de la anciana, el protagonista inducido por las circunstancias se horroriza culposamente al compararse a sí mismo con un profanador de tumbas (James 2001: 147). Al parecer le están reservadas al crítico literario toda clase de atrocidades y depravaciones, dado que la lista de obscuridades criminales que se derivan como apéndices sugeridores de su propia narración incluye la violación, la profanación, la gerontofilia y sobre todo el comercio necrófilo con los muertos, con los desaparecidos como el poeta admirado o con aquello que ya no existe como la efigie irreal de la Juliana descrita por Aspern. No es difícil observar en el trato secreto del crítico con la muerte y con los fantasmas del pasado una de las distintas estampaciones del difícil equilibrio dualista del arte y la vida que tanto obsesionaba a James. El detalle de los vaivenes, de los desajustes y contrarrestos de esos extremos, el autor los expresa sirviéndose de un triángulo de personajes (además del crítico y la anciana, la ingenua sobrina sobre la que ambos pivotan), entramando un haz de relaciones mediatizadas que

⁴⁷ ‘*Ignoro por qué me impresionaba tanto aquel mueble, dado que no tenía la menor intención de violarlo...*’ (James 2001: 114).

aleja al narrador del fulgor de verdad inexpressable que trata inútilmente de atrapar. Pero tendremos ocasión en breve de demostrar a propósito de algunas narraciones de Saer las implicaciones gnoseológicas de un *dramatis personae* configurado sobre un esquema triangular. Por el momento, concluimos la lectura en paralelo de las obras de James y de Saer con la siguiente idea: los crímenes sugeridos o las pulsiones violentas del protagonista de *Los papeles...* que configuran una interpretación oculta en la novela, los encontramos también en la trama relativa al descubrimiento de los manuscritos en *La pesquisa* (expresados sutilmente en los conflictos de Pichón con el cuerpo materno). Sin embargo, la trama paralela sobre Morvan, el relato sobre el violador y asesino de ancianas parisino sirve para desatar esos conflictos, verbalizándolos, sustituyendo la irónica sugerencia jamesiana por su expresión desatada, brutal y desde luego paródica.

Cerramos el largo paréntesis abierto con la intención de explicar mejor las conexiones simbólicas del lugar de la ficción con una matriz hermética que resiste todo intento de penetración, y volvemos a 'Paramnesia'. Decíamos que en ese relato, el personaje del capitán representa una cierta 'verdad de la experiencia' mientras que el soldado que se nos presenta como un narrador sería el valedor de una cierta 'verdad de la ficción'; una polarización que dicho sea de paso resulta por completo jamesiana. Una de las lecturas posibles del relato nos la puede aportar el desciframiento de la serie de apelativos con los que el capitán interpela al soldado. El capitán se dirige a él como '*hijo de Judas*' quizá porque, asumiendo el rol de representante de la verdad de la experiencia, encuentra en el relato del soldado una traición notoria a la realidad por él conocida. La denominación, por contagio, desacredita la historia del soldado tachándola de engaño urdido por un traidor. Los sobrenombres de '*pedo de Satanás*' y '*diablo colorado*', achacados a la tonalidad pelirroja del soldado, son de intencionalidad conflictiva y podrían denunciar a un tiempo el componente diabólico y luciferino del portavoz de la ficción. La ambigüedad constitutiva de la instancia solar que vimos en el apartado anterior encontraría acomodo también en la figura diabólica. A Lucifer, etimológicamente el 'portador de luz', la tradición le confundiría igualmente con el logos atribuyéndole la potestad iluminadora de la razón. La cualidad diabólica (del griego *diábolos*, 'el que desune o calumnia'), por otra parte, compondría la cara oculta de la verdad de la ficción sintetizada en las notas de separación, autonomía y libertad creadora. Admitiendo ese paralelismo algo aventurado entre la figura luciferina del soldado y la instancia solar que ilumina desde la bóveda la puesta en escena del real, podemos extraer algunas consecuencias. Primero, que el cura y el capitán tendrían en común la relación alternante de fe / escepticismo

respecto de una instancia ambigua sol / sol-dado (relacionada con el logos y con la idea de dios pero también con lo diabólico) que trata de arrojar luz sobre lo real, podría decirse que traicionándolo. Segundo, que aceptar esa traición (la verdad de la experiencia / la verdad de la ficción) parece necesario si quiere sobrevivirse y que la rebelión contra esa instancia iluminadora conduce a la muerte y a la anulación del relato. El cura muere de cara al astro después de una agonía, acaso como consecuencia de un golpe solar.⁴⁸ Y el capitán de un disparo a manos del soldado cuando regresa al fortín, en una escena que recuerda al mito de la caverna de Platón (concretamente, por el detalle de la ceguera momentánea al atravesar la entrada). El final parece una anulación recíproca entre la verdad de la ficción y la verdad de la experiencia, dos posiciones complementarias pero incomunicables (el capitán como un trasunto del cautivo del mito de la caverna el cual, después de la experiencia vivida en el exterior, cuando vuelve a la gruta a transmitir la nueva, corre el peligro de que le maten). Decimos complementarias porque aunque la muerte del soldado queda relegada a un espacio extratextual, podemos comprender que la ficción termina por la ausencia de un auditorio y que la voz finalmente apagada del soldado equivale a una muerte simbólica.

El doble posicionamiento cognoscitivo / espacial de la verdad / lugar de la experiencia y de la verdad / lugar de la ficción es una estructura principal en la narrativa de Saer. Asoma por primera vez en el relato 'El taximetrista' (1961), alcanza un desarrollo paradigmático en 'Paramnesia' (1966) y reaparece en multitud de ocasiones, entre otras, en *La pesquisa* (1994), en una elaboración diáfana que permite una relectura diacrónica del conjunto. ¿Qué logros persigue esa doble focalización de unas zonas de la experiencia y de unas zonas de la ficción? Tal vez denunciar la vieja imposibilidad existencial y narrativa de situarse en el centro del acontecimiento, en el revuelo mismo de las cosas. A partir de 'El taximetrista' la estructura viene sugerida por la presencia de un triángulo amoroso (el protagonista y la pareja formada por Dora y Coria) en el que la intermediación de uno de sus componentes entorpece la vivencia. La presencia de un trío sexual de personajes (el protagonista y una pareja), característica común a muchas narraciones de Saer, abre las puertas al misterio y restituye una posibilidad antes cerrada, creando una

⁴⁸ Se trata de la misma muerte que sufre el padre Quesada en *El entenado*: 'Lo cierto es que una mañana salió temprano a caballo, y que unas horas más tarde el animal volvió solo al establo; cuando lo encontramos, al anochecer, en la sierra solitaria, estaba muerto, sin herida visible, a no ser un poco de sangre que le había salido por la nariz y que ya se había secado sobre su barba blanquecina, pero nunca supimos si fue la caída o un ataque lo que lo mató. Como era pleno verano, ha de haberse ido muriendo, bajo el cielo abierto, de cara a la misma luz intensa e indescifrable que había enfrentado su inteligencia en los días de su vida' (EE: 114).

forma de enigma.⁴⁹ Piénsese por ejemplo en los relatos complementarios ‘Verde y negro’ de *Unidad de lugar* y ‘Bien común’ de *Lugar* en los que un matrimonio trata de renovar el deseo y una relación agotada introduciendo una tercera persona en sus relaciones sexuales. La posición de mirón adoptada por el marido que observa desde fuera sin ser visto reabre una indagación sobre lo real figurada por el acto sexual.⁵⁰ El amante ocasional personifica la vivencia de lo empírico envuelto, digamos, en expresión que emula el estilo de Saer, *en la masa chirle de la experiencia*, mientras que el marido, mantiene una posición de exterioridad respecto al núcleo del acontecimiento. La mujer, en fin, encarna el enigma del acontecer en torno al cual orbitan el marido y el amante. La insatisfacción sexual de la pareja que requiere de la mediación de un extraño para lograr el placer significa en un plano ontológico la imposibilidad de aprehender lo real sin la ayuda de una distancia mediadora, imposibilidad que, en el plano de la escritura, deriva en una impotencia discursiva. No hace falta decir que en el desarrollo del tema del voyeurismo la gestión de los espacios alcanza una relevancia fundamental: la dicotomía espacial afuera / adentro se correspondería con la (in)mediatez de lo vivido. El *voyeur* es un hacedor de ficciones, el que pergeña el encuentro y mueve los hilos desde el exterior y, por lo tanto, el poseedor de la verdad de la ficción. Sin embargo, el esquema es insuficiente porque el *voyeur* no se mantiene en una posición de exterioridad, sino que gracias al montaje que lleva a cabo, paradójicamente, por decirlo así, reafirma su existencia cobrando un añadido de realidad. En cambio, es la vivencia del amante la que acaba virando de signo, volviéndose negativa y problemática y empujando al experimentador a una ubicación externa a las cosas y, por lo tanto, a padecer un sentimiento de irrealidad. Esta visión negativa es análoga a la posición de escepticismo del escritor hacia la experiencia directa de las cosas. En *El río sin orillas*, el narrador defiende para el desarrollo del proyecto de libro sobre el Río de la Plata la procedencia de una búsqueda bibliográfica en la librería de turno, antes que la observancia directa de la realidad argentina, argumentando que ‘*atrincherarse en lo empírico no aumenta el conoci-*

⁴⁹ Obviamos aquí que las relaciones triangulares omnipresentes en las ficciones de Saer sugieren una posición del sujeto ante las instancias biográficas del padre y de la madre. Siempre se trata de formular el relato edípico mediante la geometría de esa relación. El ensayo de Premat sobre la novela familiar saeriana es de obligada lectura para la comprensión de estos aspectos (Premat 2002).

⁵⁰ Las descripciones morosas del acto sexual lo sitúan en un plano de igualdad con algunas otras actividades en las que ocupan el tiempo los personajes, destacadas por una reiteración obstinada y por sugerir una suerte de búsqueda gnoseológica; por ejemplo, los recorridos afiebrados por las calles de la ciudad, la dedicación a los juegos de azar y las comidas compartidas por el grupo de amigos.

miento, sino la ignorancia' (RO: 32). Es necesaria, pues, una mediatización de índole cultural para lograr aprehender en toda su dimensión la experiencia vivida, porque '*nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible*' (RO: 32). El eco de esas palabras tienen su origen en el ya citado artículo pavesiano 'Del mito, del símbolo y de otras cosas' en que el escritor investigaba los alcances del mito de la infancia y, con la misma incertidumbre hacia una vivencia originaria de las cosas, concluía que '*no existe un "ver las cosas por primera vez": la que importa es siempre una segunda*' (Pavese 2010: 367). El contacto con las cosas que consideramos inmediato y originario no es, pues, más que un engaño que damos en llamar mito; se trata en realidad de una repetición, de la réplica de una emoción anterior experimentada ante un contenido de tipo simbólico (cultural). La cultura, entonces, ocupa en todo caso el lugar de la vivencia originaria. Por ello, según la lógica saeriana, la ficción en tanto que construcción simbólica mantiene una posición de privilegio en el conocimiento de lo real. Y el acontecimiento, opaco y refractario a la experiencia directa, requiere para ser aprehendido de una instancia mediadora, de la construcción de una ficción. Para completar lo sugerido hasta aquí, pasamos a analizar dos de las primeras narraciones que presentan la situación del triángulo amoroso en el corpus de Saer: 'Verde y negro' de *Unidad de lugar* y 'El taximetrista' de *Palo y hueso*, con la inclusión de algunas referencias que proponen como modelo del tema a la obra teatral de Joyce, *Exiliados*.⁵¹

En 'Verde y negro', un joven de origen siciliano que pasea por la calle de madrugada es abordado por una mujer subida en un Falcon. Con descaro, ella lo invita a su departamento y el siciliano, aunque desorientado por la brusquedad y por ciertas señales equívocas que no sabe interpretar, decide aceptar el ofrecimiento. De camino, continúan las sensaciones equívocas y la mujer guarda un aire ausente; piensa entonces el joven narrador que '*había algo que no funcionaba, me daba la impresión de que con todo, ella seguía mirando la calle por arriba de mi cabeza con sus ojos amarillos*'. Ya en la entrada del piso, igual que si siguiera un patrón de conducta prefijado, la mujer le '*empieza a pedir que le diga cosas*' y acto seguido lo conduce al dormitorio a pesar de la frialdad que demuestra durante los escarceos. La situación se aclara solo después de consumada la relación, cuando el siciliano descubre la presencia del marido para cuya

⁵¹ El tema del voyeurismo puede encontrarse en una amplia variedad de las obras de Saer, destacadamente en *Cicatrices* con las persecuciones callejeras de Ángel jugando a los detectives, en *El limonero real* cuando Wenceslao, agazapado en el ramaje cercano a la casa de Rogelio, observa un coito entre el Chacho y Amelia y en *La grande* con las relaciones de Nula con el matrimonio Riera - Lucía.

satisfacción la mujer había estado representando un papel. El marido en el relato es, por lo tanto, una especie de amo de las marionetas, el organizador del encuentro y, en cierto modo, el vínculo que une los destinos de la mujer y el siciliano. Una presencia agazapada en las sombras por la que el joven ya se había preguntado retóricamente: *‘Quién la había hecho doblar por esa esquina y quién me había hecho a mí ir al bar del Gallego, y quién me había hecho retirarme a la hora que me retiré para que ella me encontrara caminando despacio bajo los árboles, es algo que siempre pienso y nunca digo, para que no me tomen para la farra’* (CC: 259). Dicho de otro modo: el marido, al promover el encuentro, funciona como una especie de autor escondido del relato o como una representación de la figura del creador (de ahí, tal vez, que se limite a responder a las interpelaciones de la mujer con un *‘Dios mío. Dios mío’*). Parece significativo que después de asistir a la representación por él planeada, de acuerdo con el siciliano, el marido *‘parecía recién bañado’* como si hubiera pasado todo el día en el río (CC: 261). En las primeras narraciones de Saer, encontramos fragmentos recurrentes relativos a personajes recién bañados, con el detalle siempre repetido de unas gotitas de agua que se deslizan del cabello mojado por la frente o por la quijada. Así ocurre con sendos personajes de *‘A medio borrar’*, *‘Fresco de mano’*, *‘Palo y hueso’* y *‘El taximetrista’*, caracterizados todos ellos por experimentar un sentimiento de cambio o de renovación o bien por tratar de comunicárselo a otro (CC: 172, 263, 348 y 389). En todo caso, el detalle podría venir relacionado con la terminación del relato urdido: en tanto que orquestador del encuentro consumado, el marido afianza o revalida su posición en el mundo, logrando un añadido de realidad. Gracias a la pequeña confabulación llevada a cabo, y a pesar de la posición de exterioridad que en ella ocupa, alcanza una suerte de ubicuidad consistente en estar a la vez dentro y fuera en relación con el acontecimiento. Al maniobrar la trama de la representación, el marido hubiera podido decir junto con Adelina Flores: *‘Es como si estuviera aquí y al mismo tiempo en cada parte’* (CC: 218). En un fragmento titulado *‘Voyeurismo y resurrección’*, Saer explica acerca del deseo del mirón que *‘ese querer estar presente a pesar de estar ausente [...] es sin duda una manifestación de la angustia de muerte, ya que de todas las formas de la ausencia, la muerte es la más radical’*. Por la misma premisa *a contrario*, puede sostenerse que la ficción urdida por el escritor / *voyeur* buscaría disipar la angustia y propiciar una suerte de *‘resurrección momentánea’* (NO: 173). La posición del siciliano después del encuentro, en cambio, es de signo negativo: al contrario que el marido, como una presencia superflua, sobrante, el joven repentinamente deja de ser percibido y pierde realidad frente a la pareja. El aman-

te ocasional pasa a ser una sombra sin consistencia real: '*Estuve a punto de pensar que yo no era más que la sombra de lo que ella veía*'. Una vez más, en el fragmento funciona una evocación platónica por la que, de acuerdo con la Teoría de las Formas, el lugar de la experiencia (personificado por el siciliano) y la vivencia empírica son denostados como meros simulacros, reflejo y apariencia, mientras que el lugar de la ficción (representado por el marido) queda ensalzado como una esencialidad subyacente a lo experimentado por el siciliano.

Sintéticamente, las relaciones simbólicas del triángulo amoroso en Saer plantean la existencia de un misterio cuya dificultad viene representada por una separación espacial (un permanecer 'fuera de las cosas') y que para ser dilucidado requiere de la concurrencia de un mediador. El enigma solo puede ser resuelto por el escritor / *voyeur*, en tanto que el intercesor funciona únicamente como una herramienta para su pesquisa, un apéndice sin voluntad para superar su incapacidad.⁵² En la única obra de teatro escrita por

⁵² A pesar de haber escogido la comparación con la obra de Joyce por ser anterior en el tiempo, resulta ineludible citar el conocido relato de Cortázar, '*Las babas del diablo*' (1959). El esquema de personajes que plantea es incluso más interesante que el de Saer: un cuarteto formado por el narrador / *voyeur*, un segundo *voyeur* también fuera de cuadro observando la escena desde el interior de un coche, la mujer como instrumento del encuentro y el joven al que aparentemente trata de seducir. La identificación sugerida del narrador con los instintos depravados del otro *voyeur* al tiempo que con la inocencia del muchacho violentado señala el vaivén del personaje entre lo exterior y lo interno y anticipa el pasaje al interior de la ficción creada por él mismo en su estudio a partir de los revelados fotográficos. Esa ambigüedad que afecta también al lugar de los hechos (¿la habitación de una casa o la plaza de una isla?) es una mera proyección espacial de la ambivalencia principal, a saber: que el narrador es una suerte de muerto vivo que como una cámara aún en funcionamiento sigue registrando el acontecer, cumpliendo la fantasía característica del *voyeur* descrita por Saer de '*estar presente a pesar de estar ausente*' para superar la angustia de muerte (NO: 173).

Pero ni siquiera '*Las babas del diablo*', cuya primera mitad desmerece del desenlace (acaso por el lastre de las abundantes digresiones biográficas de los personajes), alcanza la altura de alusión y misterio de *Blowup*, la genial película de Antonioni inspirada en el relato cortazariano, quizá la obra cumbre en la temática del voyeurismo. Estrenada el mismo año de aparición de *Unidad de lugar* (1966), describe las complicadas relaciones con la percepción y el sentido de las cosas de un fotógrafo de moda (una profesión que en el contexto de la estética *mod* de la película viene relacionada con cierta depauperación de la imagen). Como es norma en la tradición del voyeurismo, Thomas, el protagonista, es un impotente que para satisfacer sus impulsos requiere de una mediación, ya sea esta de naturaleza instrumental (la cámara fotográfica) o bien de naturaleza personal. Por ello durante la práctica totalidad del metraje aparece en escena conformando un triángulo acompañado de otros dos personajes, o como un integrante más de una masa de gente, probablemente porque en las multitudes encuentra un refuerzo a su existencia precaria y fantasmal. Por contraste, en los momentos en los que se desempeña por su cuenta, la cámara asume su punto de vista y la representación deja de ser fiable para el espectador. Los primeros compases de la película muestran el modo de vida frenético del personaje en tanto que, a partir de la secuencia principal del parque y del revelado que introduce el enigma irresoluble de un crimen, parece adquirir conciencia de la falibilidad del instrumento de que se sirve para relacionarse con lo real y, por extensión, de la inestabilidad que amenaza su posición en el mun-

Joyce, encontramos un precedente de estos temas con ligeras variaciones que quizá valga la pena traer a colación si tenemos en cuenta la importante influencia que ejerciera la obra del escritor irlandés en las primeras ficciones de Saer. En *Exiles*, Joyce presenta dos parejas protagonistas (Bertha y Richard, Beatrice y Robert), un ‘cuadrilátero emocional’ de personajes que, mediante unas complejas relaciones dramáticas, en un entrecruzamiento múltiple de amores y amistades turbias (con un asomo de lesbianismo incluido), agota todas las variaciones posibles del triángulo, acaso como un recuerdo lejano de la combinatoria de los cuerpos en la novela sadiana (Joyce 1981: 7). El triángulo formado por Richard, Robert y Bertha es el más interesante puesto que en esta obra fallida es el único que alcanza un desarrollo suficiente. Richard refleja la idea obsesiva que el autor mantenía de sí mismo, la imagen de un artista inhumano y soberbio: con alguna distancia, el personaje escritor es el trasunto de Joyce (York 1969: 138). Maneja al resto de personajes, urde tramas diabólicas, acecha en las sombras mientras tienen lugar los encuentros clandestinos de la pareja de amantes y confunde con argumentos imprevistos a quienes tratan de encerrar sus actos en la cárcel de las palabras. La identidad del personaje es oscura a propósito; cuando le piden razones, él responde a la manera de la zarza ardiente del Antiguo Testamento (‘Soy como soy’) (Joyce 1981: 151). Por esa razón, en el triángulo de Joyce el enigma no es tanto la mujer como el escritor / *voyeur*, y más concretamente, las razones que le mueven y que preserva en un cuidado aparte. La abreviatura de Richard (‘Dick’) imagina la pura voluntad, el acendrado egoísmo del personaje. Si relacionado con la figura del creador Richard es un escritor, Robert, amigo y rival, es periodista, un aspecto degradado de la misma cosa. Aquí también, por lo tanto, el *voyeur* ocupa una posición idealizada, una superioridad alejada de la ceguera compartida por el resto de personajes. A pesar de ello, la clarividencia de Richard tiene recovecos oscuros; él que por sus actos es pura renuncia quisiera, tal como sugiere el autor en las Notas que acompañan la obra, ‘llenar la emoción del adulto sustitutivamente y poseer a una mujer herida, Bertha, a través del órgano de su

do. Una amenaza que por cierto traspasa la pantalla, en una construcción en abismo, siendo igualmente válida para el espectador de la fantasmagoría.

En ‘La literatura y los nuevos lenguajes’, al hablar de las relaciones parasitarias de los *mass-media* con la llamada alta cultura, Saer menciona precisamente el cuento cortazariano (así como su parentesco con el film de Antonioni) y, en una exégesis consonante con la tesis crítica hacia los nuevos lenguajes sostenida en el artículo, dice lo siguiente: ‘[el cuento] *intenta recuperar la realidad registrada por una cámara fotográfica; su forma reviste la de una serie de imágenes inmóviles, yuxtapuestas, de cuyo sentido, por medio de la ampliación, se intenta el descubrimiento gradual; su tempo no es el de la revelación, como en los poemas de William Blake, sino el del revelado*’ (CF: 199).

amigo' (Joyce 1981: 186). Como los representantes del lugar de la ficción en Saer, Richard es también un impedido y la orquestación que lleva a cabo, una vía retorcida para superar su estancamiento. Lastrado por un ovillo de conflictos permanece como atascado sin resolverse y requiere necesariamente de la participación de un tercero que le sirva de vehículo para movilizarse. Así por el juego de palabras de Joyce en las Notas, Richard sería un 'automístico' y Robert un 'automóvil'; Richard, el personaje de una pieza que permanece idéntico a sí mismo y Robert, un personaje voluble como sugiere el motivo del cambio de chaqueta en las acotaciones. Desterrado a una pura exterioridad, el anhelo de Richard es recuperar una posición de centralidad, participar en todo. En este sentido, Bertha reduce la querencia de Richard a una abstracción igual a la que vimos con respecto a los personajes de Saer: '*Quiere saberlo todo, lo interno y lo externo*' (Joyce 1981: 116). Para lograr ese propósito, la configuración espacial de la escena es fundamental con la inclusión de una habitación preparada en la que el mirón encuentra refugio ('*Las salidas y las entradas, calculadas como por una computadora escénica, por lo general nos dejan frente a dos de los competidores. Cuando un tercero se inmiscuye, él u otro inmediatamente pasan a la otra habitación, que convenientemente aguarda en ambos decorados*') (York 1969: 141). Por ello aun cuando Dick sale de escena, acecha su presencia fantasmagórica de *voyeur*: logra entonces la ubicuidad deseada situándose a la vez dentro y fuera de la escena. Ahora bien, ¿qué significa concretamente para Richard ocupar ese centro relacional en las relaciones con Bertha y Robert?, ¿cuáles son las razones que preserva con su conducta enigmática? La respuesta es que puesto que en un sentido moral Richard es un desterrado del amor, el motor de su búsqueda es la nostalgia por un estado luminoso anterior del que ha sido despojado y que, aunque sea de manera vicaria, anhela recuperar a toda costa (York 1969: 152).

Entonces, el enigma en la obra dramática de Joyce viene del pasado y la pesquisa del *voyeur* es un movimiento de regresión atraído por el brillo de un acontecimiento original. Una primera elaboración del esquema del triángulo amoroso en 'El taximetrista' de Saer comparte con la obra de Joyce el sentimiento de destierro (el término espacial es significativo) respecto a una experiencia pasada y las ansias por revivirla porque, como ya dijimos, el voyeurismo es una suerte de resurrección momentánea. La separación entre la verdad de la experiencia y la verdad de la ficción todavía no aparece claramente, pero sí en cambio la posición de centralidad de la mujer como personificación de un acontecimiento inaprensible, en torno al cual orbitan los dos hombres en una relación más o menos complementaria y diferenciada únicamente en razón de la distancia

que hacia ella mantienen. Los tres personajes del relato son el taximetrista anónimo, el jefe y proxeneta Coria y una prostituta, Dora. El taximetrista es un hombre refugiado en una rutina absorbente con cierto miedo a vivir, acaso como consecuencia de una experiencia desalentadora junto a Dora en un pasado todavía reciente. Un protagonista débil que es apenas la sombra, el reflejo de su jefe, el poderoso Coria, que conoció a Dora al tiempo que él en un lugar llamado la 'Arboleda' y que la reencuentra solo con una semana de diferencia. Por esas coincidencias, el disperso taximetrista anónimo, según parece, remeda con sus pasos las huellas dejadas por otros sin que le sea dado restituir las cosas en su originalidad (nuevamente, la dicotomía entre lo aparente y lo esencial). La intromisión del jefe Coria obstaculiza las relaciones con Dora por lo que le resultará imposible reanudar el encuentro del verano anterior y, en un sentido de búsqueda de la unidad perdida, religar un presente decepcionante con un recuerdo que despierta nostalgias envueltas en un aura luminosa. Porque, como su propio nombre indica, y confirma la visión de su rostro a través del retrovisor del coche tocado por el sol poniente, Dora representa la vivencia original e irrepetible que le llega al taximetrista como bañada en los oros de la memoria. Aunque al término del relato no logre recuperarla, la experiencia modela su estado de ánimo y le empuja a tratar de aprovechar las oportunidades de vida que se le presenten en adelante. Así, si al principio del relato el narrador nos hace ver que ha renunciado a tener una voz propia (en las reuniones de chóferes 'no era más que un perpetuo oyente, silencioso'), al final se atreve a pronunciarse y le pide al jefe Coria lo que le es debido, el día franco a la semana. En un personaje que experimenta en los momentos clave del relato un '*obsceno sentimiento*' que le empuja, por así decirlo, a huir de la vida y a desaparecer en una rutina de gestos y acciones siempre idénticas, en un flujo de movimiento perpetuo, sin detenerse a elaborar un sentido de las cosas, ese gesto mínimo de obtener un día libre y cierta autonomía apunta a una redención lograda. El intercambio de roles con la prostituta Dora durante el episodio del bar en el que es ella la que procura que se le pague a él '*por los servicios prestados*', sugiere que el taximetrista, por una vez, ha logrado '*hacer la vida*', en un sentido que eleva la expresión de un eufemismo (por '*prostituirse*') a una conducta vital positiva de entrega y disponibilidad. De representar una posición exterior frente a las cosas y una actitud de pasividad, el protagonista logra centrar y reordenar su vida y deshacer un mito de sentido negativo que mantenía anclada su vida en el pasado. Por los recorridos obsesivos por las calles de la ciudad y el sentido melancólico que adquieren esos itinerarios ininterrumpidos, 'El taximetrista' adelanta la narración del juez Garay en *Cicatrices*, un episodio

que, sin embargo, como veremos en el último apartado, no presenta ninguna señal de redención del personaje.

Para cerrar el tema del voyeurismo, podemos concluir que el *voyeur* funciona en el terreno de la ficción como un trasunto del autor, máxime si tenemos en cuenta el parentesco entre la obra de Saer y los campos del cine y la fotografía (así, por sumar otro ejemplo a los ya citados, el relato 'Verde y negro' viene dedicado al realizador y estudioso de la fotografía Raúl Beceyro). El creador aspira con su labor a acercarse lo máximo posible al acontecimiento y pretende invertir la posición de exterioridad que ocupa en el espacio narrativo: mediante una subrogación con el personaje, que le sirve de mediador para renovar el trato con el acontecimiento enigmático, el *voyeur* pasa al interior del marco de lo creado, logrando una suerte de ubicuidad milagrosa. Por supuesto que ese logro se reduce a unos pocos momentos de iluminación de carácter provisorio, porque no hay que olvidar que los representantes de la verdad de la ficción (los trasuntos del creador) a menudo son caracterizados como impedidos y que la verdad por ellos defendida es siempre complementaria de la verdad de la experiencia. En todo caso, la tendencia del *voyeur* a conjuntar el lugar de la verdad con el lugar de la ficción, en una tentativa por comprender la experiencia de lo real, es una de las formas de la aspiración a la unidad espacial que caracteriza toda la narrativa de Saer.

E. La reelaboración del tópico del *homo viator*.

El mito de la Caída en Saer

... y cae, y vuelve a caer, una y otra vez,

En la misma trampa opaca.

El arte de narrar, Juan J. Saer

¿Y qué afirma la Reacción sino el valor supremo

de lo caduco?

Cioran

Hablar del espacio en una obra literaria requiere de una voluntad propicia, dispuesta a recorrerlo. En apariencia, los personajes saerianos son grandes viajeros: muchos de ellos parten al exilio y los que como Ángel en *Cicatrices*, Nula en *La grande* o Tomatis permanecen en su lugar natal tienen una cierta ‘*manía ambulatoria*’, como la denomina el carismático protagonista de *Lo imborrable*, que les lleva a recorrer el lugar en fatigosos circuitos, incansablemente (LI: 170). Sin embargo, esa inquietud viajera puede revelarse como superflua, contemplada desde el prisma funesto y melancólico de la depresión que aqueja a algunos narradores del corpus, ya sea por ejemplo el mismo Tomatis, ya el juez de *Cicatrices*. La falta de deseo congestiona sus actos: se aíslan y encierran sin mantener apenas contacto con el exterior y se inmovilizan porque el melancólico tiene la aptitud para hacer todo lo que quiere, pero no encuentra nada que desee hacer. Acaso el célebre Oblómov de Iván Goncharov sea el paradigma de ese defecto de la voluntad que empieza a plasmar la novela decimonónica con el sondeo de las profundidades psíquicas del alma humana. Sin ánimo de señalar una constelación de autores que graviten en torno del motivo podemos sugerir al respecto el nombre imprescindible de Kafka. Porque resultan ineludibles en el tema los incapaces mensajeros, el médico rural y el agrimensor kafkianos que, en el vano desempeño de unos oficios relacionados con horizontes lejanos y vastas extensiones de terreno, apenas sí son capaces de avanzar en unos espacios, diríase que de orden casi metafísico. Las distancias terribles en las que parece imposible una progresión, los pasajes repetidos y laberínticos que confunden a

las mentes analíticas, las multitudes que franquean el paso, el amontonamiento de gentes agolpadas en un mismo lugar, el freno de las voluntades ajenas y el obstáculo mayor y tortuoso de la propia flaqueza, la inutilidad de trazar un proyecto siquiera de la tarea que se emprende, interminable y tan vasto como la misma posibilidad de llevarlo a término, son líneas temáticas fundamentales en Kafka que, encajonadas bajo el rótulo genérico del inmovilismo, retoman y desarrollan en la tradición literaria argentina (y en sus inmediaciones) Borges, Virgilio Piñera y Julio Cortázar.

El relato interno de 'Paramnesia', al que una vez más retornamos, puede darnos alguna indicación del auténtico origen literario de este motivo. Saer advierte al lector, al principio de *Unidad de lugar*, que ese relato está basado en una anécdota extraída del epistolario de Quevedo, concretamente de una carta al marqués de Velada y San Román. En la misiva, el escritor del Barroco refiere por extenso un viaje con la comitiva real truncado por una serie de accidentes, el último de los cuales, el vuelco de un coche de la caravana en el que se encuentra Quevedo acompañado de otros principales, termina con el recuerdo de los presentes clavados en mitad del camino, '*asistiendo de responso al entierro de nuestro coche*'. Ya el comienzo de la carta anuncia con mofa el tema de la anécdota: '*Yo caí, San Pablo cayó; mayor fue la caída de Luzbel*' (Quevedo 1859: 521). La cadena de alusiones regresivas (Saer cita a Quevedo que a su vez cita los precedentes bíblicos), en referencia a una serie de caídas mitológicas y mitificadas, instaura con los precedentes de autoridad un tópico fundamental en Saer, como es la reelaboración del lugar común barroco del *homo viator*. En la vertiente clásica, el tema viene caracterizado por un sentimiento de *vanitas* asociado a los viajes o por el desempeño de la vida como una sucesión de desplazamientos, según la cual el *viator* no hace más que pasar de un lugar a otro, marcado por la angustia existencial de la cercanía de la muerte que es la última posta del viaje. En los escritores del Barroco, el tema sirve, por supuesto, a lo apologético y el viaje tiene el sentido final de una peregrinación a un lugar sagrado. Sin embargo, la confianza en un final redentor de la existencia produce como corolario la irrealidad de las cosas: '*Si lo importante no es la travesía, sino el puerto donde nos espera Aquel del que nos viene el ser, entonces es toda la realidad la que ve, por así decirlo, diluirse su esencia para convertirse en apariencia*' (Canavaggio 1995: 259). En lo que concierne a la poética de Saer, pese a vadear el salto a la trascendencia, la encrucijada de caminos entre lo mundano y lo divino del tema barroco adquiere la forma de una lucha trágica por encontrarle un sentido al viaje: la pretendida 'Unidad' al final de una interminable procesión de lugares (de la que trataremos más adelante a pro-

pósito de *Cicatrices*). Del esfuerzo de esa búsqueda de sentido que apunta siempre a horizontes lejanos e inalcanzables se deriva la irrealidad de los lugares (paradójica si tenemos en cuenta la nitidez en la descripción evocada por el narrador saeriano). Y la alternancia entre lo esencial y lo aparente, dada la reminiscencia platónica del conjunto de relatos, se erige en una obsesión de calado semejante al de las grandes obras barrocas. Durante la travesía por esa cadena de lugares contaminada de un sentimiento de irrealidad, aparece una suerte de obstáculo invisible que, en una señal de lo irrisorio del desplazamiento, propicia el tropiezo y la caída del personaje contrariado en su afán. El motivo de la caída es un tópico emblemático de su obra como pueda serlo el del asado. Siempre que tiene lugar parece como si se reprodujera un episodio primitivo y esencial del corpus. Además, la insistencia ceremoniosa con la que se produce le otorga la cualidad intemporal del mito. La evolución del motivo pasa por siete escenas, correspondientes a las narraciones ‘Paramnesia’, *Cicatrices*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *Glosa*, ‘El viajero’ y *Las nubes*, de las que trataremos de deducir a continuación un significado coherente.

En ‘Paramnesia’, el relato interno narrado por el soldado acerca del accidente de un coche en el que viaja la comitiva real —como en el asunto quevedesco del que, como decíamos, se extrae la anécdota— establece una relación transgresora con el poder a través de la imagen, implícita pero contundente, de un rey y una cohorte de principales rodando por los suelos. El relato en *mise en abyme* del soldado podría ser de naturaleza ambigua: si por una parte trata de recuperar para el capitán desmemoriado los referentes de autoridad y realidad, por otra, la ficción referida, como si desbordara el marco que la contiene, traspone al relato entero la conculcación del poder. Como ocurría con los primeros exploradores al arribar a tierras americanas, la pérdida de los referentes acostumbrados produce un desbarajuste en el lenguaje y en el relato simbólico de los españoles cuyos códigos no se amoldan a la nueva experiencia de lo real (de ahí la ‘paramnesia’ del título y la naturaleza del mal padecido). Habiendo perdido las coordenadas existenciales, la desestabilización del poder, el carnaval y la subversión son peligros que amenazan la convivencia en el fortín. Acaso lo único que les pueda salvar del asedio de la locura sea tratar de recuperar los viejos modos de poder —dios, patria y rey— de la tradición europea renacentista, con el objeto de domesticar una realidad adversa mediante su imposición. En ese contexto en el que se trata de recordar el lugar de procedencia y las viejas reglas que allí regían sobre todas las cosas, la insistencia del capitán para que el soldado vuelva a narrarle el relato debe leerse también como un llamado al

orden y al respeto de la autoridad que él representa. Pero el relato escogido por el soldado advierte de sus intenciones y, como quería Gide, existe una relación entre la cólera del hombre furioso y la narración pergeñada por él que a modo de duplicación simple la refleja (Sullà 1996: 27-28).⁵³ El relato del soldado, la pauta escogida para recuperar el orden perdido, resulta ser un modelo erróneo. Porque lo que se termina por representar en ‘Paramnesia’ no es la recuperación del lema triádico, sino su rotunda negación en tres pasos. Primero, el cura moribundo presa de un golpe de calor, bajo los efectos adversos de un sol fulgurante (el cual ha dejado de ser una figuración de la divinidad), simboliza el alejamiento de uno de los bastiones tradicionales del poder como es la religión y la idea de dios. Segundo, la evocación de un lugar de procedencia (o, en términos de poder, de una patria a la que se debe lealtad) con el relato del soldado, constata precisamente la distancia irrevocable que separa a los españoles de su tierra natal. Y tercero, si la rememoración de la figura real debía fortalecer el rol de mando del capitán al traer de vuelta la idea de autoridad y de jerarquía, la imagen de un rey caído que sugiere el relato del soldado supone su trasgresión definitiva. Mediante esta triple negación se desactiva en el relato los mecanismos defensivos de la razón y los modos de representación (dios, patria, rey) que son naturales a los conquistadores españoles.⁵⁴ Prueba de ello es que el ánimo sedicioso que sugiere el soldado con su relato, termina por manifestarse abiertamente: la violencia contra el poder desborda el marco en el que fue concebido y el soldado mata al capitán (en cierto modo, ‘realiza’ su propio relato en una última subversión de los roles de poder, porque la imagen del rey caído anticipa esa muerte). En suma, la anécdota del coche volcado en ‘Paramnesia’ dramatiza las relaciones problemáticas con el poder cuya tautológica afirmación de sí mismo no se aviene con la

⁵³ En ‘Representaciones erróneas: espacios invadidos y políticas de la palabra’, César A. Núñez sostiene lo siguiente: ‘*Pero si en la verdad de la experiencia las relaciones jerárquicas, las relaciones con el poder, son ambiguas y necesitan ser analizadas, el relato, la verdad de la ficción, viene a ofrecer no sólo una de las formas de análisis posibles (el gesto del soldado — inmediato y sin ambages— de hincarse frente al rey, por oposición a la ambigua relación de los personajes en el real); es también uno de los objetos con los que se negocia con el poder. El poder reclama relatos en los que verse representado. No es ésta, pues, tampoco, una representación errónea*’ (Núñez 2007: 282). Sin embargo, no hay tal diferencia entre la verdad de la experiencia y la verdad de la ficción, por el contrario ambas son complementarias. El relato del soldado es deliberadamente ambiguo en lo que respecta a la relación con el poder, de modo que traslada a la ficción la situación vivida en el fortín. Si por una parte el gesto de hincar la rodilla ante el rey demuestra su respeto, por otra, el relato mismo trae a colación una situación humillante para los principales de la comitiva que debe leerse como una trasgresión del poder.

⁵⁴ Una desactivación después de la cual no puede continuar la representación, pautada necesariamente, como es idea recurrente en Saer, de acuerdo con una determinada tradición. La trasgresión de los órdenes tradicionales del poder y del relato desemboca en un apagón de la conciencia que origina el relato, pero al final se muestra incapaz de continuarlo.

mudanza y la diferencia de lo extranjero incluidas por definición en la idea de viaje (como el de los conquistadores españoles).

El motivo de la caída es un hilo conductor en *Cicatrices*. Prueba de ello es la obstinada insistencia de los narradores en los ascensos y descensos de escaleras (sobre todo la escalinata de mármol en la entrada del edificio de Tribunales, pero también la que franquea el acceso al club de juego frecuentado por Sergio Escalante, cuyo apellido es claro al respecto), así como las descripciones de vistas aéreas, por parte de Ángel y en especial del juez Ernesto Garay que parece calibrar la distancia que le separa del suelo cada vez que recorre a pie la escalinata de entrada a su oficina. Los tres suicidios mencionados o narrados en la novela acontecen de manera similar: la primera mujer de Escalante, en busca de ayuda después de envenenarse, rueda por las escaleras, César Rey se arroja a las vías del subterráneo y Luis Fiore atraviesa el vidrio de la oficina del juez precipitándose los tres pisos de altura. Para comprender el sentido de esa caída insistentemente narrada, conviene recordar que *Cicatrices* es la historia de una enajenación contada en los cuatro estadios sucesivos de un mismo movimiento de involución, desde el casi adolescente Ángel, todavía a refugio de la literatura, hasta el habitante de la intemperie que es el suicida Fiore (pasando por los intermedios del jugador Escalante y del juez Garay). En ese contexto, cobra sentido la recurrencia a la escalera como marcador de una sombra vana de progresión, un objeto común sin embargo atrayente y fascinador para el juez que, despierto o en sueños, recrea las miradas obsesivas desde la baranda del tercer piso al vestíbulo de los Tribunales, con el suelo ajedrezado de mosaicos blancos y negros. Las progresiones de los protagonistas, en torno al enigma oscuro de las escaleras, constituye una suerte de anticipación del desenlace final y, a la inversa, el suicidio de Fiore precipitándose desde el despacho del juez, en el equivalente a la altura mayor de la escalera de Tribunales, presagia la muerte extratextual del juez y, de manera más general, acusa el carácter provisorio de los movimientos de ascenso y progresión.

Otro relato interno como el de 'Paramnesia', la descripción de un sueño delirante del juez Garay en la tercera parte de *Cicatrices*, repite el motivo de la caída en el contexto de otra comitiva, una procesión de gorilas ataviados con símbolos de poder como corresponde al alto cargo del que hacen ostentación, jefes y funcionarios, dispuestos en orden de jerarquía, seguidos de cerca, en la retaguardia, por una '*muchedumbre de gorilas rotosos*'. Al contrario que en el relato de 'Paramnesia', en el sueño del juez no caen los poderosos sino la muchedumbre de gorilas que, empujados '*a latigazos por capan-*

gas de a caballo’, no terminan de ‘*incorporarse más que a medias*’ cuando ya vuelven a ser azotados, avanzando a trompicones en la retaguardia. Las representaciones del juez Garay, protagonista y narrador del tercer episodio de *Cicatrices*, obedecen a un discurso de escasa referencialidad, cercano a la dilución de sentido (una anulación final figurada en la cuarta parte de la novela con el suicidio del protagonista) y, por lo tanto, emparentado con el delirio compartido por el capitán y el soldado en ‘Paramnesia’. La variación del motivo por la que ‘caen’ los ‘rotosos’ en lugar de quienes ostentan el poder, responde a una lectura de orden social, coherente con los apuntes históricos que vertebran la novela. A pesar de la extravagancia del material (un delirio, un sueño), no debe extrañarnos la pertinencia de esa lectura sociológica. En ‘Literatura y crisis argentina’, Saer reconoce que de la mescolanza de elementos que trae consigo la verdad pulsional de la escritura, necesariamente emerge el carácter histórico: ‘*Sería absurdo creer que el material pulsional que origina, entretejiéndose en ella, la escritura, es de índole ahistórica, porque la historia misma es una especie de comunidad pulsional o que aspira a serlo, estrangulada por el peso de instituciones sociales [...]*’ (CF: 98). Ya en una lectura de la novela que lleva por tesis la ‘*apropiación subjetiva de la historia*’ por parte del narrador, Premat advierte que las fantasías de López Garay ‘*superponen lo pulsional con lo social*’ (Premat 2002: 387). Ese ligero matiz social puede ser visto como una vuelta de tuerca en la evolución del tema que se agudiza en sendas escenas de *El limonero real*, *Glosa* y *Nadie nadad nunca*. De la comitiva real de ‘Paramnesia’ y la procesión de gorilas montados a caballo de *Cicatrices* pasamos, en *El limonero real*, al viaje en carro de Wenceslao y Rogelio al mercado de Abasto de la ciudad para vender la cosecha de sandías. En el transcurso del mismo, un accidente de la chata y una herida en la pata de un caballo no herrado les impide a los con cuñados llegar a la hora debida para cerrar una venta justa. Figurado en la dificultad del avance espacial, el episodio de la venta de sandías (reescrito en clave mito-paródica en la parte final de la narración) alude al inmovilismo de la posición socioeconómica que ocupan los dos personajes quienes, como se suele decir, no pueden salir de pobres (LR: 107-125).

En las constantes alusiones del motivo al poder, habría que tomar en consideración también la relación entre padres e hijos. En *El limonero real*, el tropiezo en un andamio propicia la muerte del hijo y origina el drama familiar de Wenceslao: una especie de mito de origen de signo negativo y de consecuencias catastróficas. A la caída del hijo sigue la caída del padre, una figura decepcionante en el recuerdo elaborado por Wenceslao con motivo de la primera llegada a la isla, cuando el progenitor lo abandona en la

niebla de un lugar desconocido. Esa vivencia traumática será recordada a raíz de un incidente en el transcurso del sacrificio de un cordero a manos de Rogelio y Wenceslao. Los dos cuñados avanzan entre los árboles, Rogelio en la cabeza (lo que implica una posición jerárquica), cuando ‘*Wenceslao lo ve tropezar con un raigón, con la punta del pie derecho, salir velozmente despedido hacia delante, inclinado, y después erguirse y saltar sobre el pie izquierdo, avanzando, mientras se calza otra vez la alpargata del pie derecho*’ (LR: 149-150). Sugerido por la reiteración de un fragmento común a los dos episodios, un paralelismo establecido entre Rogelio y el padre de Wenceslao, revive el rito de paso de la llegada al lugar y el abandono del hijo: la inseguridad de la figura paterna viene simbolizada con el desliz. Significativamente, Wenceslao vive atrapado entre el recuerdo de las dos caídas, la simbólica de su padre y la mortal del hijo. Otro ejemplo de la variedad familiar del motivo lo encontramos en *Glosa*: Ángel Leto, que avanza junto al Matemático en un recorrido lineal lleno de resabios de fatalidad, espera precaverle de una caída cuando tropieza él mismo con el cordón de la vereda y termina en los brazos de su amigo. Leto es uno de los desamparados por excelencia del corpus saeriano que, en sus distintas apariciones, busca refugio en las figuras paternas de César Rey (en *La vuelta completa*) y del Matemático.

Pero la caída de Leto no sólo pone de manifiesto el sentimiento de orfandad que lo mina por dentro sino que funciona en el contexto más amplio de una novela emparentada con la obra de Freud, *Más allá del principio del placer*, en ciertas disquisiciones, pronunciadas con la distancia de la comedia, acerca del sentido general de la repetición y de la naturaleza destructora del instinto que la promueve. La historia de Leto, un personaje cada vez más recluso en sí mismo (en el transcurso de la narración, apenas si profiere algunas palabras) progresa paralela en el tiempo a la de su padre y, tal si estuviera preso de unas supuestas leyes de la herencia, como su padre antes que él, parece encaminado de manera fatal a la soledad, la depresión y el suicidio. Una tendencia curiosa para un personaje que en su primera aparición, en *La vuelta completa*, afirmaba de sí mismo: ‘...*mis peores defectos y mis peores virtudes están radicados en esa falta de necesidad que caracteriza todo lo que hago*’ (LV: 96). En *Glosa*, el traspié simbólico replica las charlas paródicas sobre caballos que tropiezan y mosquitos que se dejan matar y sugiere como se dice a propósito del padre, una enfermedad incurable cuyo ‘*síntoma más importante no es la degeneración celular sino el hecho de levantar la mano con el revólver y apoyarse el caño en la sien*’ (GL: 159). Ese instinto autodestructor o, siguiendo a Freud, esa pulsión de muerte supone, en la reelaboración del tópico que nos

ocupa, una ‘*tendencia contraria a la que le permite desplazarse erguido sobre sus miembros inferiores y sortear los obstáculos sin accidente*’ (GL: 65). Cuando al final de *Glosa* tiene lugar la muerte por suicidio de Leto, queda en el aire la pregunta sobre la fatalidad o la contingencia de esa pérdida. También la muerte de César Rey, un personaje estrechamente ligado a Leto, se producía en circunstancias misteriosas, atropellado por un tren, supuestamente al resbalar del andén del subterráneo. ¿Se trataba de un accidente o de un suicidio? La solución varía según la relate el amigo candoroso y satisfecho de sí mismo o el colega inquieto y descreído, es decir, respectivamente: Marcos Rosenberg en *Cicatrices* o Tomatis en *La grande*. Rosenberg rememora con una característica indulgencia la muerte de César Rey: ‘*César Rey, dijo Marcos. Se mató. En Buenos Aires. ¿El Chiche?, dije yo. No podía esperarse otra cosa de él. No, dijo Marcos. Fue un accidente. Resbaló en el andén del subterráneo y lo pisó un tren*’ (CI: 138).⁵⁵ La versión favorable al suicidio sugiere —más allá de una discutible verdad, condicionada a la imposible resolución del enigma— la reivindicación de una corriente de pensamiento alternativa, enfrentada al mito ilustrado de una libertad sin condiciones y del libre querer del individuo. Una lista imaginaria de autores como Lucrecio, Montaigne, Nietzsche y por supuesto Freud, que refrendaría el siguiente enunciado: ‘*el hombre no yerra por ignorancia, sino por deseo*’ (Savater 1999: 299). Por otra parte, la muerte de Leto, narrada algunas páginas después del tropiezo y poco antes del punto y final de *Glosa*, establece un correlato entre la tendencia fatal como una carretera de un solo sentido hacia un final problemático y las circunstancias históricas en las que se produce (acorralado por la policía, el montonero Leto muerde una pastilla letal). Una anécdota de contenido histórico-social, entonces, como en las caídas de los gorilas rotos de *Cicatrices* y en el accidente de la chata de *El limonero real*, sirve de fondo a esa caída simbólica. Al igual que en *Glosa*, en *Nadie nada nunca*, un tropiezo de Elisa (cuya descripción es muy similar a la de Rogelio en *El limonero real*)⁵⁶ debe interpretarse

⁵⁵ En cambio, como viene referido en *La grande*, Tomatis, muchos años más tarde, deslegitimando las voces que hablan de una muerte accidental, guarda para sí la certeza de que Rey ‘*se tiró bajo las ruedas del subterráneo*’ (LG: 408). Por una de las tantas y tan sutiles ironías dramáticas que acompañan el desarrollo de las intrigas del corpus, en *Cicatrices*, Marcos Rosenberg, abogado del obrero Fiore, desde la parada del colectivo en la Plaza de Mayo, es testigo del suicidio del obrero que se precipita al vacío atravesando la ventana de la oficina del juez, donde le tomaban declaración. Parece como si con la brutalidad de la evidencia se le hubiera querido negar al personaje la oportunidad de enmascarar la desgracia por segunda vez (CI: 86).

⁵⁶ ‘*Elisa baja del cordón a la calle y empieza a atravesarla. En la mitad, el taco de su zapato se hunde en el asfalto ablandado por el calor. El zapato queda clavado, vacío, en el asfalto, y el*

como un presagio funesto, un avance del desenlace mortal de Elisa y el Gato, secuestrados por los militares durante el período de la dictadura. La caída antecede al fin de semana que pasa en casa del Gato, con quien mantiene una relación adúltera, la tarde en que su marido y sus hijos se preparan para salir de viaje, mientras ella recorre incansable la ciudad durante varias horas. El recorrido de un itinerario fatal como una calle de dirección única, asociado a la vivencia traumática de una determinada circunstancia histórica desemboca en la muerte y en la desaparición en las dos novelas.

Sin embargo, la muerte de los tres personajes, propiciada por la irrupción de la historia en la ficción y anunciada por el augurio de la caída, contradice la supuesta inmortalidad de los personajes saerianos o, por emplear una expresión del propio Leto momentos antes de morir, su *'pseudoeternidad irrisoria'*. Tradicionalmente los personajes de Saer no mueren, según avanza Beatriz Sarlo en una intuición genial (Sarlo 1993) y desarrolla posteriormente Premat en un apartado dedicado al tema de la muerte en las ficciones del escritor. En palabras del investigador: *'Si toda novela tradicional marca un destino y si un destino se sella con la defunción, las ficciones saerianas, que problematizan la arbitrariedad de la apertura y la exhaustividad del cierre –inherentes al género novelesco– contradicen como era de esperarse tal principio: no hay resolución, clausura, epílogo que evacue de la escena ficcional a los personajes que hemos ido acompañando durante la lectura'* (Premat 2002: 42). El personaje permanece como una posibilidad abierta, lo que permite una eventual reaparición del mismo. Lo explica la siguiente cita de Saer que tomo igualmente prestada del ensayo de Premat: *'Para mí la reaparición de los personajes es una manera de negar la progresión de la intriga y de instalar en cualquier instante del flujo espacio-temporal (es una convención novelística como cualquier otra) momentos que permitan el desarrollo de una determinada estructura narrativa'* (Premat 2002: 43). Los personajes saerianos, por lo tanto, permanecen siempre vivos como congelados en un aparte intemporal, de manera que la deriva existencial de los mismos esconde una suerte de inmovilidad, hasta que la irrupción de la historia, siempre según Premat, rompe ese contrato de eternidad, para representar de forma efectiva el horror y la violencia que lleva aparejadas. Entonces a una fantasía circular de eternidad en la que, gracias a los avances y los retrocesos temporales, los personajes reaparecían en un instante cualquiera de sus vidas, la sucede un destino lineal encaminado a la muerte y a la desaparición. Esquemáticamente, de la negación de la

cuero de Elisa sale disparado hacia adelante con los brazos extendidos que buscan apoyo [...]' (NN: 138).

progresión (de la intriga) pasamos a una afirmación provisoria, de un inmovilismo circular a una movilidad lineal de sentido definitivo.

Una misma paradoja temporal la encontramos en 'El viajero', uno de los Argumentos de *La mayor*. La escena es simple: un explorador inglés sin montura ('*su caballo había tropezado en un agujero / se había quebrado la pata delantera*') perdido en una suerte de paisaje pampeano repite involuntariamente una y otra vez un mismo trazado, girando en círculos buscando una liberación (CC: 201). Salta a la vista una disposición tipográfica en la que se han eliminado las pausas ortográficas sustituidas por largos espacios en blanco, de modo que los segmentos flotan en la página bajo un orden ilusorio, menoscabado además por las repeticiones narrativas. El tiempo representado por los signos de puntuación, ha sido literalmente sustraído del relato. Detrás de los continuos desplazamientos irrisorios, inútiles en la búsqueda que los motiva, de ida y de vuelta lo que se esconde es una paradójica apariencia global de inmovilidad. La aniquilación del tiempo, en un ejercicio extremo de experimentación, vuelve inservibles y paradójicas no solo las categorías de trama e hilo narrativo (esto no sería nuevo en absoluto) sino una lectura lineal y progresiva: daría lo mismo leer la narración, cada una de sus secuencias, del derecho que del revés, y el relato bascula entre el inmovilismo y la progresión, el origen y la consecuencia, en el gran desorden derivado de la supresión temporal. La indiferencia y la confusión generales alcanzan a la categoría espacial, contribuyendo a su inexistencia: parece que sin la coordenada temporal la representación limita su posibilidad a una serie de recuerdos inciertos que no puede saberse si son imágenes del pasado o previsiones todavía por cumplir; en todo caso, figuraciones de un lugar cuya consistencia real es puesta en duda.

La reutilización del tópico en *Las nubes* con un par de referencias a caballos caídos además de señalar una filiación o un parentesco con las conversaciones de *Glosa* sobre el tropiezo de los animales y el instinto fallido de supervivencia de las especies, tiene otras motivaciones particulares en la narración (LN: 32 y 106). Parece conveniente señalar que en la obra de Saer hay referencias abundantes a caballos, en novelas como *El limonero real*, *La ocasión* o *Las nubes*. Una lectura precipitada puede justificar la presencia del equino por el escenario rural o pampeano en que se desarrolla la acción. Sin embargo, en *Nadie nada nunca* con la trama sobre los asesinatos de caballos y la inquietante presencia del bayo amarillo, el animal ocupa un papel protagonista y posee una complejidad enigmática que poco tiene que ver con procurar una estampa local según los cauces de la representación regionalista. Delimitar su significado no resulta una ta-

rea sencilla: al respecto puede recordarse lo que decía el mismo Saer en un artículo titulado ‘La canción material’. A propósito de las significaciones que en una obra literaria puede desprender un determinado tema, sostenía el autor que su delimitación no se consigue solo con la referencia a unos conceptos universales conocidos de antemano, sino que depende de la singular forma narrativa de la obra, en cuyo seno el tema irradia sentido. Saer ponía por caso, precisamente, el tema caballo; decía que el sentido que desprende es completamente distinto en las obras de Claude Simon, José Hernández o Faulkner; decía entonces que *‘más pertinente que imaginar un caballo previo al que vienen, por distinto camino, Simon, Faulkner o Hernández, como heridos por la misma nostalgia, ligeramente platónica, resulta, me parece, imaginar un caballo material, que tendrá, en cada contexto, no un sentido eterno y universal, sino el que nace de ese contexto, inesperado y nuevo’* (CF: 169).⁵⁷ Procurar, entonces, una concreción significativa del tema desde la posición exterior a la obra que asume la crítica, resulta ser en el mejor de los casos un modesto ejercicio de aproximación que, pese a todo, trataremos de realizar. Saer nos proporciona ya una pista en el artículo mencionado, al hacer referencia al ‘caballo freudiano’, es decir, a la interpretación en los términos del psicoanálisis del tema caballo que el autor considera insuficiente, sino errónea; la alusión paródica es de la manera siguiente: *‘El caballo freudiano por ejemplo, portador de un signo que se pretende universal, sería otro paradigma negativo, que hasta el menos esclarecido de los caballos refutaría’*. Pero lo cierto es que hay un pasaje en *Las nubes* en el que el caballo temático de Saer alude al ‘caballo freudiano’. Se trata de la espectacular caída de uno de esos animales que el doctor Real presencia al comienzo de la aventura, poco antes de la partida de la caravana de la Zona a Buenos Aires; lo evoca en su relato con las siguientes palabras:

‘[...] vi una mañana a un caballo resbalar varias veces seguidas, más peligrosamente cuanto más trataba de afirmarse, hasta dar un panzazo sonoro contra el barro chirle y rojizo, y quedarse sacudiendo sin resultado las patas en el aire y emitiendo unos extraños ruidos de los

⁵⁷ Trataba, mediante esta argumentación, de señalar críticamente a la narrativa regionalista (que, según el autor, todavía tenía continuidad en algunos autores del *boom*). Mientras que los regionalistas toman como punto de partida una determinada realidad nacional o regional preexistente, de la que se declaran valedores o representantes, Saer reivindica los mundos autónomos que es capaz de fundar la literatura, sin depender para su constitución de una serie de apriorismos o de universales.

que no se sabía si venían de la garganta o de la nariz y si eran relinchos o quejidos' (LN: 106).⁵⁸

El pasaje remite tal vez a un relato clínico de Freud en el que el autor analiza al detalle un caso de fobia infantil a los caballos. El episodio que desencadena la enfermedad o que propicia el brote de la misma es precisamente la caída de un caballo presenciada por el niño. Ante la estampa impresionante del caballo que patalea en el suelo o, en palabras del paciente, *'que arma jaleo con los pies'*, el niño alberga una fuerte impresión que lo relaciona con su padre; acuciado por su complejo de Edipo o por su deseo de yacer él solo con la madre, quiere que el padre caiga del mismo modo, lo que equivale a su muerte simbólica. De hecho, según Freud, es propio de este complejo que el niño sufra una ambivalencia afectiva hacia el padre: mientras que desea la caída del caballo, tiene miedo a su mordedura, lo que significa el miedo a una represalia paterna provocada por su deseo. La asociación del equino con la figura del padre se debe a un recuerdo infantil: *'Federico, su antiguo amiguito y su rival en el cariño de las niñas, había tropezado en una piedra jugando a los caballos, se había caído y se había hecho sangre en un pie. La caída del caballo del ómnibus le había recordado este incidente'* (Freud 1968: 707).⁵⁹ La persona del padre sustituye, entonces, a la del amigo. Pero el significado del caballo freudiano se vuelve complejo con las atribuciones posteriores que recibe durante el análisis: el ómnibus tirado por el caballo es, además, una representación simbólica del embarazo y en la caída del caballo se representa a ojos del paciente un parto; según afirma Freud, *'el caballo caído no era, pues, tan sólo el padre en trance de muerte, sino también la madre en el del parto'* (Freud 1968: 708). Podemos, pues, formalizar

⁵⁸ Se trata de un fragmento altamente productivo porque conecta con un episodio intrigante desarrollado en los inicios de *Nadie nada nunca*: el Gato aplasta un arácnido de cuyas entrañas surgen una multitud de arañitas que se dispersan y desaparecen antes de que pueda reaccionar. Según ha señalado la crítica y concretamos nosotros más adelante, la proliferación de insectos se relacionan con la multitud de sentidos que engendra el texto (al respecto, véase en este trabajo el apartado 'La unidad recobrada'). Cuando el Gato la aplasta, *'el centro del cuerpo negro se ha convertido en una masa viscosa, pero las patas continúan moviéndose, rápidas'* (NN: 13). De igual modo, en el pasaje de *Las nubes*, el caballo mueve las patas en el aire como si se tratara de un insecto puesto panza arriba. La relación entre ambas especies —insectos y caballos— derivada de esta recurrencia intertextual se encuentra ya en *Glosa*, según hemos podido apreciar.

⁵⁹ Ni siquiera es necesario recurrir a Freud para justificar la asociación del caballo caído con la figura paterna: podemos establecer la relación desde el interior del corpus saeriano. Así, en *El entenado*, el padre Quesada muere como consecuencia de una caída del caballo (EE: 114). Bajo el recuerdo de esa escena, el equino que aparece en *Las nubes* tiene un valor metonímico o sustitutivo de la figura del padre.

la escena del caballo caído de acuerdo con las conclusiones del análisis freudiano, pero siempre teniendo en cuenta las limitaciones de este procedimiento, que son las mismas que existían para el propio Freud cuando trataba de resolver el enigma planteado en el desarrollo de una patología. A la luz de esta lectura, la caída del caballo en *Las nubes* se puede relacionar con el triángulo familiar freudiano y tal vez no sea casual su posición en el relato, justamente anterior a la partida del protagonista, como en sustitución de la escena del abandono de la casa familiar por parte del héroe al comienzo del relato clásico de aventuras.

Sin embargo, se puede plantear otra interpretación del fragmento ligada a la aparición regular del tema caballo en el género novela. La presencia ubicua del tema en la historia de la novela, desde los orígenes con los libros de caballerías hasta la novela burguesa, lo constituye tal vez en una figura icónica de la misma, y especialmente representativa de los valores de la épica que son connaturales al género. Parece lógico que el tema caballo se asocie, en más de un sentido, con el progreso, ya porque se trate de un vehículo de mejora social y de enriquecimiento, ya porque sirva como medio de transporte. Ahora bien, la imaginación de un caballo caído supone acaso una ruptura con los valores que representa el tema y, singularmente, con el ideal de progreso. El signo funesto situado justo al inicio de la aventura, como un mal augurio, instala la duda respecto al empeño del viaje. Por otra parte, una serie de motivos desarrollados durante el periplo intensifican la incertidumbre del comienzo, cuestionan la idea de avance y parecen alejar la meta deseada. Así, por ejemplo, la insistencia en la característica serial y repetitiva de los paisajes pampeanos que atraviesa la caravana y las desviaciones y revueltas en el recorrido (fundamentalmente, el retroceso al norte nada más partir para vadear las zonas inundadas y, de nuevo en la última etapa del viaje, para alejar la caravana del frente móvil del incendio). Se significa con estos rodeos un viaje de fracasada culminación, o también una epopeya fallida, especialmente si tenemos en cuenta que en ciertos pasajes de *Las nubes* se alude a *La Eneida*, el poema nacional romano; como indica Premat, la novela de Saer narra ‘*un viaje que no es de regreso (como La Odisea), sino de creación*’, un viaje fundacional porque, en clave simbólica y mediante distanciamientos paródicos, sugiere la fundación de una nación (la Argentina) al modo en que el poema épico de Virgilio narra los inicios de Roma (Premat 2002: 340). Sin embargo, el sentido creador, progresivo o fundacional del viaje se pone constantemente en entredicho tanto por el signo funesto del caballo caído como por los cambios de rumbo y las repeticiones monótonas del paisaje. De una parte, por lo tanto, se encuentra el sentido

lineal o histórico, sugerido por las referencias a *La Eneida* y, de la otra, el estancamiento de la caravana en una rutina circular de modo que el viaje fracasa en su progresión, así como en los objetivos más o menos redentores que pudieran animarlo. Porque como ocurre en *Glosa* y en *Nadie nada nunca*, la intromisión en la ficción de unos contenidos de corte histórico, parecen imponer un sello trágico al relato.

La conclusión del viaje, con la caravana huyendo del incendio de vastas dimensiones que asola la llanura (en un final de tintes apocalípticos que recuerda al de *La ocasión* cuando la peste, relacionada en cierto sentido con el remate de la ficción —del mito, por lo tanto— y el comienzo de la historia, arrasa la Zona) reitera el motivo, esta vez con pájaros en lugar de caballos. Los ruidos enigmáticos de los animales emparejan con el anterior el siguiente fragmento:

‘La crepitación de las llamas era ensordecedora, y los pájaros ávidos que se lanzaban entre las nubes de humo para comerse los insectos chamuscados, excitándose con el calor, el peligro, el fuego, la abundancia de alimento quizás, lanzaban unos gritos atroces, extraños en un pájaro, y ennegrecidos por la noche pero tornasolándose de pronto al resplandor de las llamas parecían haber surgido de golpe de otro mundo, de otra era, de otra naturaleza cuyas leyes eran diferentes de las de la nuestra’. (LN: 179)

Los pájaros precipitándose al núcleo de las llamas, empujados por un raro instinto de mandato ambiguo, y el tropiezo del caballo en el lodo son revelaciones de una naturaleza desconocida que recuerdan la discusión sobre el instinto de las especies de *Glosa* y sirven de marco a un viaje que contradice cualquier sentido de progreso y fundación, restaurando la idea de la vida como una inercia de sentido regresivo hacia lo *anorgánico*, por emplear las palabras de Freud, es decir, como un viaje hacia una muerte deseada. La sensación de no progresar en el desplazamiento, motivada por la monotonía del paisaje de la pampa, por otra parte, provoca en el viajero un sentimiento de irrealidad que encuentra una plasmación en un tópico barroco fuertemente asociado al del *homo viator*, el *theatrum mundi* o el mundo visto como un decorado. Una de las numerosas impresiones del doctor Real que engarza ambos motivos dice así:

‘Ese horno inmenso que atravesábamos durante el mes más frío del año, ese gran círculo amarillo por el que avanzábamos a duras penas, encerrado bajo su cúpula azul que únicamente la mancha árida del sol transitaba durante el día, y que de noche se ennegrecía y se llenaba de

puntos luminosos, fue durante varios días el decorado único, tan idéntico a sí mismo en cada una de sus partes intercambiables que por momentos teníamos la ilusión de empastarnos en la más completa inmovilidad. (LN: 168)

Construida como una falsa novela de aventuras porque constantemente se frustra la acción que requiere el género, *Las nubes* es también, como hemos dicho, una falsa epopeya. En ella se ensaya el llamado ‘*desmantelamiento de la epopeya*’, un concepto que Saer explica en el artículo ‘*Líneas del Quijote*’. Frente a la moral de la épica basada en la consecución al final de un recorrido de un objetivo cierto (el cumplimiento de una hazaña o una evolución moral o intelectual), Saer reivindica la moral del fracaso por la que, aunque se salga a buscarlo, no existe ningún objetivo previamente definido y sí, la conciencia de la inevitabilidad del fracaso en la búsqueda. La repetición indefinida de la misma situación en todos los episodios del libro caracterizaría el estancamiento del héroe. Esa visión desalentadora la inaugura el *Quijote* pero, de acuerdo con Saer, extiende su influencia a toda la literatura occidental. Precisamente del *Quijote* el escritor ensalza, como un detalle característico de la ausencia de avance o progresión, la muerte del personaje:

‘Don Quijote es uno de los poquísimos personajes de comedia que muere al final del libro, y esa muerte de Don Quijote, después de haber recuperado como se dice la razón, transforma todo el libro, desde el momento de la primera salida, en un enorme paréntesis de inmovilidad en el cual el avance acumulativo propio de la epopeya, que moldea el carácter del héroe y modifica la realidad que el héroe atraviesa, ha desaparecido por completo’ (NO: 36).

El fragmento podría aplicarse igualmente a la caminata de *Glosa*, una novela presentada bajo la forma de una comedia pero que, detrás de la rememoración juguetona de la fiesta, de los diálogos y las situaciones chispeantes e incluso de las risas sin objeto, inexplicables, muestra la cara amarga de la tragedia con la prolepsis del episodio de la muerte de Leto. El siguiente pasaje advierte de lo provisorio de la comedia y del significado auténtico de la caída:

‘Una caída después de ese incidente podría transformar en algo dramático una situación que, en general, forma parte del repertorio de la comedia —la comedia, ¿no?, que es, si se piensa bien, tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo

neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir hasta gastar la furia inútil y la voz, su confusión nauseabunda (GL: 215).

Para terminar, cabría preguntarnos cuál es la respuesta a la discusión sobre el instinto de las especies al que da pie el motivo de la caída. ¿Es posible el progreso en alguna de sus formas (o, si se quiere, podemos tener como verdadera la moral de la epopeya) o por el contrario todo movimiento es de naturaleza regresiva? Lo cierto es que la ambigüedad de ese instinto de las especies (y, sobre todo, del hombre que pese a los procedimientos distanciadores queda inscrito en la discusión) impide una respuesta clara sobre la noción de destino en el sentido de afirmar la pertinencia de un determinismo regresivo o de rechazarlo dando espacio, incoercible, al propio deseo (como reza la cita de La Celestina al principio de *Las nubes*). A modo de escape de esa controversia de terminación imposible le queda a Saer el recurso al marco de la ficción. En *Glosa*, Washington Noriega cerraba la discusión con un broche final que aunque definitivo para Tomatis y el Matemático, en realidad se trataba de una pura tautología (quizá porque, cercano a la figura del maestro, las manifestaciones de Washington en el corpus de Saer resultan tan elusivas como la presencia del dios hebreo en el Antiguo Testamento). Después de contar una historia sobre mosquitos que se dejan matar, la cual, espejándola, replica la anécdota del caballo de Noca y dado que, durante la fiesta, se le piden explicaciones sobre el sentido de la historia, Washington como toda respuesta se atrinchera en el plano de la ficción, considerando su historia como un objeto irreductible a un sentido; sostiene el enigmático personaje: '[...] yo con toda cautela y sin querer extraer ninguna conclusión, conté lo que me había pasado con tres mosquitos' (GL: 202). La fuga por una remisión al discurso de la ficción, como se dice en uno de los Argumentos de *La mayor*, '*contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de aceite de lo indeterminado*' (CC: 174). Esa es la definición del marco de la obra: el último umbral para las preguntas existenciales planteadas en el relato, más allá del cual la escritura pierde sentido. Washington elabora a partir de las cuestiones planteadas en el auditorio de la fiesta una ficción que alberga el sentido de cuantas respuestas se formularon y clausura la discusión, vetando la procedencia de interrogaciones futuras, con el recurso siempre cierto a ese producto de su imaginación reluctante a ofrecer soluciones definitivas.

Terminamos con una síntesis que aclare las líneas maestras del motivo, oscurecidas tal vez por los detalles de nuestra exposición analítica. Empezamos por sostener que la

anécdota extraída del epistolario de Quevedo, que aparece inscrita bajo la forma de una ‘Advertencia’ en el mismo palio de *Unidad de lugar*, funciona como un preludeo del tópico que Saer desarrolla a lo largo de toda su obra, como una suerte de precedente mítico que será retomado en las sucesivas reelaboraciones del motivo en el corpus. De acuerdo con la filiación de textos que suscita esa primera aparición, el motivo conecta con el *topos* barroco del *homo viator*. El fragmento funda una iteración de tropiezos y caídas, de accidentes que parecen denunciar por oposición la verdadera naturaleza del movimiento, a saber, como afirma el Matemático en *Glosa* a propósito de una paradoja de la mecánica cuántica, ‘*que es lo inmóvil lo que crea el movimiento [y] que el movimiento es una simple referencia a la inmovilidad*’ (GL: 153). Así, se considera al movimiento como un largo rodeo o, desvalorizándolo, como una superstición. En esa línea de interpretación deshacedora de engaños y de falsedades, podría decirse que el motivo de la caída en Saer sirve para disipar algunos espejismos relacionados a grandes rasgos con el movimiento, una propuesta desmitificadora que hemos concretado en los siguientes aspectos: primero, la puesta en duda de la naturaleza inmovilista del poder, segundo, el desmontaje de la ilusión de progreso entendido en términos espaciales pero también socioeconómicos y, por último, anunciado por el presagio aciago de un tropiezo fútil en apariencia, la intromisión de la historia en la ficción que, en el plano de la escritura, desbarata la ilusión de eternidad de los personajes, desmantela los valores de la épica en la novela y restituye, por así llamarla, la última posta del camino, la inmovilidad definitiva.

F. El lugar sin límites: El mito de *Walpurgisnacht* en *Cicatrices*

*El infierno no tiene confines,
ni se ciñe a un solo lugar, don-
de nosotros estemos allí estará
el infierno y donde el infierno
esté, allí siempre estaremos*

Doctor Faustus, Marlowe

*Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.*⁶⁰

Dies irae

Hasta aquí podríamos resumir lo anterior diciendo que, en la narrativa de Saer, las relaciones espaciales son configuradas de manera trágica, como un conflicto entre pares de opuestos concentrado en la siguiente pregunta: ¿Hay uno o varios lugares? Y aún si hubiera un solo Lugar, fuera este la infancia remota o la conciencia a veces fantasmagórica, ¿cabe la posibilidad de volver a él? ¿Guarda ese lugar único el sentido del movimiento de exilio de toda una vida? La tendencia regresiva en la escritura de Saer aparece como una lucha constante por dar respuesta a esos interrogantes. Como consecuencia del movimiento de regreso a lo arcaico, a ese lugar originario de dudosa existencia, la ilusión de progreso levantada con el esfuerzo trágico de una vida desaparece. El final del viaje es la restitución de lo Inmóvil. La meta deseada enlaza con el punto de partida en una sombría paradoja, porque la vuelta al Lugar coincide con la muerte del exilado. El caso de Higinio Gómez es, como vimos, el paradigma de ese movimiento regresivo en el que la tentativa de un reencuentro del individuo con sus raíces termina en un fracaso funesto. En el tercer episodio, de los cuatro que componen *Cicatrices*, encontramos otro caso de regresión extrema que desarrollado con precisión obsesiva recupera cada uno de los temas analizados a propósito de *Unidad de lugar*, engarzándolos en una úni-

⁶⁰ ‘*Cuando se siente el Juez, aparecerá lo que está oculto, nada quedará impune*’.

ca experiencia. Los haces temáticos del episodio son los siguientes tres. Primero, el lugar como una suma integradora de lo interno y de lo externo, como una cuerda tensa, tironeada en los extremos por el fantasma de la conciencia y por el objeto que reproduce; segundo, la impresión de inmutabilidad, de perpetuo estacionamiento, motivada por la sucesión prácticamente invariable de los accidentes geográficos de la ciudad, calles, puentes, jardines y plazas, repetidos hasta la hartura con el desabrimiento de un protagonista melancólico, en menciones desnudas de una nota de color; y a propósito de esa copia irrisoria de lugares, en fin, la reducción de la diversidad prolija a la unidad esencial, de la multiplicidad de emplazamientos a un único lugar de naturaleza decepcionante, el lugar de los orígenes, en este caso no tanto personales (la infancia del individuo) como colectivos (la infancia de la especie), evocado por el juez en unas fantasías sicálpticas protagonizadas por gorilas fornicadores —cuyos individuos desprovistos de alma constituyen un reflejo perverso de la humanidad—, vislumbrado como un mito de origen de sentido negativo, una suerte de distopía contraria al ordinario predicamento de felicidad atribuible a la infancia.

La trama del episodio de *Cicatrices* sigue las evoluciones del juez Ernesto Garay a lo largo de cinco días, del 29 de abril al 3 de mayo. La correlación de fechas es importante por el sentido de las efemérides: la más obvia el día del trabajador, pero también, del 30 de abril al 1 de mayo, la noche de Walpurgis y la transición equinoccial, fechas de renovación en la mayoría de las culturas. El relato narrado por el propio Ernesto es pobre en acontecimientos y demora en labores insignificantes y tiempos muertos: así, la relación pormenorizada de los avances de una traducción a la que dedica tanto los ratos de ocio como las horas de trabajo y, sobre todo, las descripciones de los recorridos de su casa al edificio de Tribunales y viceversa, en unos itinerarios erráticos trazados con grandes rodeos. Ambas actividades guardan en común la futilidad de algo repetido en una infinidad de ocasiones; en ese sentido, el juez dice de uno de los pasajes que traduce que *'ya ha sido traducido tantas veces que importa poco si avanzo o no. No hago más que recorrer un camino que ya han recorrido otros'* (CI: 187). En las frecuencias de esa rutina, despuntan algunos hechos anecdóticos que relacionan directamente el episodio con el resto de la novela: los encuentros con Ángel (el protagonista de la primera parte de la novela, al que según parece el juez desea calladamente, sin atreverse a confesarlo, en un aspecto más de la censura general que caracteriza una existencia insatisfactoria) y, el último día, la toma de declaración a los testigos y la indagatoria al inculpado Luis Fiore, el obrero que en la parte final mata a su mujer. Las pormenorizadas descripciones

de la traducción y de los recorridos en coche solo vienen interrumpidas por un material de tan disímil naturaleza como son las fantasías que asaltan al juez en los desordenados intervalos de sueño: las orgías de una horda de gorilas en el principio de los tiempos y el lírico y recurrente de unos campos de trigo ardiendo. Ambos sueños parecen entrecruzarse en un delirio final del que analizaremos su significado.

El recorrido por las calles de la ciudad en un itinerario desigual de ida y vuelta repetido sucesivamente con ligeras variaciones es la materia coagulante de un episodio configurado en la forma de un continuo desplazamiento, como es norma en Saer por otra parte. La ruta en coche del juez carece de un patrón definido, son movimientos vagabundos, pero los hitos que marca cada una de las trazadas en el mapa imaginario se repiten obstinadamente. Recuperando lo dicho en un epígrafe anterior a propósito del tiempo de la narración: si aceptamos la pertinencia de una repetición, es decir, de una modelación subyacente, siempre idéntica a sí misma, en la conformación de esos trayectos, el movimiento del juez se nos aparece como prefijado o reglado, necesario y, por lo tanto, inútil. Siendo este el caso, concluiremos que el personaje, sometido a una dinámica irrisoria, permanece inmóvil pese a las apariencias. Pero si convenimos en que el juez no sigue el camino trazado por una huella profunda (por la rodada de un desplazamiento anterior), sino un itinerario distinto y renovado, entonces, el único patrón es la diferencia o la novedad y el viaje resulta en una posibilidad siempre abierta. De acuerdo con estos silogismos, la disyuntiva que enfrenta los términos de diferencia y repetición es análoga a los planteos de contingencia y destino. Y, también, resulta semejante a la postulación de un conjunto unitario de lugares o de una localización inorgánica y dispersa de los mismos, puesto que la repetición de un recorrido termina por descubrir un centro simbólico. Ambos extremos de estas tensiones encuentran apoyo en el episodio del juez: si por una parte las supuestas profecías de algunos de los testigos del caso de asesinato, como si de un *deja vu* se tratara, sugieren la idea de repetición y destino de lo acontecido, de un círculo de fatalidad condenado a reproducirse indefinidamente,⁶¹ por otra parte, las percepciones del juez recusan esa idea e instalan un tiempo histórico y lineal (*‘Porque cada milímetro del tiempo está desde el principio en su lugar, cada estría en su lugar, y todas las estrías alineadas una junto a la otra, estrías de luz que se encienden y apagan súbitamente en perfecto orden en algo semejante a una dirección y nunca*

⁶¹ En las declaraciones de los testigos, la hija de Fiore asegura haber tenido un sueño profético (*‘Yo había soñado todo tal como pasó’*) y una de las habituales del boliche en el que tuvieron lugar los hechos criminales insiste en que había anticipado lo ocurrido (*‘Lo que yo ya había cantado que iba a pasar desde que entraron’*) (CI: 232 y 239).

más vuelven a encenderse, ni a apagarse) (CI: 214). El desenlace del episodio conjunta las dos posturas sintetizándolas en el sueño apocalíptico del juez sobre el exterminio de la horda de gorilas fornicadores. El juez, que había venido soñando con un campo de trigo en llamas⁶² (una quema significativa que, por producirse en el mes de mayo, el tiempo de la primavera y de los cultivos, sugiere la imposibilidad del recomienzo de los ciclos naturales) y con una comunidad de gorilas, pretendido origen de la especie, ve al final *‘un incendio más grande’* consumiendo la entera superficie del planeta, como consecuencia del cual *‘la horda de gorilas, surgida trabajosamente de la nada, aferrándose con dientes y garras a la costra reseca, ha entrado nuevamente en la nada, sin un solo lamento’* (CI: 251). El fragmento puede interpretarse igualmente como un desenlace apocalíptico, el final del tiempo y de la historia, o bien como una apocatástasis, un retorno traumático del mundo al punto de partida, a la nada originaria en la que surgirá una nueva horda de habitantes: en cualquier caso el mundo, como la escritura, queda en suspenso ante la posibilidad incierta de un nuevo comienzo.

Pero antes de avanzar las conclusiones al tema del tiempo y de la repetición, retomemos el argumento del episodio y atendamos al desarrollo de los temas planteados a propósito del espacio. Entre la niebla y aún de madrugada, el juez avanza sin una dirección clara, en una suerte de flotación a la deriva; perdidos los referentes espaciales en la obscuridad, siente por momentos una impresión de quietud. La cualidad estacionaria de la cortina de lluvia que barre las calles sin descanso en todo el episodio apoya esa impresión marcando un tiempo achatado, una estación total insuperable y duradera. Por la descripción sucesiva de varios trampantojos padecidos por el viajero, el texto logra un efecto de oscilación trágica: por una parte, de las localizaciones exteriores a la conciencia, errónea, que las interpreta, y por otra, entre el desplazamiento del vehículo y la ilusión óptica de inmovilidad (esquemáticamente, reproduce las relaciones estudiadas conciencia / objeto y movilidad / inmovilidad). De ahí el espejismo por el que el vehículo es el único punto fijo anclado en el espacio, en un entorno altamente inestable. En ese juego de relaciones entre lo interno y lo externo, el parabrisas del coche sugiere la pantalla de una sala de cine (en una corriente metafórica procedente de la escritura de *‘Sombras sobre vidrio esmerilado’*), intensificando la relación entre el viajero y la mirada que proyecta sobre los lugares. El conocido juego de palabras del francés con los

⁶² Quizá relacionado con el *‘Campo de trigo de los cuervos’*, uno de los últimos cuadros de Van Gogh, interpretado como un preanuncio de suicidio. Una reproducción de ese cuadro adorna el cuarto de Tomatis en casa de su madre (pueden encontrarse referencias al mismo en los cuentos *‘La mayor’*, *‘La costra reseca’* y en el primer capítulo de *Cicatrices*).

términos *voyeur* y *voy(ag)eur*, empleado en varias de sus obras por Alain Robbe-Grillet, ilumina el vínculo conceptual. Por otra parte, operando como esa pantalla borroneada por la lluvia, nítida solo en el instante en el que el limpiaparabrisas hace su recorrido, la conciencia del juez padece recurrentes episodios de demencia y alucinatorios que empañan los intervalos lúcidos. De hecho, en un capítulo centrado en el hundimiento de una conciencia en la locura, de las ilusiones y trampantojos de los mecanismos perceptivos, que inauguran la narración y caracterizan el desplazamiento en coche, pronto se avanza a las fantasías y a las construcciones delirantes del juez, durante las intermitencias del sueño. En los tránsitos de la vigilia al sueño y a la locura, con las luces apagadas, el juez ve manchas fosforescentes y escucha un estridor sordo (*‘Cuando el otro rumor comienza a crecer, llega un momento en que el rumor exterior que se apaga y el interno, que crece, tienen la misma intensidad, la misma calidad, el mismo ritmo. Son el mismo’*) (CI: 198). El pasaje iguala y confunde lo interno y lo externo como una banda de Moebius, sugiriendo la contigüidad entre lo relativo al objeto y la propia manera de pensarlo o decirlo. El rumor es un *‘ruido puro insignificante’* y las manchas, destellos indefinidos, como en los recorridos diurnos cuando en el interior del coche los sonidos del exterior llegan amortiguados por el ruido del motor y solo alcanzan a verse coloridas fulguraciones: la misma imprecisión enigmática alcanza tanto a una experiencia de lo subjetivo puro como a unos recorridos que se pretenden nítidos y precisos como la ruta impresa en un mapa.

Justamente porque la lectura del episodio puede equivaler a la visualización de un mapa, es posible para el lector con vocación de cartógrafo trazar el recorrido del juez y reconstruir el mapa de la ciudad anónima, capital de la Zona y escenario habitual de las narraciones saerianas, tomando como premisa única que las calles por las que avanza conforman una cuadrícula perfecta (algo que parece ratificar las continuas menciones de los puntos cardinales). Ernesto Garay es el primer explorador de la ciudad, en cierto sentido el fundador literario de la misma, como parece evocar su apellido (en probable referencia a Juan de Garay, fundador de Santa Fe y Buenos Aires). Según una construcción lógica propia del idealismo, la Zona como un lugar de existencia relativa viene ligada en su aparición a una conciencia inestable que trata de construirla trabajosamente, procurando hacerla emerger de lo indeterminado. (Por el mismo razonamiento, en *‘A medio borrar’*, como un anexo de la conciencia del narrador Pichón Garay que a la sazón abandona el lugar, la Zona desaparece irremediamente hundida en las aguas crecidas del río.) En la descripción del itinerario en coche, el narrador suministra una pro-

fusión de señas y orientaciones en el espacio, coordenadas cartográficas, direcciones de las maniobras y rotulaciones de edificios, parques, vías férreas, etc., en una larga letanía de accidentes urbanos, configurando una narración de fuerte peso sustantivo, como si quisiera agotar la realidad material por la simple relación de lugares, pero ineficaz simbólicamente para convocar la ciudad, desgastada por el abuso de la repetición y, consecuentemente, por el desprestigio de la función referencial (Premat 2002: 59). De acuerdo con esa obstinación, la narración de Ernesto puede ser leída como un intento extremado de una existencia fantasmal por convocar una geografía de los *realia*, un bastión sólido al que agarrarse, como en el sueño los gorilas aferran con garras y colmillos la superficie, la corteza en llamas de ese lugar presto a desaparecer, juntamente con los últimos vestigios de cordura de Ernesto. Sin embargo, la materia creada es imprecisa, fluctuante, incluso volátil en el desenlace, sencillamente porque en ella se imprimen las cualidades de la inestable conciencia del juez. El mapa delineado por la escritura participa luego de la misma función escasamente referencial, que no remite nada más que a la conciencia del diseñador, del incluido por Faulkner al inicio de *¡Absalón, Absalón!* (en un ejemplo tomado del mismo Saer) (CF: 177). Dicho con otras palabras: bajo el palio de las puertas imaginarias de la ciudad, debería figurar el siguiente lema tomado de Musil: *‘No se debe rendir tributo especial al simple nombre de la ciudad’* (Musil 2006: 12). La conciencia ofuscada del juez encuentra su reflejo en la alta dosis de incertidumbre en el trazado: un mapa dibujado bajo las impresiones de una noche a la luz exigua de las farolas y los manchones luminosos de los letreros comerciales, entre fenómenos climáticos adversos (la lluvia pertinaz combinada con una niebla móvil como una cortina opaca), sumados a los defectos perceptivos que problematizan la interpretación de lo real; una acumulación de errores y de engaños desconcertantes, en un lugar de consistencia barroca y de contornos borrosos. Más cercana a un territorio primitivo de nomadismo que al asentamiento permanente, extrajera a la razón, intratable y reluciente a ser nombrada por un discurso referencial, la ciudad, el producto de la civilización desde sus orígenes, aparece como un espejismo, inconsistente y lábil, cercano a la dilución en la nada. El resultante de tanta indeterminación es el mismo que si se tratara de un mapa mudo, sin rotulación de los accidentes urbanos, sin postas en el camino que marquen una división del espacio, como *‘una masa informe, gelatinosa, en la que nada se diferencia de nada’* (CI: 187). El pormenorizado inventario de lugares acusa entonces el delirio del juez, porque en una contigüidad de orden kafkiana, la más estricta lógica, el racionalismo es la puerta de entrada a la locura. Las descripciones maniáticas, sintomáticas,

máticas de su malestar, ponen al lector ante la paradójica confusión de la interioridad del sujeto con lo exterior objetivo: antes que un mapa urbano, el relato descubre un mapa mental.

El continuo movimiento del juez, por otra parte, mantiene bajo control las potencias interiores que empujan por liberarse y vencer la censura represora. Es precisamente cuando el juez permanece inmóvil, acostado en la cama, o bajo una apariencia ilusoria de inmovilidad, en los momentos en los que pierde de vista el despliegue de la novedad, en la forma de la ciudad siempre redescubierta o bien en el texto que traduce esforzadamente, que emerge la otra cara del juez, desencadenando las fantasías sexuales y el desafuero emocional que transfigura el mundo. Para mantener encadenado el fantasma, como en un ritual conjurador, la inquietud es la clave para crear un entorno mágico (la ciudad y la narración, depositarios del sentido) que le proteja de la sinrazón de esas potencias interiores. En la costanera vieja, en las inmediaciones barrosas del río, lugar arcaico por excelencia, una niebla espesa devuelve al juez la ilusión de la inmovilidad junto con el recomienzo de las fantasías libidinosas: el juez se ve a sí mismo como una cuña penetrando el espacio matricial y origina la primera de las escenas del episodio que involucra a los gorilas fornicadores, despertando al mundo e iniciando, apáticos, la rutina después de haber copulado en la noche (CI: 179-180). La fantasía es la contraparte oscura y pulsional del mundo diurno en el que se desenvuelve el juez. En varios momentos la detención del coche coincide con la emergencia del deseo. Cuando estaciona el automóvil frente a la orilla del agua, hace su aparición un caballo, entrevisto en la cortina de niebla, como la figura de una pasión incontinente que asoma por momentos (CI: 180). Como no podía ser de otra manera, el episodio termina con una parada final del coche, nuevamente en la costanera, sin combustible, en una paralización final que tiene un sentido de inminencia trágica o de preludio funesto, mayor incluso al del sueño apocalíptico. A ese desenlace podrían aplicarse las palabras interpretadoras del también narrador y *voyeur* del cuento cortazariano ‘Las babas del diablo’, cuando secretamente acosado por la angustia de la ausencia y de la muerte sostiene que ‘*la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa misera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro*’ (Cortázar 2003: 131). En el mismo sentido exegético, al estudiar el motivo de la caída, inferimos el sentido negativo y mortal que lleva aparejada la ausencia de movimiento; como se dice en ‘El extranjero’, detenerse es caer en ‘*la tentación de lo idéntico, de lo inmóvil*’, esto es, en la disolución y la muerte (CC: 204). La proposición inversa, sin embargo, no resiste la prueba de los textos: el movi-

miento no trae consigo necesariamente un sentido positivo. En ‘A medio borrar’ por ejemplo, Pichón Garay, envuelto en los preparativos de su partida de la Zona, afirma ‘*De este mundo yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar*’ (CC: 152). Moverse del lugar equivale entonces a desaparecer, mientras que para el juez permanecer en él no le garantiza un mejor destino. Por encima de las diferencias, la situación de los dos personajes les iguala en un aspecto: el trance del juez con la pérdida de referentes vitales, por razones voluntarias o involuntarias, como el caso de Pichón, puede contemplarse como una suerte de exilio moral, caracterizado por una constante sensación de extrañeza respecto a un lugar que le resulta desconocido, la ciudad en la que no es capaz de mantenerse anclado y que recorre una y otra vez tratando quizá de buscar en sus calles una familiaridad perdida. En el momento máximo de exaltación, cuando el juez comienza a delirar en la noche, lo primero que le llega es la sensación de distanciamiento, en el tiempo ‘*parecido a un rumor de años en brusca retirada*’ y en el espacio, como si embarcara en un viaje; así describe el juez la partida simbólica: ‘*Salto de la dársena al buque en movimiento, y el buque se aleja, dejando ver la dársena cada vez más completamente, más nítidamente, hasta que puede abarcarse en totalidad*’ (CI: 199).

Nos queda ahora por estudiar el último punto, el más importante de los reseñados más arriba: el retorno decepcionante a los orígenes. Como el movimiento regresivo alcanza su apogeo en la fecha señalada de la *Walpurgisnacht*, empezaremos por ubicar la festividad en una tradición a la vez social y literaria. En la anochecida del 30 de abril, la noche de brujas o noche de Walpurgis⁶³, exactamente a las doce y diez, acostado⁶⁴ el juez en la cama con las luces apagadas, la inmovilidad da paso al apagón de la conciencia y estallan los delirios con la serie principal de fantasías sexuales del relato (CI: 197). En tanto la primera fantasía del juez, en un tránsito de inmovilidad al comienzo del epi-

⁶³ No hay en la novela una mención explícita de la noche de Walpurgis. Sin embargo, es posible recomponer la correlación de fechas por algunos rastros facilitados en la narración. La cita de Ángel y Ernesto en la casa de este último así como el asesinato de la mujer de Fiore por parte del obrero tienen lugar el primero de mayo como lo demuestran, respectivamente, la abundante datación del relato de Ángel y las declaraciones de los testigos del crimen (CI: 30 y 228). Retrocediendo en la narración de los hechos desde la cita en casa del juez, llegamos a la descripción de los sueños de la noche anterior, la noche de Walpurgis, del 30 de abril al 1 de mayo (CI: 197).

⁶⁴ En un rasgo de estirpe onettiana (proustiana, para ser más exactos), la posición del tumbado es la que abre las puertas del mundo de la creación. Pueden encontrarse ejemplos de lo mismo en *El limonero real*, con los delirios de Wenceslao después de un golpe de calor y en ‘La mayor’, cuando recostado en la cama y completamente a oscuras, Tomatis trata de recrear un recuerdo partiendo de la evocación de un lugar.

sodio, implicaba a la horda de gorilas en una ‘*melancolía extrañada*’ retomando las actividades rutinarias y la moderación después de la orgía nocturna, ahora, en un paso hacia atrás en el proceso, de la inhibición efímera a la intemperancia y el desenfreno pulsional, asistimos a la expresión de las orgías antes solo aludidas (CI: 202). Más que analizar el contenido específico de los sueños,⁶⁵ nos interesa aquí desvelar el sentido de la recurrencia al mito de la *Walpurgisnacht*, por la rápida confrontación del episodio del juez con otras escenas representativas de la tradición literaria. Pero empecemos por el principio: aclaremos qué se celebra en la fecha señalada. La noche de Walpurgis es el otro carnaval del año litúrgico, un festejo de origen pagano con motivo de la llegada de la primavera, vinculado a la cosecha y a los ritos de fertilidad, y en el que, según la creencia, brujas y demonios celebran el segundo gran *sabbat* del año en la cima del Brocken en la alemana cordillera del Harz. Al día siguiente de la fiesta, como en el poema sinfónico de Mussorgsky, el amanecer disipa los espíritus y las sombras reunidas en un triunfo simbólico de lo luminoso. Incluida en el santoral católico bajo la protección de Santa Valpurga, el ritual nórdico ‘*heredó las funciones de la Gran Madre asignándosele esa fecha en el Martirologio litúrgico*’, pasando a celebrarse la víspera del primero de mayo, el mes consagrado a la Virgen (Callejo 2006: 84-88). En el terreno literario, la noche de Walpurgis ha sido recreada en numerosas ocasiones y los modelos que incluyen la tal escena son bien conocidos: el *Fausto* de Goethe, *La montaña mágica* de Thomas Mann, el *Ulises* de Joyce y, emparentado con la obra de Goethe, deberíamos incluir también como la piedra angular en el vasto edificio literario levantado en torno al mito, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Sin entrar en la anécdota de cada uno de ellos, lo primero que salta a la vista del lector es la disposición del texto, al menos en cuanto al fragmento que refiere la noche de brujas: en todos los casos hay una puesta en escena teatral con una sobreabundancia de diálogos. Que las piezas de Shakespeare y Goethe sirvieran de inspiración para las novelas de Joyce y Mann no es causa suficiente de la común esencia teatral de los textos; por el contrario, las razones compartidas son de naturaleza profunda.

Un primer rasgo común entre las distintas fuentes literarias del mito, algo irónico para comenzar, lo ofrecen las esporádicas confusiones entre las efemérides de Walpurgis y otras celebraciones afines. En *El sueño de una noche de verano*, Shakespeare fun-

⁶⁵ Como se ha encargado de señalar Premat, el contenido de las fantasías contrastado con las orgías que periódicamente celebran los miembros de los Colastiné en *El entonado*, revelan un sentido análogo al descrito por Freud en *Totem y Tabú* (Premat 2002: 68-70).

día la fiesta de mayo, ‘el «*May Day*» inglés, que viene a equivaler a nuestros «*mayos*» o «*mayas*»’, con la noche de San Juan, haciendo valer la una por la otra, ‘*jugando con las semejanzas entre ambas*’ (Pujante 2000: 17). El intencionado equívoco ocurre también en *La montaña mágica* cuando, en los preparativos del Carnaval, uno de los personajes cita pasajes del *Fausto* —asociando la celebración con el rito nórdico cuyo motivo intitula el capítulo—, para promover un determinado posicionamiento en la tradición reivindicada. La recurrencia al tópico es silenciosa en Joyce y en Saer: acaso no fuera necesario siquiera acudir al calendario para acreditar en esos textos la presencia implícita del mito. En todo caso los autores lo citan, con mayor o menor grado de libertad, de acuerdo con las posibilidades temáticas que justifican el recurso.

Otra característica del tópico literario de la *Walpurgisnacht*, la que más nos interesa por su implicación en el episodio de *Cicatrices*, es el pasaje del mundo de la vigilia a un mundo alterno de naturaleza carnavalesca, una fantasía poblada de sombras y quimeras como una proyección sin trabas del deseo y la locura. El tránsito de una a otra zona puede entenderse como una traducción en términos espaciales del proceso simbólico de creación del artista que pasa necesariamente por el quebranto y la trasgresión de las leyes y normas de la tradición literaria. En consonancia con esa clave interpretativa, el bosque en el que transcurre el núcleo de la acción de la comedia de Shakespeare escenifica el mundo alterno de lo sobrenatural, un refugio de los rigores de la ley y del entorno oficialista de la ciudad de Atenas. Ese mundo fantástico, además, es el lugar privilegiado del arte, en el que los equívocos de la comedia de enredo alcanzan su apogeo. Puesto que las dos primeras escenas y las dos últimas trasladan la acción a la ciudad, el desbordamiento del deseo y la violación de la norma en apariencia quedan encerrados en un círculo perfecto; sin embargo, en la parte final las irónicas declaraciones del representante del espacio de la razón y de la cordura, que pretenden ser conciliadoras, devuelven la confusión desdibujando los límites entre los dos mundos. Un mágico intermedio, también en el caso de la obra de Goethe, parece constituir la excursión del protagonista con el cicerone de Mefistófeles por la montaña del Harz; pero en el plan general del primer *Fausto*, el paseo supone un excéntrico rodeo de carácter lúdico, un apartamiento de las leyes de unidad dramática que transfigura el conjunto. Al menos en esos ejemplos, de alguna manera la trasgresión del episodio de la *Walpurgisnacht* alcanza el estatus de la escritura como una brecha abierta en la piel del texto, un espacio de ruptura por el que podemos atisbar el pandemonio de la creación artística. En *La montaña mágica*, la peligrosa vivencia de la noche de Walpurgis, con las referencias a la fábula mítica,

tica de Proserpina, implica como en el *Fausto* un viaje simbólico al inframundo, pero el potencial subversivo del capítulo alcanza la obra entera porque ‘no sólo esta noche de Carnaval sino toda la estancia de Hans Castorp en el sanatorio Berghof puede ser interpretada como un descenso a los infiernos’ (Bayón 2003: 347). Y *last but not least*, el decimoquinto capítulo del *Ulises* (‘Circe’) que, titulado con el nombre de la bruja de la *Odisea*, a semejanza de la obra de Shakespeare, juega con la metáfora del arte como magia: la alucinación y los ensueños dominan una narración en forma teatral con parlamentos y acotaciones escénicas que podría calificarse de drama mental, por la desacostumbrada aleación de un contenido onírico con una estructura objetiva como la de una pieza dramática, un enigma corporizado como un objeto sólido entregado a un auditorio. La noche de Walpurgis en el *Ulises*, especialmente con las alucinaciones de Bloom en las que revisita los eventos del día y de su vida pasada, abre un espacio del yo subliminal, arquetípico y matricial, una dimensión creadora que insemna las partes anteriores del texto estableciendo con ellas una relación dialógica enriquecedora para el conjunto; como señala el crítico York Tindall, ‘cada personaje, por insignificante que sea, cada pensamiento, deseo o temor, y casi cada frase del libro vuelven a aparecer, reordenándose’, de manera que el capítulo reseña algo libremente el libro (York 1969: 255).

Resumiendo lo anterior, la noche de Walpurgis funciona en los textos como un descenso (aunque emplazados los personajes en la cumbre de una montaña) a los infiernos de la conciencia y al núcleo magmático de una escritura en formación, más allá de la resistencia consciente, alimentada de visiones, sueños y ‘palabras desencadenantes’.⁶⁶ En los mejores casos, los más encumbrados (los que más asoman a los abismos), mezcla de pasiones objetivadas y delirios sin un correlato objetivo, a la vez idea encarnada y fantasmagoría, la naturaleza jánica es característica de las reelaboraciones de la *Walpurgisnacht*: en ellas el artista mira hacia la retaguardia de una obra expresada de una vez, pero también hacia el frente de lo que queda por expresar, adoptando nuevos caminos que pasan por la revisión y la transfiguración del conjunto, porque la naturaleza carnavalesca del rito afecta también a la escritura.

Una tercera característica del motivo de *Walpurgisnacht*, de menores dimensiones puesto que viene derivada de la anterior, como una consecuencia del paso al mundo

⁶⁶ En una carta dirigida a un amigo en la que refiere el método de composición del capítulo ‘Circe’, Joyce asegura que ‘Una palabra desencadenante me basta para analizarme’ (Merajver-Kurlat 2008: 169). Una sola palabra podía funcionar como matriz simbólica de la cual, por la aplicación de la asociación de ideas y las variaciones sobre la cadena lógica resultante, obtenía nuevos cruces de ideas fecundantes de la escritura.

carnavalesco, es la confusión generalizada de órdenes y jerarquías, una discordia finalmente completada con la vuelta al orden después de la hora bruja, en una actitud conciliadora de los extremos de la razón y de lo imaginario. Así por ejemplo, las criaturas híbridas participantes del aquelarre en la noche de Walpurgis clásica de la segunda parte del *Fausto* (el centauro Quirón, los grifos, las sirenas y la esfinge), apuntan a la monstruosidad y a la confusión propias de la celebración. Por otra parte, la conjunción en esta escena de un rito nórdico de origen medieval con elementos sobrenaturales tomados de la cultura grecolatina es la seña más evidente de que esa promiscuidad inicial trata de resolverse en un plan integrador. En la novela de Mann, a los disfraces, las máscaras y las danzas sensuales propios del Carnaval se añaden otra serie de rasgos que abundan en una inercia disolutiva de la identidad personal, como son el cambio de la fórmula del trato cortés por la más familiar del tuteo, la confusión de los roles de género, la mescolanza de lenguas y, sobre todo, la experiencia cercana a la muerte de Hans Castorp. Téngase en cuenta que todas ellas, aunque reforzadas en el episodio, aparecen como características tópicas del conjunto de la novela, lo que debería mover al lector a considerar la *Walpurgisnacht* como un espejo revelador del conjunto. En cuanto a la concordia final tras el período de confusión, como sabemos, es una mera ilusión porque algo ha sido transfigurado permanentemente en el entreacto y ni la armonía nupcial del final del *Sueño* de Shakespeare, ni la intervención *in extremis* del coro angélico que arrebató el alma de Fausto de las garras de Mefistófeles, son dados como consecuencia de una redención de los díscolos personajes: al contrario, a pesar del mantenimiento de las apariencias, el orden anterior ha virado de signo, el mundo y la escritura que lo diseña han sufrido una alteración irrevocable.

Habiendo analizado los antecedentes tradicionales del tópico literario de la *Walpurgisnacht*, nos queda ahora volcar las piezas nuevas del rompecabezas y tratar de encajarlas en los huecos de la narración de *Cicatrices*. Comenzando por la más importante de las características reseñadas: el pasaje a un mundo alterno del que hemos referido anteriormente que simula una cinta de Moebius, una transición atenuada por los numerosos elementos compartidos entre el mundo oficial de la vigilia y el mundo de las fantasías nocturnas. Según esa coincidencia, los gorilas pertenecen por igual a las dos esferas, pero en el mundo de la razón se conducen como Ernesto, indiferentes y desapasionados, en agudo contraste con su participación en una fantasía brutal y exuberante en el mundo del delirio. Más importante aún: son comunes a ambos mundos, la inconsistencia cambiante de lo real, las quimeras de la razón y una misma irrealidad fantasmagórica. Así,

los ruidos sin significado y las manchas fosforescentes que dan rienda suelta a la enajenación son el revés imaginario del ajetreo monótono del motor y del alumbrado urbano borroneado por las cortinas oscuras de lluvia y niebla que el juez atraviesa en la rutina diurna. En otro orden de cosas, el capítulo del juez Garay en *Cicatrices*, como el protagonizado por Sergio Escalante, puede interpretarse —por emplear las elegantes palabras de Saer— como un ‘discurso sobre la ficción incorporado a la ficción misma’ (JJ: 16). De acuerdo con esa lectura, el mundo de la vigilia sería el marco de la representación, las lindes de un espacio de libertad que aúna la creación y el delirio, el envoltorio hialino que resguarda el sentido y cuya trasgresión motivada desde el interior lo desparmaría en una operación abortiva.⁶⁷ La producida dentro de esos márgenes es por lo tanto una libertad paradójica porque siempre depende de la integridad del marco. En el plano de la escritura, el salto a un mundo alterno de contenido subliminal es un pasaje a la evasión responsable, la huida del sistema de prisiones de la razón totalitaria mediante el recurso a la actividad pulsional. El episodio de *Walpurgisnacht* de *Cicatrices*, como hemos visto en los paradigmas de la tradición, equivale a la puesta en escena de esa evasión que, como advertía Saer en ‘Literatura y crisis argentina’, no debe confundirse con un ‘irracionalismo caprichoso’ (CF: 97). Precisamente porque no hay capricho en la confección del tópico, los monstruos de naturaleza híbrida a que da lugar el sueño de la razón en la noche de Walpurgis —y esta es otra de las peculiaridades contempladas más arriba—, son en los mejores casos figuras de una contradicción latente de la versión oficial de los hechos, cuya presencia garantiza la apertura y la movilidad de la obra de arte. Los gorilas imaginados por el juez, por ejemplo, participan de esa condición dual: hacen las actividades del hombre pero presentan el aspecto del simio, parecidos a uno de los característicos híbridos kafkianos. Como en *La montaña mágica*, una inercia disolutiva, agudizada en los períodos de trance del juez, amenaza el capítulo entero: además de la mescolanza propia de la hibridez, las figuras indiferenciadas de los simios y la promiscuidad de las orgías mueven a una confusión generalizada.⁶⁸ La tradición resuel-

⁶⁷ Una metáfora similar a la que proponía el narrador de ‘Pensamientos de un profano en pintura’: ‘No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de aceite de lo indeterminado’ (CC: 174).

⁶⁸ Una vez más se percibe el contagio entre las cualidades de los dos mundos: en el contexto de la vigilia encontramos igualmente algunos detalles que aluden a la disolución de las estructuras de la razón. Una de ellas es una referencia musical, el Concierto para violín y orquesta, op. 36 de Schönberg, un disco que el juez pincha en varias ocasiones. La música es una experiencia del límite. Como narrativiza Mann en *La montaña mágica*, lo contrario al exceso en la *forma* (*Überform*) de las arquitecturas totalizadoras de la razón ilustrada es, en los casos particulares de Mann, el defecto en la *forma* (*Unform*) de los *lieds* y de algunos pasajes operísticos.

ve el episodio con un amago de conciliación: con las menguantes sombras nocturnas desaparecen las formas confusas y la concordia queda restablecida, aunque en un contexto distinto al de la víspera, transfigurado por la acción nocturna. Pero la ‘resolución’ del juez es harto peculiar: si el *Fausto* terminaba como empezaba, en el escenario celes- te con la salvación del sabio, la fantasía aniquiladora de Ernesto anuncia la hora de la extinción de la especie de híbridos simiescos. Un Apocalipsis particular en el que el juez adopta un rol opuesto al de la vigilia, trocando la debilidad con la que se conduce habitualmente en la posición fuerte del verdugo.⁶⁹ El juez penitente se transforma en juez castigador: inmóvil en el lecho, contempla el resultado de su delirio. Sin embargo, algunos signos apuntan a que no hay reajuste ni reconciliación, tan solo una suspensión final (recuérdese la alternativa interpretadora entre un Apocalipsis y una apocatástasis); el más relevante tal vez sea la lluvia intermitente que ambienta el episodio. En el *Sueño* de Shakespeare, los efectos destructivos de la naturaleza —los campos anegados y la confusión de las estaciones— eran una de las tantas consecuencias nefastas del desorden propio de la festividad, pero terminaban por resolverse, mientras que en el capítulo del juez la lluvia persiste indefinidamente sin dar paso al cambio de estación.

En el plano formal, como decíamos anteriormente, la *Walpurgisnacht* literaria se caracteriza por una estampación objetiva en parlamentos y acotaciones escénicas, como contrapeso al predominio del centro psíquico del sujeto en la relación de sucesos fantás- ticos o de peripecias delirantes atañidos a conflictos de naturaleza íntima, miedos y de- seos reprimidos. Analizando las características anteriores, resumidas en el ritual de pa- saje entre dos mundos —el ‘oficial’ de la razón y la cordura y el subliminal, madre de todos los excesos y de criaturas monstruosas—, es fácil deducir que la forma teatral es

En *El canto de las sirenas*, Eugenio Trías plantea en términos espaciales los logros de la composición dodecafónica de la que es muestra el Concierto para violín de Schönberg. El arte dodecafónico, al decir de Trías, posibilita ‘*un espacio lógico-musical en el que se desprenden todas las relaciones posibles entre los doce tonos (o en la gama cromática asumida en toda su radicalidad) [...] de manera que todos los tonos se igualen en su misma proximidad a un cen- tro; el cual, al igual que en Nietzsche, «está en todas partes», sin que prevalezca ya ninguna jerarquía tonal según los principios de la armonía entronizada por el «temperamento igual»*’ (Trías 2007: 444). Por otra parte, la referencia a la composición dodecafónica, que introduce el arte de las variaciones en el objeto musical, puede leerse en el contexto de la aspiración del es- critor por aplicar a la narrativa unas estructuras gramaticales y sintácticas propias de la ex- presión poético-musical; las siguientes novelas en el tiempo (*El limonero real* y *Nadie nada nunca*) llevan esa ambición al extremo.

⁶⁹ En su rutina diaria, Ernesto recibe varias llamadas telefónicas. Podría decirse que en cierto modo se trata de ‘voces castigadoras’ contra las que no logra reaccionar: el arbitrio de una ma- dre represora y los repetidos vejámenes de un anónimo al otro lado del hilo telefónico que tanto se parecen a la invención de una mente enferma.

la más apropiada para mantener la tensión que suscita el encuentro porque, considerado de entre todos los géneros el más objetivo, el género dramático refleja con fidelidad el quehacer del hombre ('drama' viene del gr. *dráō*, 'yo obro', 'yo hago').⁷⁰ Para sostener la ecuación objeto / sujeto, entonces, el desarrollo de los delirios y las fantasmagorías de una voluntad individual queda integrado, merced a la forma dramática, en un objeto de existencia autónoma como entregado en mano al público de platea. Esa objetivación propia del género teatral es substituida en *Cicatrices* por las descripciones maniáticas en el detalle de las *flâneries* del juez durante la vigilia. Sin embargo, bajo la pretendida voluntad de revelar exhaustivamente la ciudad por la que el juez deambula insomne y noctívago, la enumeración de los lugares en largas series insignificantes solo logra desvirtuar la referencialidad de lo narrado. Queriendo recuperar el objeto elusivo de la ciudad por los procedimientos propios del realismo, el juez solo consigue con su relato cubrir con nuevos velos el lugar hasta hacerlo desaparecer. Perdida la familiaridad con el lugar, el espacio desconocido de la ciudad se transforma en un laberinto, un lugar desprovisto de un centro, tal como en el *Ulises* la embriaguez de Stephen le hace percibir la ciudad por medio de visiones como un espacio hostil en el que no puede encontrarse a sí mismo. En el momento en que fallan los recursos naturalistas del discurso para apresar lo real, falla también la ecuación objeto / sujeto: desaparece el extremo material y, sin agarraderas, el juez es devorado por sus propias pulsiones. Por esa dinámica de pérdida, la reiteración obsesiva de la retahíla de lugares dispersos, al tiempo que hace del mundo que le envuelve un lugar gris y desvitalizado, parece desacelerar el impulso vital del juez haciéndole entrar en una inercia regresiva, hasta la caída final en el marasmo, al borde de la aniquilación.

Efectivamente, aunque alcanza su punto álgido durante la noche de Walpurgis, el movimiento regresivo del juez domina el episodio entero desde los mismos comienzos. A través de la insistencia inicial del narrador en el efecto visual, el movimiento general es de retroceso: rueda el automóvil y todo se desplaza hacia atrás, como si se tratara de una máquina del tiempo. Más aún, con la colocación precisa de un hipérbaton en el primer párrafo de la narración se juega con el equívoco de que es el juez el que efectúa un recorrido en sentido inverso ('...*las dos hileras de fachadas separadas por la angosta calle reluciente por la que rueda el automóvil, desplazándose hacia atrás*') (CI: 177).

⁷⁰ La conclusión acerca de la pertinencia de la forma dramática es una paráfrasis de las obtenidas a propósito del decimoquinto capítulo del *Ulises* por parte de García Tortosa en su ya célebre edición (Tortosa 2001: CLIII).

La simulación de una vuelta atrás en el espacio significa el errabundeo de Ernesto por la ciudad, sus itinerarios melancólicos, como un viaje al pasado, una suerte de prospección en busca de los estratos temporales del sentido. Como quería Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, los pasos del *flâneur*⁷¹ trazan un recorrido anamnético; el filósofo, que consideraba al narrador esencialmente como un viajero, ‘*como alguien que viene de lejos*’ (Benjamin 1991: 112), lo explica con las siguientes palabras que encierran la idea nuclear del relato:

‘La calle conduce al flâneur a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. Pero ¿por qué la de su vida vivida? En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La luz de gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo.’ (Benjamin 2005: 422)

Para Benjamin, el *flâneur* regresa en su andadura al tiempo de la infancia, pero no tanto a un pasado personal como a un pasado colectivo. En ese contexto regresivo, de retorno al tiempo de lo arcaico y a un espacio arquetípico, la presencia de los gorilas que según la imaginación del juez pueblan las calles de la ciudad sugiere la involución de la especie.

La metamorfosis fabulada por Ernesto recuerda a otro lúcido pesimista de la literatura, el protagonista de *La caída* de Camus. En ese relato el personaje anónimo que tiene al mismo tiempo un tanto de víctima y un tanto de verdugo, se erige según sus propias palabras en ‘juez penitente’ y en ‘juez acusador’, un doble oficio para alguien que como Ernesto es consciente de la ambivalencia de su naturaleza íntima. Al principio de su confesión en forma de soliloquio, el juez (en realidad, abogado) reconoce algo que podría haber firmado el propio Ernesto: ‘*Cuando se ha meditado lo bastante sobre el hombre, por oficio o por vocación, sucede a veces que se experimenta nostalgia por los primates. Carecen de segundas intenciones*’ (Camus 1985: 265). Quizás al escribir *La*

⁷¹ Se objetará que Ernesto no es propiamente un *flâneur*, puesto que no se cumple en sus recorridos la característica de la observación tranquila, ritmada con el paseo a pie del caminante. Sin embargo, el desplazamiento en automóvil, aparte de ser útil para metaforizar el aparato mediador en la captación de lo real (el parabrisas como una pantalla ocular; el interior del vehículo como el espacio de la conciencia), cambia la unidad mínima de recorrido, de una barriada particular a la ciudad entera, reduciendo la escala del mapa por así decirlo. Algo imprescindible para ‘escribir’ el mapa de la ciudad (que según dijimos puede ser uno de los propósitos del episodio).

caída, Camus tenía como referencia en un horizonte más o menos lejano ‘Un informe para una academia’ de Kafka, donde se relata a modo de parábola los esfuerzos de un mono por entrar en la sociedad humana. Según Jordi Llovet, Kafka propondría en su ‘Informe’ ‘*un sentido relativo a la ‘asimilación’ de cualquier individuo por parte de la sociedad adulta, constituida como legalidad y como orden simbólico colectivo*’ (Kafka 2003: 1035). Por lo tanto la historia tendría un sentido evolucionista (o progresista), descrito con métodos distanciadores, en tanto que la narración de Saer recorre el mismo camino en sentido inverso⁷²: el juez pierde de vista los mecanismos socializadores remontándose a lo arcaico de la especie.⁷³ La inscripción de esas fuentes literarias en la tradición del relato de Saer no es injustificada; aparte de las similitudes reseñadas hay un motivo secundario que los emparenta: el del cautiverio como una toma de conciencia de la propia situación personal. Así, el mono de Kafka es encerrado en una jaula de reducidas dimensiones, con los barrotes incrustados en la carne, durante la fase inicial de su cautiverio. Según le dicen sus captores, o bien moriría pronto o bien sería fácil de amaestrar, de manera que su vida depende de la superación de esa especie de rito de pasaje de la naturaleza simiesca a la condición humana. Puesto en una situación límite, encuentra en la transformación una escapatoria: ‘*No tenía salida, pero debía conseguirme una, pues sin ella no podía vivir [...] y fue así como dejé de ser mono*’ (Kafka 2003: 219). Por su parte, el personaje de Camus recuerda un método de castigo medieval para tomar conciencia de la verdadera naturaleza humana: vivir encogido el resto de vida en la incomodidad de una jaula más estrecha que el cuerpo del hombre que la habita. Por esa vía punitiva ‘*el condenado aprendía que era culpable y que la inocencia consiste en estirarse gozosamente*’ (Camus 1985: 311). En los dos casos, el encierro supone un ejercicio de interiorización de la culpa y la inmovilidad sentida dolorosamente en el cuerpo encogido, la certeza de que no hay salida alguna. Sin la pedagogía del protagonista de *La caída*, Ernesto recupera el motivo cuando Ángel le pregunta si ha

⁷² De modo similar, el narrador del cuento breve ‘En un cuarto de hotel’ establece que pasar a formar parte de dicha comunidad adulta implica una involución, el inevitable retroceso a un estado de barbarie: ‘*Recién ahora está empezando a comprobar que la vejez, que en su primera juventud había pensado que era la edad de la sabiduría, no es otra cosa que una inmersión irreversible en la bestialidad*’ (CC: 105).

⁷³ El regreso emprendido por el juez termina en el fracaso. Ya el protagonista del ‘Informe’ anticipaba que la vuelta al estadio anterior era cada vez menos posible: ‘*[...] el acceso a los recuerdos se me fue cerrando cada vez más. Al principio, de haberlo querido los hombres, aún habría podido regresar a través del gran portón que forma el cielo sobre la tierra, pero a medida que mi fustigada evolución progresaba, el portón se hacía cada vez más bajo y más estrecho [...]*’ (Kafka 2003: 216).

encerrado a muchos hombres en la cárcel. A lo que el juez responde: ‘*es igual, estar libre, o en la cárcel*’ (CI: 30). En su caso hablar de cautiverio es hablar de la represión y de la censura que, intensas, dominan sus actos y sus discursos en lo cotidiano.⁷⁴ Como el simio kafkiano, parece buscar una salida a su peculiar situación de inmovilidad, ansioso por exteriorizar lo reprimido en la hibridez imaginaria de unos gorilas humanos. El errabundeó insatisfactorio y vicioso de la vigilia replica la búsqueda de una escapatoria en el laberinto de la ciudad. Según la palabra de un reprimido, entonces, los hombres no requieren de la cárcel para experimentar la culpa y la ausencia de salida porque llevan la cárcel consigo a todas partes. Pero, deberíamos preguntarnos, ¿cuál es la naturaleza exacta de esa cárcel?, ¿de qué trata de escapar infructuosamente? O a la inversa, ¿qué espera encontrar al final del recorrido?

Puede que un nuevo paralelismo nos sirva de aclaración previa para despejar esas incógnitas. Si de rastrear influencias literarias se tratara, sería innegable la huella en el episodio de *Cicatrices* de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Ambas ficciones dominadas por el movimiento regresivo plantean un viaje hacia el origen primordial, de consecuencias nefastas tanto para el individuo como para la especie. Escrita cuando todavía eran recientes las sacudidas de la revolución darwiniana, la novela de Conrad plantea un dilema moral de la época: ‘*el problema no era que el hombre procediera de una especie animal, sino que pudiera regresar a ella*’ (Conrad 2002: 28). La parte central de la novela describe el viaje a contracorriente por el río Congo de un vapor capitaneado por el británico Marlow con destino a un puerto del interior de una colonia africana. El capitán tiene como misión recabar noticias del paradero de la persona al mando de la explotación comercial de esa zona, Mr. Kurtz. La descripción elíptica de este personaje sostiene el poderoso enigma del relato. Kurtz aparece representado como el verdadero hombre del progreso hechizado por la fascinación de la barbarie y, como se sugiere en la novela, finalmente entregado a oscuros rituales y ceremonias de depravación. Impenetrable y enigmático, gracias al recurso del narrador interpuesto, su figura evidencia el parentesco con lo salvaje y reduce al mismo plano la rapiña y los desmanes

⁷⁴ Pero la cárcel es también un espacio matricial en el que parece posible permanecer a resguardo de la intemperie. En la progresiva escala de desesperanza que es *Cicatrices*, todavía para Sergio Escalante la cárcel implica cierta protección (‘*Va a estar cómodo en la cárcel, más cómodo que afuera*’, dice respecto a Fiore) y, en cierto modo, cada vez que es excarcelado recommienza su vida civil con el ímpetu de un nuevo principio (CI: 168). En cambio, para el juez no hay lugares protectores como tampoco le resulta posible embarcarse en un proyecto vital renovado que dé sentido a una existencia a la deriva. En cuanto a Fiore, el obrero ni siquiera llega a pasar por la cárcel: se mata al día siguiente de ser detenido.

de la empresa comercial de la colonia africana y el horror sugerido de los ritos de sangre de los caníbales. La noche de los tiempos, parece decirnos el relato de Conrad, no es algo tan remoto como pueda creerse y remontar el curso de la historia hacia el encuentro de esa primera edad acarrea el descubrimiento decepcionante, más allá de la habitual sacralización de los orígenes, del ‘*hedor del barro primigenio*’ (Conrad 2002: 181). La misma apostilla al texto podemos encontrarla en *Cicatrices*: el origen del individuo y la cuna de la especie, el lugar de los comienzos del que debería desprenderse el sentido es inhabitable, no puede regresarse a ella si no es al precio de la propia destrucción. Bien pensado, en ese recorrido de vuelta, el esquema de los personajes es similar: Ernesto y Fiore en *Cicatrices* podrían ocupar respectivamente el lugar de Marlow y Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, matizando, sin embargo, el nivel de sensatez y clarividencia que separa a Marlow de su homólogo. Si al seguirle los pasos a Kurtz, Marlow recorre una misma trayectoria regresiva, pero con la lúcida distancia de una mirada crítica —en una posición de renuncia a la tentación de lo degradante—, el juez de *Cicatrices* repite a ciegas⁷⁵ el camino de perdición del obrero Fiore, sin que aparezca entre ellos una distancia salvadora.⁷⁶ Esta rigidez inevitable en el encadenamiento fatal de la desgracia, en las caídas mortales de unos personajes que siguen los pasos agoreros de quienes les preceden como si estuvieran predestinados, que, como vimos a propósito del tema de la Caída, es un rasgo narrativo tópico de Saer, recuerda al cuadro melancólico ‘La parábola de los ciegos’ de Brueghel el Viejo, inspirado a su vez en el versículo de Mateo: ‘*Dejadlos: son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo*’.

El lugar de los orígenes al que regresa primero Fiore y luego el juez en *Cicatrices* (al acudir en ejercicio de sus funciones al lugar del hecho criminal) viene expresado en

⁷⁵ Antes de morir, de acuerdo con el relato de Ángel, Fiore le grita al juez una frase enigmática (‘*Los pedazos. No se pueden juntar*’) que puede ser leída como una advertencia o una prevención, el postrero intento de comunicar una experiencia límite (CI: 86). Pero el juez no llega a entenderla o hace oídos sordos (‘*Después me mira fijamente y me dice ‘Juez’. Después dice no sé qué cosa y salta por la ventana*’) (CI: 250). Puede decirse de Ernesto, entonces, que avanza a ciegas ‘*como debe ser para quienes manipulan una oscuridad*’ (Conrad 2002: 137).

⁷⁶ Hay además otro paralelismo con la obra de Conrad. Si hacemos un pequeño salto de fe y juntamos los pedazos de la historia narrada, podemos asumir que por encima de las identidades particulares de los cuatro protagonistas, encontramos una alegoría sobre las edades del hombre (siempre puesta en relación con unas distintas actitudes ante la escritura y ante el hecho literario), pareja a aquella propuesta por Conrad con la publicación en un único volumen de los relatos *Juventud*, *El corazón de las tinieblas* y *En las últimas*. En rigor, en el caso de *Cicatrices* tenemos dos edades, la juventud representada por Ángel y la madurez asociada al resto de narradores (de acuerdo con la relación de fechas, Escalante tendría alrededor de treinta y seis años y Fiore, treinta y nueve; la edad del juez solo puede conjeturarse).

el mapa por las afueras de la ciudad, una zona suburbial o periférica a la que se accede desde el edificio de Tribunales, remontando la Avenida del Oeste y doblando hacia poniente en un recorrido simbólico. Configurado como un lugar barroso a medio construir, sin adoquinado ni pavimento, se trata de un espacio fronterizo entre el desierto y la ciudad, es decir, entre la civilización y la barbarie (*'Ya no hay siquiera empedrado, sino desechos de construcción apisonados sobre la calle. De cada lado de la calle hay una zanja llena de agua entre la que crecen los yuyos'*) (CI: 245). Así, el trayecto de las afueras al centro y del centro a las afueras restituye la antinomia entre desierto y ciudad. A esa doble naturaleza alude la réplica del escribiente a quien el juez le pide que diseñe un mapa del lugar: *'«Son dos cuadrados», dice el escribiente, sonriendo, y echando una mirada a su alrededor. «Uno lleno, y el otro vacío. Recién pasamos por el cuadrado vacío. Ahora estamos en el cuadrado lleno. Cuando salgamos, vamos a pasar otra vez por el cuadrado vacío»'* (CI: 246). Su condición liminar lo convierte en un emplazamiento utópico, el no-lugar por excelencia, de cualquier modo el lugar al que siempre hay que volver para empezar de nuevo, y en el que yace al propio tiempo que su ausencia, la promesa del sentido. Con anterioridad a *Cicatrices*, es posible encontrar la misma idea en la *nouvelle Responso* y en el relato 'El taximetrista', dos narraciones en las cuales las afueras son un espacio de liberación desde el que recomenzar después de una experiencia extrema.⁷⁷ Sin embargo, a diferencia de esas versiones anteriores de lo mismo, la alternativa de *Cicatrices* es de índole escéptica puesto que para Fiore las afueras, el lugar en el que asesina a su mujer para tratar de salir del túnel en el que se encuentra, representan el principio del fin.⁷⁸ Las afueras en la novela son también un cronotopo o, como quería Bajtin, un determinado sector del espacio en el que concurren las señas del tiempo (Sullà 1996: 68). Son el lugar de los orígenes de la vida, pero también un espacio terminal: donde se deja atrás una vivencia y se reinventa el individuo, el lugar en el que se produce una cierta redención del tiempo.

⁷⁷ Por otra parte, una experiencia muy parecida en las dos narraciones; coincide por ejemplo que tanto el protagonista de *Responso*, Alfredo Barrios, como el taximetrista anónimo sufren sendas palizas en ese lugar apartado de la ciudad y, pasada la conmoción por lo ocurrido, deciden reanudar sus vidas con algo de esperanza o con un intenso sentimiento de liberación.

⁷⁸ En 'Clitemnestra' encontramos la siguiente afirmación que puede ser aplicada al uxoricidio de Fiore: *'Es la ley conyugal. Por medio de la viudez se recomienza. El matrimonio, túnel que desemboca en la muerte, transforma el tiempo en algo irreversible y lineal; el sujeto es puesto, definitivamente, fuera de sí, en la dimensión de la familia o de la especie. La exterminación del cónyuge es por lo tanto decisiva, si se quiere seguir viviendo'* (JJ: 38).

Por último, como en el caso de otros espacios analizados con anterioridad, las afueras son una representación espacial de lo materno y el episodio protagonizado por el obrero en el que asesina a su mujer en ese lugar simboliza ‘*la muerte y destrucción del cuerpo materno*’ (Premat 2002: 49). La consecuencia en el plano simbólico de este acto criminal es la imposibilidad de un nuevo comienzo (de un renacimiento) o, dicho de otro modo, aniquilada la matriz que lo generaba, la pérdida irrevocable de un horizonte de sentido. En una novela marcada por los conflictos con madres posesivas y dominadoras, el acto criminal de Fiore habría sido un intento fallido de liberación —en el drama familiar del psicoanálisis, matar a la madre, separarse definitivamente de ella, sirve al proceso de individuación⁷⁹— quizá en virtud de un proceso de transferencia entre la mujer y la figura materna. Por así decirlo, suponía una tentativa de huida hacia delante, tratando de eliminar sin conseguirlo el supuesto recuerdo obsesivo de los orígenes; las palabras finales de Fiore consignaban el error inesperado puesto que el recuerdo subsiste: ‘*Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo*’ (CI: 287). No es posible borrarlo (el recuerdo del origen, el lugar de procedencia) porque viene como adherido: una prolongación imaginaria que lo une al lugar como el cordón umbilical a la placenta. Esa es la condena impensada: no importa que se trate de huir, ni tampoco donde se vaya, ni cuánta tierra se ponga de por medio en el intento, porque ‘*se está siempre en la tierra natal*’ (EA: 45). Tratando de eludir el terreno barroso de las interpretaciones psicoanalíticas, podemos concluir que el recuerdo problemático que parece pesar sobre el juez y también sobre Fiore es una suerte de revelación intemporal, un antiguo mito intranquilizador y de sentido negativo que les conduce por un camino hollado⁸⁰ a la confrontación con los orígenes; un mito que, en la narración del juez, encuentra una expresión particular en la celebración de la *Walpurgisnacht* que —con las orgías y el desenfreno sexual el día previo al mes dedicado a la madre y a la Virgen—⁸¹ es por encima de todo una

⁷⁹ Premat cita a Kristeva cuando señala las ‘razones’ del matricidio en la novela saeriana: ‘...Kristeva pone también de relieve la necesidad imperiosa de ‘perder a la madre’; el matricidio sería una necesidad vital, «una condición sine qua non de nuestra individuación, a condición que se desarrolle como corresponde y pueda ser erotizado»’ (Premat 2002: 131)

⁸⁰ Interpretese como se prefiera: para el juez, el camino hollado por Fiore, puesto que como hemos visto le precede en el camino, pero también sus propias pisadas puesto que regresa sobre ellas. En todo caso, el componente ritualizado del itinerario del juez y de Fiore lleva inscrito una reiteración de conductas arquetípicas.

⁸¹ En el *Ulises* es clara esa trasgresión particular: ‘*El capítulo dedicado a los bueyes del sol celebra la fertilidad, mientras que en Circe reina el burdel y las madres se han sustituido por prostitutas*’ (Merajver-Kurlat 2008: 158).

trasgresión de las bondades atribuidas a la figura materna. Cada uno a su manera, Ernesto y Fiore, absorbidos por los orígenes como por una fuerza succionadora emprenden una dinámica de la ciudad a las afueras que debe ser leída como la representación espacial de una desaparición progresiva: en ambos casos la regresión al tiempo de la infancia se metaforiza en términos espaciales, en una concreción plástica, con el borrado a medias de la ciudad esquivada a la representación —reacia a ser dibujada— y con el acercamiento a la intemperie de un espacio desértico, un lugar inhabitable y final;⁸² y, sin embargo, la última revelación de Fiore nos habla de la imposibilidad de alcanzar ese lugar que ataría los cabos del viaje de toda una vida, sino es a costa de la continuidad del individuo; por lo tanto, en la medida de lo humanamente conocido no hay un lugar terminal o bien, a la inversa, todo lugar —el entorno inestable de la ciudad irreal tanto como las afueras— es orilla y frontera, un lugar sin límites desde el que, desposeído, el animal humano observa, como la cicatriz de una antigua herida, un pasado tantálico.

⁸² Las últimas palabras, Fiore las pronuncia mientras observa unos tocones (como ‘*muñones*’, mutilaciones de algo) que es lo único sobresaliente en la tierra allanada y vacía del patio. La escena permite la representación en términos espaciales del conflicto: la lisura sin emergencias es el desierto, el lugar indiferenciado al que solo es posible llegar desapareciendo.

G. Conclusión

*...Consciente de lo ineluctable
de nuestras desilusiones acepta,
ensombreciéndose un poco por
dentro, que los mitos claudi-
quen cuando irrumpe el princi-
pio, que le dicen, de realidad.*

Glosa, Juan J. Saer

A modo de conclusión, ensayaremos algunas definiciones sobre el método mítico y la unidad de tiempo y de lugar. Podríamos empezar diciendo que el mito es el relato perdido de los orígenes —la infancia del hombre como colectivo pero también como individuo—, un débil eco del pasado teñido sin embargo de un valor absoluto por el que aparentemente podría explicarse el sentido de la vida. El método mítico, por otra parte, en lo que tiene de método, como sistema de conocimiento y de explicación racional aprovecha el revestimiento de categoría, la tintura de absoluto del mito para poner orden en el caos de la historia, para responder la pregunta sobre el pasado con las revelaciones intemporales del mito. Por los procedimientos del método, el mito —entiéndase también, la norma de los orígenes y la tradición heredada, conforme a la revalorización semántica aplicada por el mismo Saer— funciona en algunos casos extremados como una falsilla de la narración, la guía de una escritura que para no caer en la disolución de la página en blanco trata de calcar la autoridad de unas líneas previas de composición. Derivado del carácter de absoluto, el peligro del método mítico consistiría entonces en ahogar la aparición de la novedad siguiendo unas normas rígidas de elaborado de la escritura —Tomatis lo definiría en ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’ como ‘*la camisa de fuerza de la tradición*’ que habría que romper—. Esa elusión de la complejidad del mito y la consiguiente caída en el dogma es la que separa, por ejemplo, la escritura de *La tierra baldía* de *Los cuatro cuartetos* de Eliot y, según se desprende de algunas afirmaciones de Saer, la que en algunos momentos caracteriza la escritura del católico Joyce al que, como dice la voz poética del poema dedicado a su figura, imagina ‘*simulando, maligno, arduamente, / que algo de este delirio cada vez más poblado de caras inútiles / es*

inmortal' (EA: 41). En cualquier caso, Saer trataría de mantener siempre abierta la brecha de la herejía en su recreación del mito y de la tradición, y si en ocasiones uno de sus narradores puede verse empujado por una fuerza sentimental hacia una perfección radiante, hacia '*el círculo de oro de las cosas*'⁸³, es decir, hacia la tinción de absoluto de lo vivido, es solo para que al momento siguiente se revele cierto escepticismo puesto en la mirada que origina el sentimiento (EA: 40). La aspiración al absoluto del método mítico la comparábamos con la celebración de un ritual que, al cambiar el '*banal delirio*' por la '*palabra redentora*', mágicamente, reconstituye una escritura desfalleciente dotándola de una eficacia simbólica (JJ: 20). Ateniéndonos a dicha metáfora, conforme a la estructura lógica de las ceremonias primitivas, para efectuar esa recuperación y lograr la emergencia del sentido habrían de cumplirse los siguientes dos requisitos: la reintegración de un tiempo del mito y de un espacio arquetípico.⁸⁴

En cuanto a la recuperación de un tiempo primordial, el tiempo de los orígenes sustantivo y necesario, distinto al que rige los motores causales y las interpretaciones finalistas, la transformación de la materia y los procesos de corrupción, un tiempo arquetípico, a resguardo del devenir y de la contingencia histórica, por naturaleza, es un no-tiempo de representación imposible. Sin embargo, compuesta a partir de variaciones musicales, hay en la escritura saeriana una tentativa esforzada de restaurar ese tiempo mítico mediante los mecanismos de la repetición, buscando una figura de circularidad en la semejanza de ciertos acontecimientos. Alineada con esa búsqueda, la escritura de *El limonero real* plantea una cuestión de orden preferente en la narrativa contemporánea: ¿Qué sentido tiene la repetición?, y —como se dice en *Glosa*— ¿es siempre '*la misma Vez*' o, por el contrario, es otro tiempo por cada vez? (GL: 82). Y en cuanto al destino del hombre, ¿acaso puede ser redimido?, ¿renace con cada fase, cambio o vicisitud?, ¿queda para él una posibilidad de olvido y superación? En definitiva, se trata de la misma pregunta existencial por la redención del tiempo que se desprende de las creencias de las sociedades primitivas.⁸⁵ Únicamente con un planteo trágico puede darse

⁸³ En el trascurso de algunos ritos cotidianos de la comunidad de *El limonero real* y de *Nadie nada nunca* aparece ese nimbo de claridad o halo luminoso envolviendo al grupo que, fugazmente, el narrador interpreta como una suerte de sentido eterno o de coartada existencial. Lo analizamos en los últimos compases del apartado sobre el tiempo del mito. La escena final de *Glosa* con una bandada de pájaros revoloteando en torno a una pelota de goma que '*concentra o expande radiaciones intensas*', como un grupo de creyentes alrededor de una reliquia sagrada, puede ser el reverso oscuro, la puesta en duda de ese sentimiento de lo absoluto.

⁸⁴ Las razones para ese doble condicionamiento, prescindiendo de dicha metáfora, las dábamos desde parámetros filosóficos al inicio del apartado sobre la aspiración a la unidad de lugar.

⁸⁵ Cf. *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade.

cuenta de la complejidad de ese cuestionamiento sin traicionarlo: un *agon* entre el tiempo histórico, fútil y desordenado, y el tiempo esencial y arquetípico del mito. En ese sentido, una tipología de las repeticiones empleadas en *El limonero real*, descubre la tensión de una escritura que por un lado tiende a la proliferación dispersa del acaecer, mientras que por el contrario, retrocede como absorbida, condensando la materia, a un núcleo mítico original que ejerce una atracción gravitatoria de todo lo creado. La aventura gnoseológica de la narración conduce a resultados inciertos puesto que no sabemos cuál es el sentido de lo narrado, si una regresión a ese núcleo primitivo, en una amalgama originaria que es también una final anulación del tiempo, o bien todo lo contrario, un desborde metafísico, una multiplicación aberrante de acontecimientos en un sentido lineal, histórico y por lo tanto irrepetible, como en otro orden de cosas, si se nos permite el salto metafórico tomado de *Glosa*, tampoco albergamos ninguna certeza acerca de la continua expansión del mundo que prescribe la ciencia. La taxonomía de las modalidades de repetición que hemos propuesto no soluciona el conflicto. Consideradas brevemente, encontramos en *El limonero real* una repetición lineal —una proliferación invasora que se desparrama hacia fuera—, una repetición poética o *leit-motif* —variaciones rítmicas encaminadas al logro de la unidad— y una repetición ritual —pautada conforme a la autoridad de un modelo—. En el fondo, se trata de una repetición de sentido ambiguo en cada uno de los tres casos. No sabemos si se dibuja una regresión al primordio o, por el contrario, una progresión a lo informe: ignoramos si se trata de una marca de destino inscrita en la carne del texto, o si de las formaciones abrumadoras de la contingencia. De cualquier modo, ese ordenamiento mediante variaciones musicales ¿no es acaso sinónimo en *El limonero real* de una continua tentativa de lograr el relato perfecto mediante la repetición del mismo?⁸⁶ Sería cierto entonces que la repetición es como dice Montaldo el signo de una desconfianza en la narración, pero también lo contrario: fruto de un salto de fe, la búsqueda obstinada de una perfección (Montaldo 1986: 24). Una búsqueda que persigue la aspiración paradójica a una Unidad de Tiempo, dicho sea con mayúsculas, a la sola Vez en que la palabra logra alcanzar un efecto redentor de la existencia. El destino personal de Layo es la figuración concreta de esa suma

⁸⁶ La repetición puede interpretarse en el contexto del mito y de la literatura oral, a la que hace referencia la variación en forma de cuento de hadas correspondiente al final de *El limonero real*. Lévy-Strauss afirma en ‘*La estructura de los mitos*’ que ‘*el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable cuando la contradicción es real)*’. En un número teóricamente infinito de versiones, ‘*el mito se desarrollará como en espiral, hasta que se agote el impulso intelectual que le ha dado origen*’ (Lévi-Strauss 2009: 252).

de aspiraciones abstractas. Al cabo del recorrido en círculos del personaje en *El limonero real*, de los recuerdos obsesivos, de los ritos y las rutinas, de las celebraciones familiares, del baile final que condensa el interminable circuito y de tanta vuelta y revuelta con la que parece tratar de superar su conflicto, depende enteramente de nosotros considerar, como reza el verso de un poema de Saer, si ‘únicamente el hombre no renace’ (EA: 108) o bien si, a pesar de los múltiples lastres, habría que conceder algún crédito a la fuerza interior que una y otra vez le empuja a intentarlo de nuevo.

La aspiración a la unidad de lugar, con un patrón parecido a la unidad de tiempo, es la búsqueda de un lugar absoluto que reúna y justifique la dispersión de lugares, el *axis mundi* o centro relacional en el que convergen todos los rumbos de una brújula, el Lugar como una piedra angular en el universo que permite la juntura de varios pedazos, el punto de encuentro y el centro del laberinto en una red intrincada de espacios. El Lugar puede buscarse en una concreción exterior (ese ‘*algo eterno fuera de mí*’) (EA: 40) o bien en una interioridad habitada por las pulsiones del artista nunca completamente expresadas (‘*la totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional*’) (CF: 97). Sin embargo, solo la infancia abarca lo interior y lo exterior, lo imaginario impreso en lo material y lo material tornando consistente lo imaginario, porque es a la vez la configuración de un mito personal en los orígenes del individuo⁸⁷ —según la obsesión pavesiana y de conformidad con los estudios del psicoanálisis— y una concreción material, donde toman cuerpo los orígenes, encarnados en el lugar de pertenencia, ‘*la ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado*’ (CC: 517). Una imagen representativa del simbolismo del centro y del lugar de origen la constituyen ciertos árboles que podríamos denominar ‘familiares’, puesto que son asociados con una estirpe, una comunidad o una casa familiar, como el limonero real en la novela homónima y el paraíso levantado en el patio de la casa materna en ‘Fresco de mano’. Son árboles ‘*que nadie ha plantado nunca*’, contemporáneos de los primeros tiempos y cuya presencia radiante trasluce el misterio y la fascinación del pasado; pero también, están dotados de connotaciones ambiguas, asociados a la muerte y a la desaparición, como queriendo significar que, a pesar del prestigio de los orígenes, la infancia remota es un lugar inhabitable (LR: 33). Sin embargo, el impulso por volver ejerce una fuerza irresistible y, bajo la promesa de encontrar el sentido huidizo de las cosas, el personaje saeriano emprende una regresión mítica que concluye siempre en una decepción de consecuencias funestas. Simboliza ese

⁸⁷ Podría completarse diciendo que es también la configuración de un mito colectivo en los orígenes de la especie.

viaje regresivo la vuelta al lugar natal después de un largo paréntesis de exilio (*La pesquisa, La grande*). Pero también, en una dialéctica personaje-paisaje, unos espacios que permiten potenciar la amenaza y la violencia como signos de lo indecible: la proximidad del río, cuya lisa superficie y extensión sin orillas es precisamente una negación del lugar (*El limonero real, Nadie nada nunca*) y la llanura de la Pampa, el desierto que rodea la ciudad americana, imagen de una nada originaria, la árida desnudez de un pasado mineral donde los personajes saerianos, expulsados una vez, buscan un encuentro terrígeno (*Cicatrices, Las nubes*). Incluso la ciudad, por los mecanismos de despersonalización y por el sentimiento de extrañeza asociado a una larga ausencia, adquiere la misma opacidad enigmática del desierto, transformándose en un lugar esquivo a la familiaridad (destacadamente en las transfiguraciones oníricas de *Cicatrices* y *La pesquisa*). Para el personaje exiliado, el escenario final de reunión nunca llega a concretarse y la ansiada restauración simbólica de la unidad perdida (la unidad *sym-bólica*) se mantiene como una utopía imaginaria, un no-lugar producto del núcleo de recuerdos que le mantuvieron en un estado de esperanza hasta el momento último del desencuentro. Transcurrida la revelación de signo negativo y expulsado de sus propios recuerdos por una realidad decepcionante, el exiliado, todavía rebozado con el ropón de peregrino, reflexiona con desencanto que el viaje de toda una vida, como en el verso de Eliot, no ha sido más que ‘*concha, cáscara de sentido*’ (Eliot 2009b: 143).

* * *

Adenda: Otra vuelta de tuerca

*Solo el pensamiento que se hace
violencia a sí mismo es lo suficiente-
mente duro para quebrar los mitos.*
Dialéctica del iluminismo,
Theodor Adorno

Los términos dramáticos de nuestra conclusión acaso no expresen suficientemente las distintas realidades expuestas por la totalidad del corpus saeriano. Si bien la resolución del movimiento de exilio —es decir, del reencuentro esperado con un tiempo y un lugar preservados en el depósito de la memoria— conviene en todo caso con un desajuste entre las expectativas almacenadas durante más o menos tiempo y la realidad encontrada al cabo como consecuencia de los cambios habidos en el lapso de ausencia, los términos en los que se produce pueden variar considerablemente en cada caso particular. La reacción del exilado ante la conmovición de la vuelta opera en los márgenes de un amplio espectro de emociones, siendo distinta para cada uno de los personajes viajeros, desde el infausto y acelerado final de Higinio Gómez y la tragedia hondamente conmovedora de los hermanos Garay a la tranquila actualización del pasado de Gutiérrez. Precisamente las consideraciones acerca del regreso de Gutiérrez en *La grande* marcan una trasgresión del mito del destierro en la obra de Saer —trasgresión que quizás comienza con la escritura de *El río sin orillas*. El privilegio de verbalizar ese cambio corresponde a Tomatis; en palabras suyas, Gutiérrez ‘*no ha venido a buscar nada; ha vuelto al punto de partida, pero no se trata de un regreso, y mucho menos de una regresión. Ha venido no a recuperar un mundo perdido, sino a considerarlo de otra manera*’ (LG: 372). Las reacciones de Gutiérrez ante la vuelta son novedosas por la calmosa aceptación de la transformación del lugar de origen así como de las personas y circunstancias vigentes treinta años antes: en cierto modo, consigue un imposible para la poética analizada por nosotros consistente en armonizar el tributo debido al recuerdo de su vida pasada con la curiosidad por un presente todavía novedoso, respecto al que adopta una suerte de epicureísmo gozoso. En otras palabras, Gutiérrez logra un reconocimiento del pasado en la referencia del presente, una encrucijada de tiempos que es lo más cercano a la restaura-

ción simbólica de un tiempo anterior.⁸⁸ La experiencia de un regreso *tranquilo* aparece con fuerza, por primera vez, en *El río sin orillas* y en los primeros compases de ese libro, como un enigma cuya resolución siempre estuvo en lo evidente, el narrador nos facilita la clave por la que podría interpretarse un nuevo posicionamiento que modera la extremosidad de algunos pasajes de la obra anterior;⁸⁹ afirma entonces que a fuerza de repetición el mito engendra el dogma y el dogma a su vez engendra la herejía (RO: 12). Es decir que para precaver la caída en el dogma, Saer despoja al mito de las capas de absoluto adheridas por la repetición de lo mismo y, practicando la duda sistemática, coherente con el papel de deshacedor de ilusiones que caracteriza la figura del escritor, vuelve sobre las bases de la tradición instaurada por su propia obra, revisando los mitos más característicos y adoptando medidas de derribo respecto a lo construido. En el tema del exilio —que por cierto no es el único afectado— fractura la serie de tortuosos regresos sellados con una pérdida estigmatizante (el suicidio de Higinio, la desaparición del Gato) y, mediante el renovador caso Gutiérrez, inhibe el efectismo dramático, atempera las reacciones furiosas del exilado y transforma lo traumatizante de la vuelta al lugar en una desilusión tranquila y, de una vez, aceptada.⁹⁰ Constituido el mito de sentido negativo en torno a los orígenes —a saber, que no puede haber reconocimiento en el presente de unas realidades originarias, perdidas para siempre en el fondo arcaico del recuerdo—, por una nueva intromisión del principio de realidad que desbarata las certezas ilusivas termina por negarse a su vez. De ese doble movimiento que es la negación de una negación, resurge, paradójica y reforzada, una inesperada afirmación del sentido encontrado

⁸⁸ Son varios los momentos narrativos en los que Gutiérrez parece caminar en otra dimensión, simultáneo al tiempo y al lugar presentes, como en un homenaje constante al recuerdo. En el asado dominical, la presencia callada de Leonor, la pareja de Gutiérrez en tiempos pretéritos, a la que profesara una devoción absoluta, abunda en el entrecruzamiento temporal. Desplazada respecto al resto del grupo, Leonor vive como Gutiérrez en una asincronía, exagerada por el constante recurso al maquillaje y el cuerpo magro y frágil, como espiritado, denuncia igual que una vanidad el trascurso irreversible del tiempo y la materia corruptible de la que están hechos, también, los mitos.

⁸⁹ Cf. nota 25.

⁹⁰ Una desilusión más insertada en el gran complejo desmitificador de *La grande*. No solo las quimeras levantadas en torno a la sexualidad son derribadas, plasmando el paso de la leyenda y la perfección al instinto y la perversidad, sino también los mitos construidos en el interior del corpus que ahora aparecen rebajados de intensidad, como observados a distancia (LG: 117). Por ejemplo, el cambio de la presencia del río de algunos episodios trágicos de *El limonero real* por la pileta del jardín de casa de Gutiérrez (LG: 383 y 391); el asado doméstico, ahora obligadamente considerado bajo el recuerdo excesivo del rito caníbal de *El entenado* y la violencia inexplicable del mundo de la dictadura militar en *Nadie nada nunca*, por fin verbalizada en el intento de reconstrucción de la desaparición del Gato y Elisa (LG: 231-241), e incluso con la comicidad de un intercambio de anécdotas amables que bordean lo trágico (LG: 404-408).

en el pasado. Complementariamente, en el plano de la escritura, el pasado es también recuperable en buena medida: los restos astillados de la tradición —los relatos de los orígenes tanto como las numerosas influencias aquí contempladas— finalmente se aglutinan en una nueva formación bien unida y apretada, macizada aunque dispuesta a ser desmontada en futuras operaciones de escritura.

3. La unidad de objeto

3.1. Breve historia del objeto en la literatura a partir de Kafka

*La noción de objeto está en el centro de todo
relato de ficción.*

La narración-objeto,
Juan José Saer

*Es justo que el dramaturgo use
Todos los espejismos de los cuales dispone
Como hacía Morgana en el Monte Gibel
Es justo que haga hablar a la multitud a los objetos
[inanimados
Las tetas de Tiresias,
Guillaume Apollinaire*

En el relato breve ‘Los objetos’ (1959) de Silvina Ocampo, Camila Ersky recupera sorprendida una por una todas las cosas que perdió a lo largo de su vida y que creía desaparecidas para siempre. Con solo recordarlos, hacer de ellos inventario o relatarlos en un cuento, los objetos perdidos llegan a sus manos. Lo que en un primer momento es motivo de alegría para el personaje, pronto se vuelve un acto inevitable como una neurosis puesto que una sola mirada le basta para que las cosas hagan acto de presencia. Reunida la larga serie de objetos perdidos en su habitación, el relato termina con la caricia que Camila les dirige y la cara humana que, para estupor del personaje, estos le descubren; concluye entonces con las siguientes palabras: ‘*vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo*’ (Ocampo 2001: 43).⁹¹ La narración de Ocampo puede servir como metáfora de la presencia del objeto en la literatura del siglo XX. Su protagonista, una observadora capaz de transfigurar el mundo, asume el rol creador del poeta. Cuando sin apenas querer-

⁹¹ Compárese con la siguiente cita de Robbe-Grillet que encabeza la novela *Angélica o el encantamiento*: ‘*En el contorno de las cosas inmóviles que me rodean, veo todo el tiempo dibujarse rostros: rostros humanos que se forman, se fijan y me observan mientras hacen muecas*’ (Robbe-Grillet 1989: 13).

lo inspira de vida a las cosas, estas aparecen dotadas de una existencia singular, de algo que las distingue como a la materia viva y ensalza su unicidad irrepetible. En un pasaje del relato, se muestra el atributo singular que caracteriza a uno de esos objetos:

Pensarán que los juguetes eran otros parecidos a aquéllos y no los mismos, que forzosamente no existirá una sola muñeca cingara en el mundo ni un solo calidoscopio. El capricho quiso que el brazo de la muñeca estuviera tatuado con una mariposa en tinta china y que el calidoscopio tuviera, grabado sobre el tubo de cobre, el nombre de Camila Ersky (Ocampo 2001: 43).

La mirada que lo escruta descubre un tatuaje o un nombre, el rastro de algo escrito en relieve, un grabado o una talla en la superficie que es la prueba del estatuto ambigüedad del objeto, a la vez material y simbólico. También la creación participa de esa ambigüedad. Por una parte, la palabra creadora del poeta logra con su obsesión la emergencia material del objeto; por la otra, el objeto descubre en su piel una traza de su origen simbólico, una firma de autor. De este movimiento de doble sentido, circular y perfecto que avanza de la palabra del poeta a la materialidad del objeto y de la superficie del objeto a la superficie textual, en definitiva, del entrecruzamiento de las cosas y de las palabras, de los nombres y de aquello que designan, es de lo que trataremos en este bloque de nuestro trabajo.

El relato de Ocampo es un epítome tardío del culto al objeto que se profesa en todas las artes del siglo XX. En literatura, el objeto adquiere un protagonismo creciente en detrimento del personaje narrativo e incluso del sujeto poético, que son meros espectadores en un mundo cosista. El objeto cobra plena autonomía y subroga en el centro de la obra literaria a la categoría de personaje, habiendo heredado de esta una inagotable complejidad e incluso el cuestionamiento acerca de su existencia. Para apreciar esta evolución y tratar de indagar en las causas que la motivan nos parece conveniente elaborar un recorrido, de pretensiones modestas y siempre condicionado a la demostración de las tesis de nuestro trabajo, por la historia literaria reciente del objeto narrativo. Si tuviéramos en cuenta únicamente la importancia que se le presta, podríamos tomar como punto de partida de nuestro análisis diacrónico a la novela realista.⁹² Sin embargo, en la

⁹² Barthes explica, en algunos de sus artículos sobre el rol del objeto en la literatura, en qué consiste el concepto clásico de objeto y cómo, de acuerdo con este, los universos físicos resultan estar hechos a la medida del hombre, en tanto que mera prolongación suya:

narrativa del siglo XIX el objeto es todavía un accesorio al servicio del hombre. Tal vez habría que esperar al relato ‘La preocupación del padre de familia’ de Kafka para anunciar lo que podríamos llamar la ‘emancipación’ o la ‘deshumanización’ de las cosas, su salida del área de influencia del hombre.⁹³ La narración, que parece preludiar el tratamiento posterior del objeto, ocupa apenas una página y media con la característica escritura concentrada de Kafka. El protagonista es un extraño artilugio en forma de carrete de hilo con varillas, aparentemente un huso, pero animado y designado con un nombre propio, Odradek. Tal vez la propuesta del relato sea mostrar el intento inútil por aprehender ese aparatoso ingenio. Se sigue para ello una descripción en tres tiempos sucesivos: primero, se persigue la raíz etimológica de la palabra, segundo, se describe con minuciosos detalles geométricos el artefacto para terminar por constatar su disfuncionalidad y, por último, se evidencia la humanidad del mismo en la capacidad que tiene de hablar y se apunta una posible trascendencia de Odradek.

La tentativa de indagar en el nombre responde al deseo de reducir la extrañeza, se nombra como un medio de exorcismo de lo desconocido. Pero el nombre de este engen-

Durante mucho tiempo, la literatura sólo ha tratado un mundo de relaciones inter-humanas [...] y cuando las cosas, útiles, espectáculos o sustancias han empezado a aparecer con alguna abundancia en nuestras novelas, fue a título de elementos estéticos o de indicios humanos, para remitir mejor a algún estado anímico (paisaje romántico) o a una miseria social (detalle realista). (Barthes 2002: 274)

Butor sigue el planteamiento de Barthes en un artículo de sus *Repertoire* titulado ‘Filosofía del mobiliario’. Según este autor, por ejemplo, en las obras de Balzac los objetos perfilan como un rastro del orden anterior que ha sido derrocado, como una especie de osamenta del Antiguo Régimen. Y el protagonismo que adquieren se explica por el continuismo tranquilizador que su presencia sugiere en la vorágine social de la Primera República; tal como lo expresa Butor:

Si en la novela del siglo XVII los objetos no intervienen de un modo importante, es porque la sociedad aparecía aún como algo estable; los objetos son pues “datos”. A partir de la Revolución, los objetos cada vez adquieren más importancia, porque en la inestabilidad social, en la gran transformación interior de los personajes, los objetos, y en particular los muebles, los objetos domésticos, son uno de los puntos de referencia más seguros (Butor 1967: 69-70)

En otra parte, Barthes comenta el mismo aspecto de manera brillante. Nos dice que en Balzac (y también en Flaubert, en Baudelaire y en Proust), el objeto es ‘*el arquetipo de su propia ruina, lo cual equivale a oponer a la esencia espacial del objeto, un Tiempo ulterior (es decir, exterior) que funciona como un destino y no como una dimensión interna*’ (Barthes 2002: 47). Como trataremos de explicar en este apartado, mientras que el objeto clásico lleva en su esencia la historia de una ruina o de una miseria humana y remite por lo tanto al hombre (concretamente al hombre en sociedad) y a una novela antropocéntrica, el objeto del *Nouveau Roman* pretende la creación de un espacio con un estilo neutro, desligado de la evidencia de una huella humana, en una transición radical hacia la objetividad.

⁹³ Puede que el análisis diacrónico de la noción de objeto, que más adelante se deriva de una lectura algo tendenciosa del relato de Kafka, resulte de lo más heterogéneo y quizás incluso caprichoso. Sin duda, el tema merece un trabajo más exhaustivo.

dro kafkiano resulta complejo y de raíces desconocidas: como ocurre con el nombre del dios hebreo para la tradición de la cábala, la etiqueta nominal estalla y se confunde con la complejidad de la existencia que refiere. Los sentidos en los que se le quiere encerrar son vanos: *‘la imprecisión de ambas interpretaciones permite deducir con razón que ninguna es cierta, sobre todo porque ninguna de las dos puede encontrar un sentido a la palabra’* (Kafka 2003: 203). Precisamente la liberación de las etiquetas nominales impulsada por el movimiento surrealista constituye en la historia de la literatura un primer paso hacia la autonomía del objeto. La relación detallada de las partes de Odradek parece preannunciar, en cambio, la descripción objetivista del *Nouveau Roman* similar a la composición de un cuadro abstracto: así, por ejemplo, la línea transversal o el ángulo recto que dibujan sus formas, tan esquivas a la representación a pesar de la puntuosidad geométrica del detalle. El análisis visual del engendro termina igualmente con la decepción del observador: *‘más detalles no se pueden decir sobre el particular, pues Odradek posee una movilidad extraordinaria y no se deja atrapar’*. Además Odradek no tiene una forma funcional sino que *‘parece carente de sentido’*, desmañado, roto. La función del artefacto, como el nombre bajo el que se presenta, es otra de los condicionantes del objeto de los que la nueva literatura trata de hacer abstracción para presentarlo en una dimensión novedosa, enriquecida por la prescindencia de los prejuicios del utilitarismo. Las respuestas encontradas en el diálogo ocasional que se entabla con Odradek resultan esquivas y, aunque el inquisidor ocasional espera obtener con ellas una indicación concluyente acerca de su naturaleza, sus expectativas terminan en frustración: *‘«¿Cómo te llamas?»», le pregunta uno. «Odradek», dice. «¿Y dónde vives?» «Domicilio indeterminado», dice, y se ríe [...]’*. (Kafka 2003: 204). En suma, puede apreciarse que las tres partes del relato aluden a la cualidad inagotable del artefacto, a la imposibilidad de titularlo, describirlo o interrogarlo, a la opacidad misteriosa que lo envuelve y que precisamente es la razón que le permite perdurar, o vivir sin ser consumido. En tanto que no se lo puede encasillar, permanece siempre vivo: *‘En vano me pregunto qué sucederá con él. ¿Podrá morir? Todo lo que muere ha tenido antes una especie de objetivo, una especie de actividad que lo ha desgastado; esto no puede aplicarse a Odradek’* (Kafka 2003: 204). El debate del relato en torno a la sostenibilidad eterna del artefacto se comprende mejor si lo interpretamos como una alusión a la obra literaria, de la que Odradek sería metáfora; ‘La preocupación del padre de familia’ acaso sugiera entonces el desvelo del escritor por su creación, por fuerza imperfecta y desmañada, el tejido hecho de retales y respuntes y como con los hilos de un huso devanado, acaso un tanto deshilachado,

pero precisamente por ello dotado de un alma, destinado a perdurar, igual que la obra del propio escritor.

El objeto así entendido, opaco y refractario a cualquier explicación, se encuentra ya en el movimiento surrealista. En los Apuntes que cierran el volumen de *La narración-objeto*, Saer habla del culto que los surrealistas profesaban a los objetos raros hallados en rastros y bazares. La relación que les une con los objetos la preside '*siempre el azar, el llamado mismo que el objeto formula desde su semioscuridad misteriosa*'. El objeto escogido '*se distingue por su rareza, por su capacidad de desencadenar una evocación mítica, y por la condición de connaisseur que exige del sujeto*' (NO: 169). En *Nadja* de Breton podemos encontrar un pasaje que ilustra la explicación de Saer. El narrador acude al 'mercado de las pulgas', '*buscando esos objetos que no se encuentran en ningún otro sitio, pasados de moda, rotos, inutilizables, casi incomprensibles, perversos, en último término*' (Breton 2006: 138). Uno de los objetos raros que encuentra nos es descrito en una tentativa por desentrañar su sentido:

[...] *esa especie de semicilindro blanco irregular, barnizado, con relieves y depresiones que no significan nada para mí, con estrías rojas y verdes horizontales y verticales, cuidadosamente guardado en un estuche con una divisa en italiano, que me llevé a casa y que, tras un minucioso examen, acabé por admitir que tan sólo tiene que ver con alguna estadística de la población de una ciudad de tal año a tal otro, representada en tres dimensiones, lo cual no lo hace más comprensible* (Ibid: 138).

Sin embargo, aunque el protagonista termina por encontrar el propósito para el que fue diseñado, admite que ello '*no lo hace más comprensible*'. La funcionalidad del objeto, el *para qué*, aunque lo descubra bajo una óptica familiar y le aplique un esfumado tranquilizador a su presencia radiante, no borra la cuestión sobre la existencia del objeto, su misterioso 'estar ahí'. En última instancia, después de trazar una descripción del objeto y de encontrarle una utilidad, queda la decepción del sentido propia de la actividad surrealista. Pero la relación de extrañeza de Breton con los objetos está lejos de ser la misma que la de Robbe-Grillet como veremos. Breton acompaña sus textos de un total de cuarenta y ocho fotografías, lo que en cierto modo implica una renuncia a la literatura porque se suprimen un buen número de descripciones y, en todo caso, éstas apenas interrogan la superficie del objeto. Con el *Nouveau Roman* las reproducciones

fotográficas se sustituyen por descripciones de un escrutinio febril, obsesivo y sin propósito aparente.

La relación de los existencialistas con el objeto prolonga la extrañeza surrealista aportando además un sentido del absurdo. La existencia, entendida en oposición a la esencia, es el simple hecho de ser, de ‘estar ahí’ según el lema sartriano, ‘*exister c’est être là, simplement*’. De acuerdo con esta superficialidad, el objeto es descrito en su exterior, hurtándole la profundidad (el símbolo, la metáfora o la alusión genérica a un ‘más allá’) que la novela clásica le concedía. Se evitan así los esencialismos inherentes a una cultura basada en la dualidad de materia y espíritu. Por otra parte, si al ser se lo concibe libre de determinaciones, sin predicado, sin razón, el objeto al que la novela fenomenológica sartriana concede entidad propia, esto es, estatuto de sujeto, participa de las mismas libertades. El ser en la vecindad con los objetos recupera el contacto con la existencia, se contagia y queda impregnado del temblor inclasificable de la vida. El fragmento siguiente tomado de *La náusea* es esclarecedor:

Los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos (Sartre 1999: 25).

Percibido como una mercancía en el mundo burgués, al objeto se le arrebató la finalidad de fábrica, la utilidad para la que fue producido. De esta sustracción resulta un *algo* inquietante, inexplicable porque no tiene más coartada que la mera existencia: imperfecta, innombrable y sin asidero posible. En *El extranjero*, en la escena del funeral de la madre de Mersault, el absurdo del duelo y de la ceremonia, tan extraños al personaje, se hace patente en la descripción del entorno envasado, de formas desleídas por la acción del sol. El asfalto por el que avanza la comitiva ha estallado por el sol y en la hendidura queda la viscosidad del alquitrán. Los objetos se funden, pierden sus formas y resultan en una materia plasmática que por irreconocible e inclasificable participa del absurdo de la escena.⁹⁴ Al tiempo, la asociación azarosa entre objetos más propia del surrealismo sigue presente en el relato, como puede ser el caso en el ejemplo anterior del coche fúnebre: ‘*El coche estaba delante de la puerta. Reluciente, oblongo y brillan-*

⁹⁴ Una escena, por cierto, retomada por Saer en *Nadie nada nunca* como se explica en este trabajo en el apartado ‘Objeto y envoltura: percepción extrañada y aura familiar de las cosas’.

te, recordaba a un portalápices' (Camus 2002: 20).⁹⁵ En realidad ambos procedimientos —las conexiones libres entre objetos y la fluidificación de la materia— persiguen desestabilizar la identidad de los objetos, volverlos irreconocibles y amenazadores arrebatándoles su familiaridad.⁹⁶ Por extensión o contagio, hacen del entorno una realidad extraña, opresiva y violenta para el individuo que, al modo en que el fuego solar desata la carnalidad en Mersault, lo empuja con una fatalidad irrenunciable a agotar la vida.

El siguiente alto en nuestro recorrido por etapas nos conduce a la obra de Robbe-Grillet. El escritor del *Nouveau Roman* inaugura en sus novelas un itinerario puramente visual del protagonista, parecido en cierto aspecto al de Frédéric Moreau en *La educación sentimental*. En la novela de Flaubert el protagonista funciona al modo de una cámara que recoge en su movimiento un testimonio sobre la revolución de 1848. Las novelas de Robbe-Grillet aunque no persiguen un propósito documental participan igualmente del uso funcional del personaje-cámara. En Robbe-Grillet, con prescindencia de una coartada sociológica, la categoría de personaje se encuentra relegada frente al predominio del espacio, un espacio creado (en el sentido poético del término) por una mirada andariega. Si hasta este punto hemos hablado de 'objetos' únicamente, ahora debemos hablar de 'espacio' y de 'configuración espacial'. Porque el avance en la configuración objetiva respecto al surrealismo acaso se encuentra en la creación del espacio.

El surrealismo atendía a la naturaleza extravagante del objeto, a la rareza comprendida en una anomalía de factura, en una funcionalidad improbable o en la singularidad pasmosa de un objeto fuera de catálogo (al margen de una jerarquía mercantilista basada en el número). Como el objeto insólito de Breton, las cosas revisten una extrañeza fundamentada en el despropósito de su existencia. Se discrimina al objeto mediante un criterio elitista, se lo escoge por segregación de una serie indiferenciada, igual que el operario de una cadena de montaje fabril aparta un producto por una tara que lo indispona al uso. Robbe-Grillet, en cambio, describe objetos familiares, insertos en la cotidianidad, lo mismo objetos naturales que prefabricados: una goma de borrar, un cordel, un

⁹⁵ Explica Cirlot que la simbología del surrealismo, aunque aparenta ser un fenómeno irracional y desprovisto de explicación, admite a menudo una coartada freudiana. El estudioso de las artes plásticas pone por ejemplo la famosa frase de Lautréamont: '*Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de disección*', donde el paraguas es el sexo masculino, la máquina de coser, el sexo femenino y la mesa de disección, el lecho (Cirlot 1986: 71). Del mismo modo, la frase citada de Camus admite también una explicación similar.

⁹⁶ Un procedimiento que, por otra parte, se había aplicado ya a la categoría de personaje con la novela de Dostoievski.

maniquí, un brazo de mar (Barthes 2002: 37-38). Prescinde de un criterio de selección basado en la procedencia del objeto. Sin embargo, aunque pueda aparecer como una elección al azar, la mirada del narrador funciona —si se nos permite el préstamo— por un ‘patrón de conducta residual’, es decir, al albur de motivaciones obscuras, obsesiones de origen remoto, inaccesibles para el lector. Robbe-Grillet, entonces, aísla el objeto como los surrealistas, lo separa del conjunto del que forma parte, rompe los lazos que le otorgan su familiaridad.

El procedimiento que tiene por razón ‘asesinar el objeto clásico’ consta al menos de tres pasos descritos con brillantez por Roland Barthes en ‘Literatura objetiva’. En primer lugar, se le aparta de su función: el objeto no puede reducirse a la utilidad que comporta o al empeño para el que sirve al hombre. En segundo lugar, en una prolongación de lo anterior, se retira al objeto de nuestra biología, en tanto que no hay una medida humana (como pueda ser la función o la jerarquía) por la que ‘pensar’ y aprehender el objeto. El tercer paso, el más costoso según Barthes, el que supone una relativa novedad en Robbe-Grillet, consiste en superar ‘*la tentación del adjetivo singular y global (gestaltista, podríamos decir), que logra anudar todos los vínculos metafísicos del objeto*’ (Barthes 2002: 42). La analogía con la Gestalt es pertinente: la escuela alemana se encargaba del estudio de los principios de organización perceptiva que permiten captar de forma integral una totalidad o *gestalt*. Mediante estas leyes o principios de la percepción que podríamos llamar ‘de reconstrucción’, el ojo humano establece conexiones inexistentes entre los objetos y convierte la suma de las partes en el todo. La literatura tradicional siguió el mismo procedimiento: nos escamotea la singularidad del objeto, la soledad con la que se presenta al mundo, agregándole un cúmulo de vínculos metafísicos para introducirlo en un conjunto virtual y ofrecernos así una impresión de totalidad. Las conexiones se establecen mediante las descripciones del objeto con el empleo de los cinco sentidos e incluso con ‘*una especie de sexto sentido, cinestésico*’ (Barthes 2002: 43). No sólo se trata de adelgazar el objeto, quitándole la profundidad simbólica que tradicionalmente se le ha atribuido, como vimos que ya se hiciera con el existencialismo, sino que además la variedad de sentidos y de percepciones sufre una reducción a las derivadas exclusivamente de la mirada del narrador. Se trata de un movimiento contrario al simbolista. Barthes explica la superficialidad de esa captación:

El realismo tradicional adiciona cualidades en función de un juicio implícito: sus objetos tienen forma, pero también olores, propiedades táctiles, recuerdos, analogías, en una palabra,

hierven de significados; tienen mil modos de ser percibidos, y nunca impunemente, puesto que suscitan un movimiento humano de repulsión o de apetito. Frente a este sincretismo sensorial, a un tiempo anárquico y orientado, Robbe-Grillet impone un orden único de captación: la vista. El objeto aquí ya no es un centro de correspondencias, una multitud de sensaciones y de símbolos: es solamente una resistencia óptica. (Barthes 2002: 39)

La tentativa de Robbe-Grillet persigue un nuevo método de conocimiento de la materia que pasa por abolir las interpretaciones esencialistas de una cultura del alma. Frente a una escritura de la excavación y de la extracción de sentidos, frente a la endoscopia y a la exploración de las profundidades, Robbe-Grillet propone una escritura de la extensión y una exploración en superficie de los objetos. ‘*La novela aquí ya no es de orden infernal, sino terrestre*’ (Barthes 2002: 51). Sin embargo, pueden presentarse algunas objeciones a la consideración del objeto presuntamente libre de esa red de conexiones sensoriales en el que el hombre lo atrapa, libre del sondeo de todos los sentidos, excepto el de la visión. Un objeto apartado entonces de nuestra biología, al que podría aplicarse el calificativo de ‘inhumano’. La objeción es la siguiente: el sentido de la vista, según se ocupó de demostrar Berkeley en su *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, no puede tratarse separadamente del sentido del tacto. Existen una serie de ‘prejuicios’ biológicos, como los que dieron origen a la escuela de Gestalt (a la que Barthes aludía) que difícilmente pueden ser evitados puesto que como el lenguaje para Wittgenstein (la comparación con el lenguaje ya está en Berkeley), forman parte indisoluble de nuestra visión de las cosas. Cualidades del objeto como pueden ser la distancia, la profundidad, las tres dimensiones, la magnitud, la altura o su derechura o inversión pertenecen al sentido del tacto y, en el ejemplo de Berkeley, no podrían ser apreciadas por una inteligencia imaginaria que pudiera ver pero no sentir al tacto. Berkeley sostenía en su ensayo con justa razón que ‘*todo lo que es propiamente percibido por la facultad visiva no son más que los colores con sus variaciones y diferentes proporciones de luz y sombra*’ (Berkeley 1973: 124). De manera que aunque en un sentido genérico sea correcto afirmar que la búsqueda objetiva de Robbe-Grillet pasa por eliminar las correspondencias, sinestesias y relaciones de orden simbólico y de orden orgánico con el resto de sentidos, es de rigor concretar que se trata de una tendencia de cumplimiento imposible por cuanto tiene de acto *contra natura*.

Una vez estudiados someramente los tres procedimientos para ‘asesinar’ el objeto clásico, deberíamos preguntarnos a qué finalidad responde ese empeño. De los ensayos

de Barthes pueden recuperarse al menos dos hipótesis. La primera, la transformación del objeto-utensilio en espacio:

[...] *en el momento en que esperamos que cese [la descripción], una vez agotada la utensilidad del objeto, se sostiene a la manera de un punto de órgano ligeramente intempestivo, y transforma el utensilio en espacio: su función sólo era ilusoria, lo real es su recorrido óptico: su humanidad comienza más allá de su uso.* (Barthes 2002: 41)

Como dijimos, ya con el existencialismo el objeto adquiere el estatuto de sujeto, se sitúa a la misma altura del hombre. Una tendencia que continúa con el *Nouveau Roman*, con la desaparición de la categoría de personaje y el simultáneo protagonismo del espacio. Los tres pasos anteriormente descritos (la sustracción del objeto de una utilidad, de una medida humana y del adjetivo) restituyen al objeto, y por extensión, al espacio su complejidad y le otorgan una posición central. Debido a que suplanta el protagonismo de las relaciones humanas en la novela, debido al privilegio narrativo del que gozan, puede decirse con Barthes que se pretende su humanidad. Pero también porque el punto central del relato es la mirada del personaje-mirón. La expresión ‘recorrido óptico’, como las sinónimas ‘itinerario visual’ o ‘mirada andariega’ que empleamos nosotros, introduce la conjunción entre la percepción ocular y el desplazamiento, la mirada en movimiento es la que designa el espacio. De aquí la afortunada proximidad tipográfica entre los términos franceses *voyeur* y *voyageur* reivindicada por Robbe-Grillet en dos títulos de sus obras y recordada por Saer en uno de sus últimos artículos a propósito de la aparición de la recopilación de ensayos *Le voyageur* de Robbe-Grillet. Nos revela Saer que ‘*era también el título que había sido previsto en un principio para la novela que muchos consideran como su obra maestra: Le voyeur (El mirón, 1955)*’ (TR: 122). El tratamiento tópico de esta novela y de la práctica totalidad de novelas del autor es el del hombre que anda por el espacio de una ciudad. Saer elaboraría su novela *Glosa* bajo este mismo presupuesto, un paseo de Leto y el Matemático a través de veintiuna cuadras de la ciudad de Santa Fe. Otro de los escritores del *Nouveau Roman*, Michel Butor, que en sus *Repertoire* ensayó sobre el problema del espacio en la novela, entiende el viaje como la condición intrínseca de la ficción. La lectura se constituye en un viaje a una *terrae incognitae* que mediante evocaciones trae un nuevo espacio al lugar en el que se encuentra el lector. Partiendo de esa base, afirma Butor, ‘*toda novela que nos cuente un viaje es por ello mismo, más clara, más explícita que la que no es capaz de expresar*

metafóricamente esa distancia entre el lugar de la lectura y aquel al que nos lleva el relato’ (Butor 1967: 53). Para dar cuenta de ese viaje *‘uno de los medios más eficaces es la intervención de un observador, de un ojo, que podrá ser inmóvil y pasivo, en cuyo caso tendremos pasajes que serán equivalentes de fotografías, o en movimiento y actividad, y entonces tendremos un film o bien una pintura*’ (Butor 1967: 55). Los problemas de composición, encuadre y perspectiva propios de esas artes deben estar siempre presentes en la ficción según Butor. Con ellas se evidencia la relación estrecha del cine con la novela objetivista, del personaje-cámara que desliza su mirada sobre los objetos generando con su descripción el espacio. Sin embargo, la comparación entre los dos artes tiene sus límites. En literatura, el espacio creado por la morosidad descriptiva, debido a la resistencia que el objeto presenta no sólo a la captación por parte del observador sino también a su expresión codificada, es necesariamente fragmentario y, podría decirse, que los objetos pierden su carácter transitivo y flotan aislados en una nueva geografía de la mirada. Quizá abundando en esta idea de desplazamiento visual y de fragmentariedad, Tomatis define la novela como *‘el movimiento continuo descompuesto [...] en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico*’ (LG: 193)

La segunda finalidad hipotética que perseguiría el ‘asesinato’ del objeto podría ser la de agotar las cosas mediante un escrutinio pormenorizado con pretensiones de totalidad. Así, Barthes sostiene que *‘[...] el propósito profundo de Robbe-Grillet es el de dar cuenta de toda la extensión objetiva, como si la mano del novelista siguiera estrechamente a su mirada en una aprehensión exhaustiva de las líneas y de las superficies [...]’* (Barthes 2002: 87). En una de las antológicas entrevistas por escrito a la que respondiera Saer, el escritor Gerard de Cortanze le preguntaba por el marbete de ‘escritor materialista’. La respuesta de Saer podría ser la misma que, llegado el caso, Robbe-Grillet le hubiera dado a Roland Barthes:

Si la pretensión de agotar por medio de descripciones y de representaciones la presunta realidad material es el objetivo principal de todo escritor materialista, confieso que de ningún modo quiero que se me ponga esa etiqueta; si, por el contrario, la tarea fundamental de una literatura materialista es la voluntad de escrutar el aspecto material de las cosas para hacer de modo que todo lo que no aparece a primera vista se manifieste a través de la escritura, me sentiría muy satisfecho de ser considerado un escritor materialista. (CF: 286)

La pretensión de totalidad resultaría absurda no sólo en Saer, por la incoherencia que supondría respecto a su poética, sino también en Robbe-Grillet si, como afirma Barthes, se propone evitar que el objeto sea un ‘centro de correspondencias’. El término ‘correspondencias’ nos refiere directamente al arte sinestésico del modernismo y a la recuperación de una pretendida unidad perdida mediante la conformación de una obra de arte total. En el célebre poema de Baudelaire se refiere la unidad de la creación que engendra una variedad infinita de sentidos y de sensaciones: *‘Como los largos ecos que de lejos se mezclan / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la luz, como la noche vasta, / se responden sonidos, colores y perfumes’* (Baudelaire 2004: 95). Sin embargo, Robbe-Grillet no cree en la recuperación de una supuesta unidad originaria como tampoco en un ‘objeto total’, un objeto que pueda constituirse en una red de significaciones y de correspondencias; por el contrario, como plantea Barthes en el análisis de su obra, se propone destruir esa concepción tradicional del objeto.

Hemos visto entonces dos finalidades del ‘asesinato’ del objeto que recoge Barthes a lo largo de sus ensayos sobre la obra de Robbe-Grillet: la creación de un espacio que ocupa un lugar privilegiado en la narración y el mero afán de un escritor materialista que pretendería agotar la realidad material, de manera incoherente como hemos tratado de demostrar. Pero habría otra finalidad posible consistente precisamente en la ausencia de finalidad. En el prólogo al ensayo de Morrisette sobre la obra de Robbe-Grillet, Barthes reconocía dos etapas en la recepción crítica de la obra del escritor: *‘de un lado, el Robbe-Grillet de las cosas inmediatas, destructor de sentidos, esbozado sobre todo por la primera crítica; y de otro, el Robbe-Grillet de las cosas mediatas, creador de sentidos [...]’* (Barthes 2002: 274). El primer Robbe-Grillet (entendido como instancia ficticia creada por la crítica) busca desembarazar a las cosas de las significaciones indebidas que han ido acumulando. Las cosas no tienen otra misión que ser purificadas de todo sentido impropio y las descripciones resultan insignificantes. Según Barthes, en este Robbe-Grillet *‘hay una recurrencia fatal de la insignificancia de las cosas a la insignificancia de las situaciones y de los hombres’* (Barthes 2002: 276) en tanto que los objetos, de los que la superficie textual está abarrotada, no sirven al lector, como en la literatura tradicional, para alcanzar una introspección del sujeto. Los objetos son sólo eso, superficie textual. El segundo Robbe-Grillet, del que empieza a dar cuenta el crítico Bruce Morrisette, es *‘ya no «cosista», sino «humanista», puesto que los objetos, sin que ello signifique que vuelvan a ser símbolos, en el sentido fuerte del término, encuentran de nuevo aquí una función mediadora hacia «otra cosa»’* (Barthes 2002: 278). Mo-

rissette encuentra en la repetición de objetos algo cercano al signo de una obsesión y redescubre la trama, la anécdota que se creía ausente en la obra del escritor. Las constelaciones de objetos del mismo signo revelan entonces una huella humana y es en ese sentido que el segundo Robbe-Grillet puede calificarse de ‘humanista’. Barthes concluye que el error del primer Robbe-Grillet (una vez más, en tanto que supuesto teórico de la crítica) ‘*consistía solamente en creer que hay un estar-ahí de las cosas, antecedente y exterior al lenguaje, que la literatura tenía por misión, según él creía, reencontrar en un último impulso de realismo*’ (Barthes 2002: 281). No puede, por lo tanto, haber un estado ‘pre-adánico’ del objeto en el que éste se encuentre libre de una remisión al hombre. La búsqueda de ese supuesto primer Robbe-Grillet resultaría ser quimérica al pretender liberar al objeto de la mirada humana, al dar por supuesto que existe el objeto sin una forzosa referencia al sujeto. Los objetos por más que se pretenda su adelgazamiento siempre significarán algo, su descripción delatará un componente humano. Una vez más ocurre como decíamos a propósito de la inviabilidad de la descripción del objeto bajo el único sentido de la vista, haciendo una abstracción imposible del resto de los sentidos humanos: se trata de un alejamiento irrealizable de la biología humana. El segundo Robbe-Grillet señalado por la crítica nace del reconocimiento de esa marcada imposibilidad, aunque sólo sea mediante la repetición que en la elección aparentemente azarosa de los objetos efectúa la mirada, el sentido (humano, por supuesto) del texto emerge, los objetos dejan de flotar aislados, inconsistentes, cuajan y se reúnen, revelan un proyecto humano y, aunque poco firmes y quebradizos, vuelven a ser eslabones de un razonamiento, de una causalidad.

La falta de significado tampoco puede predicarse de la búsqueda de otro escritor, Francis Ponge, al que se le ha venido aplicando el marbete de ‘materialista’ o, según Philippe Sollers, ‘materialista semántico’ en una expresión acertada que parece aludir a la tensión trágica en la que se debate su poesía entre las palabras y los objetos. En su obra Ponge describe por lo general objetos de la naturaleza ‘*con una significación mucho más extraña que esos productos humanos demasiado indiscutibles*’ (Ponge 2006: 111). Es una manera de hacer abstracción de la función del objeto, como hacían los surrealistas, para centrarse en la complejidad que el objeto de la naturaleza presenta, reticente a la aprehensión humana. En ocasiones, la apariencia de cuadro de la naturaleza, de paisajismo, no debe llevarnos a engaño: se trata en realidad de un objeto artefacto expuesto al análisis de una mente de formación positivista. Aunque el tema del poema sea la lluvia o la vegetación, por ejemplo, pronto nos hace saber el poeta que se trata en

realidad de los ‘aparatos vegetativos’ (Ponge 2006: 141) y de una ‘maquinaria’ o de un ‘brillante aparato’ en el caso de la lluvia (Ponge 2006: 35). La poética de Ponge tiene en común con la de Robbe-Grillet y la de Saer, quien le dedica uno de sus últimos artículos en prensa, el protagonismo narrativo concedido al objeto, la toma de partido por las cosas, como reza el título de su primera obra casi como una profesión de fe. Sin embargo, el tratamiento poético de Ponge diverge en muchos aspectos del de la novela objetivista. El siguiente fragmento de Danièle Leclair, citado a su vez por Miguel Casado, nos da pie para resumir las diferencias más significativas:

La descripción del objeto no se limita a la de su forma, sino que pasa sistemáticamente por una experiencia de ‘cuerpo a cuerpo’ con el objeto; este último no es percibido nunca en sí, sino asociado a un gesto privilegiado, el más frecuente el de las manos, que toman y giran el objeto (la concha, el guijarro), lo palpan (la puerta, el jabón), lo acarician, lo exprimen (la naranja) o lo rompen (la ostra, el pan). La definición-descripción es el producto de esta experiencia sensible y cada cosa se nos da con su aroma, su color, su gusto, su música (Casado 2006: 14).

El elenco de sentidos que recupera el objeto para la experiencia poética, lejos de limitarse a la mirada como en la novela objetivista, es lo más vario posible. El objeto no se constituye únicamente en una superficie, en una resistencia a la mirada sino que tiene un espesor, una riqueza analógica y semántica. Ponge no busca ‘asesinar’ el objeto, no elude su función humana como tampoco lo ‘deshumaniza’, esto es, no lo aleja de la biología humana, en la medida que ello pueda ser posible. Al contrario, ‘*el motivo del poema resulta del encuentro entre el poeta y el objeto*’, en un lugar y un momento concretos que son los del poeta y, en ocasiones, incluso llega a delatarse alguna circunstancia biográfica (Casado 2006: 14). Además, la analogía es omnipresente, el objeto es adjetivado constantemente, insertado en un vasto sistema de relaciones, no sólo a través de los sentidos sino también de la cultura y de la historia (pienso, por ejemplo, en el celebrado poema ‘El guijarro’ en el que se remonta ‘incluso antes del diluvio’ en una especie de prospección geológica). Como dijimos de Saer y de Robbe-Grillet, tampoco de su labor poética puede decirse que aspire a la totalidad. De hecho, comoquiera que el poeta reconoce la complejidad inabarcable del mundo, desde los inicios su poesía tiende a la fragmentación. La renuncia a la trabazón del poema, su disolución para mejor asediar al objeto empieza con los versos de ‘Del agua’, donde el poeta reconoce en una de sus

habituales expresiones metapoéticas que '[el agua] *se me escapa, escapa a toda definición, pero deja en mi espíritu y en este papel huellas, manchas informes*' (Ponge 2006: 91).⁹⁷ Saer señalaba este proceso en el poeta:

El paso de los textos cerrados a la acumulación de esbozos, textos y fragmentos dedicados a un mismo objeto, refleja la inevitable obsesión de todo escritor: si por simple, por familiar que lo consideremos, cada objeto es infinito, es natural entonces que el texto que intente rendir cuenta de él tienda a serlo también (TR: 86)

Si Ponge no tiene por meta el adelgazamiento del objeto ni tampoco una pretensión de totalidad, deberíamos preguntarnos qué persigue su poesía en la descripción pormenorizada de los objetos. Acaso la búsqueda de Ponge, como la de los surrealistas, se reconoce en el mito de la unidad perdida, en el hiato insalvable reconocido por los románticos entre el objeto y la palabra. Ponge quiere realizar el salto imposible del lado humano de las palabras al 'más allá' de las cosas y de esta lucha destinada al fracaso nace la tensión trágica que anima su poesía. Lo intenta a través de la recuperación de la etimología de las palabras y también, creemos, mediante la referencia metapoética que inserta en sus textos. A veces en un inicio de poema, otras a modo de coda con un cierre de doble sello en el que se salvan las distancias, se rompe el nudo trágico, la fuerte oposición de contrarios y los extremos se encuentran: las palabras y las cosas se unen, se borran los límites entre el proceso de creación y el objeto (re)creado. El principio de 'Las moras' introduce esta indistinción: '*En las zarzas tipográficas constituidas por el poema, junto a un camino que no lleva fuera de las cosas ni al espíritu, ciertos frutos están formados por una aglomeración de esferas que una gota de tinta llena*'. (Ponge 2006: 45) Claramente, en tanto que el poeta refiere la zarzamora evoca al tiempo el campo semántico de la creación poética ('tipográficas', 'poema', 'tinta') sin que puedan deslindarse ambos extremos: el poema no está ni 'fuera de las cosas' ni enteramente dentro del espíritu humano, es decir, de las palabras. Los ejemplos, numerosos, podrían multiplicarse: el mar es descrito como un '*paquete de hojas*', como un libro que nunca '*ha sido leído en el fondo*'; los árboles al reproducirse '*no llegan nunca sino a repetir*

⁹⁷ La imposibilidad de atrapar descriptivamente el objeto huidizo es la misma que vimos con el Odradek de Kafka. El narrador de 'La preocupación del padre de familia' no podía más que constatar su impotencia ante el extrañísimo artilugio: '*Más detalles no se pueden decir sobre el particular, pues Odradek posee una movilidad extraordinaria y no se deja atrapar*' (203). El arte de Kafka defrauda la significación: al tiempo que lo evade, estimula el sentido.

un millón de veces la misma expresión, la misma hoja' (Ponge 2006: 123); el molusco no puede abandonar su concha del mismo modo que *'la menor célula del cuerpo del hombre se sujeta así, y con esta fuerza, a la palabra —y recíprocamente'* (Ponge 2006: 69). Quizá este recurso tan frecuente en Ponge consista precisamente en la ilusión poética de recobrar la unidad perdida, aunque al mismo tiempo se trate de una reflexión melancólica sobre su imposibilidad.

La incertidumbre del poeta que reflexiona de este modo es la que le lleva a renunciar al rigor ordenancista propio de su formación en el positivismo, en abandono gozoso, por una cierta atracción del abismo. Ponge reconoce repetidamente no sólo la incapacidad del poeta de exprimir las cosas (o mejor en la doble acepción del equivalente francés *exprimer* que emplea en 'La naranja') sino también el fondo de azar que, inagotable, las alimenta. En 'La lluvia', *'el todo vive con intensidad, como un mecanismo complicado, tan preciso como azaroso'* (Ponge 2006: 33). Del mismo modo, en 'Fauna y flora' encuentra en la vegetación *'un conjunto de leyes complicadas en extremo, es decir, el más perfecto azar'* (Ponge 2006: 129). Pero, aunque puede inferirse de las citas indistintamente un vértigo romántico, también es posible captar en ellas un espíritu volteriano. Ponge acaso pretende decir entonces que le damos el título de azar a aquello de lo que no podemos encontrar la cadena de causas por las que se rige debido a la complejidad que presenta. Desde Odradek, el extraño artefacto kafkiano, a la pieza de la naturaleza de Ponge, pasando por la quincalla y los objetos de buhonero del surrealismo, la materia viscosa en las escenas absurdas de la novela de la existencia y el desmontaje geométrico del *Nouveau Roman*, al objeto se le ha querido restituir una complejidad inextricable, detentada hasta entonces por los aspectos psicológicos del personaje. Hemos querido repasar brevemente el sentido de cada una de estas búsquedas, en una aproximación quizá insuficiente en el detalle, pero válida para apreciar del conjunto el movimiento, la interrogación constante al objeto, la pregunta sin respuesta⁹⁸ a la que llamamos literatura y que, al baile de una inquietud curiosa, oscila, del silencio a una formulación precaria, a medio camino de la contingencia de lo amorfo y de una ordenación singular de las cosas.

⁹⁸ La reflexión es una paráfrasis desmañada de la siguiente, originaria de Barthes: *'Hablan ustedes de acabado: sólo la obra puede ser acabada, es decir, presentarse como una pregunta completa: pues acabar una obra solo puede querer decir detenerla en el momento en que va a significar algo, en el que, de pregunta va a convertirse en respuesta...'* (Barthes 2002: 221).

3.2. La unidad de objeto

¿Hay uno o varios objetos?

Glosa, Juan J. Saer

Los objetos tienden a aglutinarse, son gregarios

‘A medio borrar’, Juan J. Saer

La escritura de Saer registra una adaptación singular de cada una de las estaciones del *viacrucis* del objeto en la historia reciente de la literatura. Por enumerar algunas similitudes, con arreglo a nuestro recorrido a paso de liebre: del surrealismo aprende la irreductibilidad del objeto a un mero utensilio y la inadaptación de las etiquetas que pretenden nombrarlo; de las novelas de la existencia, la capacidad de extrañar del mismo como un contagio que amenazara una vida supuesta al abrigo de lo contingente; de Robbe-Grillet —siguiendo las lecturas de Barthes—, a *revelar* en descripciones pormenorizadas la superficie de los objetos, aunque sin detrimento de las profundidades simbólicas; y finalmente, de Ponge, la aspiración al imposible de reunir la palabra y el objeto en una sola entidad. Sin embargo, de todas esas influencias cruzadas en la búsqueda del objeto, igual que un grial elusivo y lleno de misterios, el rasgo principal que las abarca y conjunta sería quizás el anhelo de una unidad o, al menos, la pregunta retórica siempre sostenida acerca de dicha unidad de las cosas. Producto de las relaciones trágicas que animan la escritura saeriana, el inquisitorio sobre la unidad incluye también el extremo opuesto: la posibilidad de varios objetos, es decir, la materia dispuesta en un conjunto inorgánico. Esta problemática reproduce la ancestral disputa entre un cosmos o una ordenación de lo dado y la informalidad caótica de la materia.

Pero este *agon* materialista tiene en la narrativa de Saer distintos entrecruzamientos. En una ajustada equivalencia con los cuatro ‘momentos’ históricos del objeto literario, podemos discernir otras tantas tensiones irresolubles en su escritura, uno de cuyos extremos coincide con la tendencia a la unidad, con la formación de los objetos en una agrupación ordenada y, consecuentemente, con la aparición de un sentido de las cosas. El dinamismo de la materia, entonces, obedece a un total de cuatro relaciones que pa-

samos a describir de manera esquemática (según figura en la tabla que se acompaña). Primero, de acuerdo con el grado de adecuación de las cosas a una finalidad utilitaria para la que son concebidas, podemos efectuar una distinción entre el objeto entendido como mercadería, que funciona en los estrechos límites del funcionalismo y el objeto postindustrial o residual que, situado en un improbable ‘exterior’ del conjunto de reglas ordenancistas del capitalismo, ajeno al cálculo reditual de las leyes de la oferta y de la demanda, denuncia con su existencia imprevista los errores, las fallas y las grietas de un sistema totalitario fundamentado en criterios económicos. Segundo, en función del grado de conocimiento que se tiene de ellos, tenemos los objetos que resultan familiares y los que son extraños a la vista: mientras que la singularidad radical de estos llama la atención y rompe con la impresión de homogeneidad del conjunto en el que se hallan insertados, aquellos favorecen una disciplina aprendida, el orden impuesto y la unidad del sistema. Tercero, derivado del grado de ‘profundidad’ o de penetración en el enigma del objeto, observamos un conflicto entre el objeto que podríamos etiquetar como ‘superficial’ y el objeto simbólico: mientras que este es el resultado del trabajo poético en una dimensión *metafísica* de las cosas, tratando de encauzar al objeto en una red analógica de relaciones, aquel surge como consecuencia de los límites que el narrador se impone al atender exclusivamente al marco *físico* de las cosas, a la figuración del objeto en el espacio mediante la relación detallada de sus aspectos geométricos y superficiales. Y cuarto, en fin, según sea la índole del texto, discursiva o narrativa, el objeto puede desaparecer ahogado detrás de una serie de universales (discurso) o resultar realizado mediante figuraciones particulares (narración). En el primer caso, el objeto sigue una relación de referencia modélica, en el segundo, una relación de autonomía formal. Proporcionar una explicación detallada de estos cuatro enfrentamientos, así como de las vinculaciones ambivalentes con la búsqueda de la unidad y del sentido constituye nuestro objetivo en estas líneas.

| | Unidad | División | |
|------------------|------------------|----------------|-----------------|
| Surrealismo | Mercadería | Postindustrial | Utilidad |
| Existencialismo | Familiar | Extraño | Conocimiento |
| A. Robbe-Grillet | Símbolo | Superficie | Profundidad |
| Francis Ponge | Discurso | Narración | Referencialidad |
| | Narración-objeto | | |

A. El *súpercenter vs. el objeto postindustrial. Vanguardismo y *mass-media*.**

Haciendo referencia al protagonismo del objeto en las vanguardias, dijimos que el surrealismo rescata el objeto insólito: ensalza una rareza inexplicable —‘defectuosa’ para la producción industrial—, inclasificable en ninguna categoría, celebrando la diferencia que lo margina de la lógica sistémica. En las antípodas del objeto vanguardista hallamos el objeto fabril, diseñado de acuerdo con un modelo previo, dirigido a una aplicación determinada —es decir, concebido como útil— y, merced a la técnica, reproducido en interminables cadenas de montaje. Esquemáticamente, la reproducción fútil pero totalitaria (en razón de su número) aparece enfrentada a la singularidad creativa de un valor marginal. Sin embargo, el objeto inconsútil de la vanguardia, precisamente por levantarse en excepción, denuncia lo asistemático del conjunto de la producción industrial, poniendo en entredicho la unidad aparente.

En el artículo ‘La cuestión de la prosa’ se encuentra una equivalencia práctica a estas ideas en la concepción de la prosa, bien como un producto de consumo, bien como una elaboración original ‘*sustraída al campo de la oferta y de la demanda*’ (CF: 104). En tanto que instrumento de Estado, la escritura aparece sujeta a los criterios de pragmatismo y comunicabilidad, ‘*la prosa es claridad, orden, utilidad y precisión*’ (NO: 57). A esos criterios y directrices, Saer los considera prejuicios estéticos basados en una concepción económica del estilo; su aplicación indiscriminada cobra sentido si pensamos en la prosa como en una mercancía destinada a la producción y al consumo masivo. En la sociedad de consumo, entonces, el criterio de aceptación de la escritura pasa por ser de orden industrial: ‘*Como para cualquier otra mercancía, la prueba de la calidad del sentido está dada por la funcionalidad, que es la forma más clara de la razón de ser de un objeto*’ (NO: 61). Ante ese estado de cosas, corre de cuenta del narrador transgredir la función económica de la prosa para que, una vez liberada de su condición instrumental, coadyuve en la recuperación del espacio de libertad de la novela. De igual ma-

* Bajo este nombre con el que son conocidas algunas grandes superficies comerciales de Estados Unidos, aparece referido en *La grande* un hipermercado de reciente construcción en la periferia de la ciudad. Como su propio nombre indica, el ‘súpercenter’ pasa por ser la representación de un supuesto *centro* del lugar, un punto de reunión de todas las cosas; luego, en principio y hasta que no se demuestre en este mismo apartado el contenido paródico de esa atribución, se le suponen las notas de unidad, orden y sentido.

nera que el objeto extraño para los surrealistas era ensalzado por su opacidad disfuncional —en un sesgo, por otra parte, característico de la vanguardia artística—, el lenguaje resultante de la transgresión del artista puede distinguirse del objeto serial de producción capitalista por su hermetismo. Tomado con cierta cautela, ‘*el hermetismo puede jugar, en ese sentido, el papel de un test de autenticidad*’ (CF: 151). Lejos de la exclusividad lúdica comúnmente achacada a la vanguardia, el hermetismo puede ser la expresión de un compromiso moral.

Al hablar de objetos industriales y del arte como mercancía en el siglo de las vanguardias, hay que tomar en cuenta el concepto de industria cultural que, acuñado por Horkheimer y Adorno en uno de los fragmentos de *Dialéctica de la Ilustración*, constituye, conjuntamente con la iniciativa pionera encabezada por Ortega y Gasset y el célebre trabajo de Eliot,⁹⁹ la primera hornada de la teoría crítica sobre la cultura de masas. Bajo el oxímoron ‘industria cultural’, la pareja de intelectuales de la Escuela de Frankfurt apuntaba el malestar de la cultura en las cada vez más amplias y mixtificadas relaciones con la industria y los grupos mediáticos tomando como base la sintomatología conspicua en las manifestaciones contemporáneas de la llamada cultura popular, tales como el jazz, la radio y el cinematógrafo. En la producción ensayística de Saer hay constantes ecos y remisiones tácitas al texto clásico de Horkheimer, fragmentos en los que denuncia la impostura de los lenguajes mediáticos, herederos de la producción industrial de la sociedad burguesa y cauces habituales del poder y la totalidad; valga lo siguiente como indicio de su postura: ‘*Se puede decir que al menos después de 1950, los mass-media instalaron en el lugar de la escritura el reino del estereotipo, del arte de segunda mano, de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite con una servilidad calculada las simplificaciones de los verdugos y de los mercachifles*’ (CF: 270). Así pues, los artículos de Saer sobre el particular —destacadamente, ‘La literatura y los nuevos lenguajes’— suscriben buena parte de las ideas avanzadas por Horkheimer y Adorno que, desde el diagnóstico pesimista a las soluciones revolucionarias, es decir, desde el planteo por los *media* de una totalidad imaginaria a la aglutinación de una resistencia en el parapeto de la vanguardia, pueden describirse ordenadamente en una hilera de características comunes. Podríamos resumir la tesis del artículo de Horkheimer en la siguiente nota de denuncia dirigida a los *media*: la constitución en espejo, mediante una lógica impositiva y aberrante de lo sistemático —sin lugar a un posicionamiento

⁹⁹ Nos referimos a *La rebelión de las masas* (1930) y *Notas para la definición de la cultura* (1948).

discrepante o de resistencia—, y a través de los procesos repetitivos de estandarización y de producción en serie, de una imagen de totalidad de la sociedad.

La primera razón, de una lista de tres en las que diseccionaremos la frase anterior (repetición, imposición y totalidad), propone la función especular de la sociedad representada por los media, lograda, por cierto, en virtud de la creciente especialización técnica que simula una reproducción perfecta: *‘Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine’* (Horkheimer 1998: 171). Lo especular se suma a lo espectacular por cuanto una mayor visibilidad revaloriza el producto: *‘La medida unitaria del valor consiste en la dosis de «producción conspicua», de inversión exhibida’* (Horkheimer 1998: 169). En este sentido, las imágenes relativas a las bufonadas de los feriantes y al espectáculo circense son reiteradas a lo largo del texto crítico. En el contexto del mercado editorial, Saer critica el mismo aspecto de espectacularidad superficial, fundamentada en elementos extraliterarios, que, para un criterio sujeto a los resultados, opaca las obras más válidas: *‘En la cubierta de los libros, en los artículos de los periódicos, en la publicidad, en el chantaje de la superioridad numérica de las obras más vendidas, se escamotea la realidad material del texto, cuyo valor objetivo pasa a segundo plano’* (CF: 265). Si unas obras son ensalzadas en detrimento de otras, podríamos preguntarnos, ¿cuáles son los criterios de selección para su proyección mediática? La respuesta en Horkheimer parece clara: la selección sigue un patrón ideológico de corte conservador al servicio de los grupos de poder industrial y mediático; dice, categórico, al respecto: *‘Ese conformismo se contenta con la eterna repetición de lo mismo. El principio de «siempre lo mismo» regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar’* (Horkheimer 1998: 178). La eterna vuelta a lo mismo adquiere una elevación metafísica, no ya a pesar de la novedad técnica sino precisamente gracias a una innovación aparente aunque vacía de contenidos: *‘Pese a todo el progreso en la técnica de la representación, de las reglas y las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo. La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando. Lo cual sirve para endurecer la inmutabilidad de las relaciones existentes’* (Horkheimer 1998: 193). Según la percep-

ción de Saer, heredera de lo anterior, los *media* se limitan a reflejar la sociedad replicando sus incoherencias sin asomo de visión crítica, ‘*no cumplen funciones de expresión o de comunicación, es decir, funciones enriquecedoras, sino que más bien se limitan a devolver, como en un espejo, la imagen de las clases medias, debidamente retocada*’ (CF: 188). La principal consecuencia, como en el manifiesto de Horkheimer, es que la repetición eternizada de una misma imagen del fenómeno social constituye, en cuanto que transmisora de una experiencia ya pasada, una ‘*fuerza de detención*’ para los valores innovadores necesariamente representados por el arte ‘serio’ (CF: 207).

Considerada la dirección de repetición y estancamiento habilitada por los *media*, surge la pregunta *im*-pertinente sobre la fuerza de inculcación del sistema: ¿la pertenencia al mismo es libremente escogida, o, por el contrario, el individuo es constreñido para su aplicación a los requerimientos del sistema? El posicionamiento de Horkheimer es manifiesto en su radicalidad: el individuo no solo no tiene capacidad alguna de decisión sino que, atrapado *ad aeternum* en las redes del consumo, pasa a constituir él mismo un objeto de la industria cultural (Horkheimer 1998: 186). Reducido en tanto que consumidor a una relación unívoca con el objeto de consumo, queda alineado junto con los objetos seriales del sistema industrial: ‘*Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo a y b o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acunadas y propagadas artificialmente*’ (Horkheimer 1998: 168). Las diferencias ofrecidas por el sistema, de carácter lene e inauténticas, esconden la inmutabilidad del consumo y de las leyes de la oferta y la demanda —términos empobrecidos por los que se pretende sustituir la libre voluntad del individuo: la oferta y la demanda por las oscilaciones del deseo y el consumo por la consumación del mismo. Similar al ofrecido por Adorno, hay en *El río sin orillas* una muestra del objeto de fábrica diseñado con vistas a cubrir la gama de requerimientos del consumidor; se trata del Rolls Royce con el que ‘*la minuciosidad obsesiva de ingenieros y diseñadores pretende en vano crear la ilusión del modelo exclusivo, llegando apenas a concebir ligeras variantes del prototipo*’ (RO: 237). El consumidor tipo, atrapado en el interior del sistema, participa, en palabras de Saer, de una ‘*realidad ya digerida*’, en un momento en el que ‘*las decisiones ya han sido tomadas*’. Una esencialidad prefijada de antemano le veta la posibilidad real de escoger libremente; como expresa Saer: ‘*La “identidad” del público de los media constituye, paradójicamente, una especie de “alteridad”: únicamente puede reconocerse a*

sí misma en una imagen que le ha sido suministrada por otros' (CF: 189). En una palabra, el hombre *mediático* es desposeído de la capacidad de decisión y, consecuentemente, alienado por un sentido preexistente. En términos generales, lo mismo Horkheimer que Saer evitan el planteamiento del problema expuesto bajo una alternativa simplista del tipo *¿los media hacen al público o el público hace a los media?*, ya porque la perversión del sistema camufla la imposición autoritaria bajo una apariencia de libertad (Horkheimer 1998: 169), ya porque supondría concebir a los *media* como *'un producto de lo irracional de los hombres, elaborado para autodevorarse'* (CF: 190). Sin embargo, en Horkheimer una imagen demoledora da cuenta hacia el final de la exigencia del sistema por la cual el limitado derecho de sí mismo del consumidor parece revocarle a una adolescencia insuperable; lo evoca de la siguiente manera: *'La actitud a la que cada uno se ve obligado para demostrar siempre de nuevo su idoneidad moral en esta sociedad hace pensar en aquellos adolescentes que, en el rito de admisión en la tribu, se mueven en círculo, con una sonrisa estereotipada, bajo los golpes regulares del sacerdote. La existencia en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea'* (Horkheimer 1998: 198).

La última de las tres características reseñadas, la sistematización de los medios de comunicación, señala la copia ubicua de unos contenidos estereotipadamente repetidos que presentan, en su homogeneidad, una falsa impresión de totalidad. El detalle es sacrificado al conjunto, el todo y el particular comparten unos mismos rasgos, prefiriéndose designar el objeto como *'el caso de un momento abstracto'* (Horkheimer 1998: 209). La sustitución de lo concreto material por la abstracción allanadora logra un efecto de claridad y transparencia aparentes del lenguaje mediático. Sin embargo, por la supresión del detalle y de la cualidad, se instala, junto a los atributos efectivos del orden simulado, una creciente opacidad: el objeto transpuesto en imágenes al interior del sistema aparece idéntico al precio de su propia impenetrabilidad. Los contenidos ideológicos segregados por el sistema ocultan el particularismo de lo material y logran una totalidad irrisoria por *'la confusión supersticiosa entre palabra y objeto'* (Horkheimer 1998: 209). Es decir que la totalidad se conquista a través de la superchería, de una lógica mágica que sirve de prótesis a las carencias de la razón.¹⁰⁰ En paralelo a la suplantación de lo mate-

¹⁰⁰ Que irrumpe, según las tesis de Horkheimer, como un último estadio paradójico de la Ilustración: en este punto los autores engarzan el artículo con el resto del libro, deduciendo de las

rial concreto en los objetos, queda abolida la individualidad en favor de una abstracta ‘identidad de la especie’: *‘La identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales. La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto como, con el tiempo, llega a perder la semejanza’* (Horkheimer 1998: 190). La identidad móvil de Pichón, asociada a los espejos de los media en ‘A medio borrar’, refleja esa idea de disolución de los particularismos en la opacidad totalitaria de la sociedad de masas. Al término de la caracterización del ideario estético de Saer con respecto a los media, comprobaremos la pertinencia de ese detalle exegético en un comentario más amplio de una narración en la cual los diarios, las cámaras y las pantallas televisivas tienen un destacado papel. A propósito, en Horkheimer, el cine, la radio y las revistas constituyen el sistema falaz, pero la máquina por excelencia de la totalidad mediática es la por entonces naciente televisión, una *‘realización sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total»’* (Horkheimer 1998: 169).

Ante la tentativa palmaria de sistematizar lo real instituyendo el error, podríamos preguntarnos acerca de la posibilidad de una fuerza rebelde opuesta a la totalidad. Habitualmente, ocupaciones diversivas como el sexo y la cultura eran consideradas actividades de resistencia contra la máquina totalitaria; sin embargo, incluso esos campos anteriormente vedados son ahora ‘regenerados’ por el sistema: la anuencia sumisa de la cultura industrial respecto al ideario de la totalidad impermeabiliza el sistema y la *‘reproducción mecánica de lo bello’* con la inoculación de un modelo único de belleza, terminan con las formas de metástasis que pudieran poner en peligro su integridad (Horkheimer 1998: 185). En general, dice Horkheimer, las actividades diversivas son *‘copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo’* puesto que el consumidor participa de ellas con los productos fabricados en el seno de la sociedad de masas (Horkheimer 1998: 185). Por lo tanto, en el sistema *‘divertirse significa estar de acuerdo’* y supone la *‘huida del último pensamiento de resistencia’* (Horkheimer 1998: 189). De entre las actividades de esparcimiento de la cultura industrial, el cine no escapa a la crítica destructora ni siquiera en sus muestras más brillantes como puedan serlo Chaplin o Welles.

tendencias analizadas respecto a la industria cultural una regresión a los estadios del mito y de la superchería.

Sobre las fuentes de esta idea, consúltese en este mismo trabajo el final del apartado ‘Eliot y el método mítico’.

A este último, Horkheimer le considera parte inexcusable del engranaje: ‘*Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque ellas —como incorrecciones calculadas— no hacen sino reforzar y confirmar tanto más celosamente la validez del sistema*’ (Horkheimer 1998: 173). El caso Welles sirve como botón de muestra de la capacidad integradora de la industria: pese a la apariencia de autonomía, más tarde o más temprano, el artista de los media acaba subsumido por la totalidad, desde sus primeros pasos en el interior del circuito puede advertirse la traición a la pretendida diferencia que representa. En el arrojado crítico y la fuerza panfletaria de Horkheimer y Adorno nos parece encontrar un paralelismo importante con la figura del escritor Saer quien, del mismo modo, radical y sin contemplaciones, dejó patente el rechazo a los media y formuló la necesidad del artista de defender su autonomía y libertad. En este sentido quizá existiera una relación conflictiva con el texto de Horkheimer; puede que la lectura de *La dialéctica de la Ilustración* (sin menoscabo de otros estudios concernientes a la cultura de masas) instalara una mala conciencia en la vinculación del autor con los media —con el cine en particular. Al menos así parece sugerirlo el posicionamiento afín a la expresividad crítica de Adorno, potenciado a finales de los sesenta y principios de los setenta (coincidiendo con la etapa de producción de *La mayor y El limonero real*, es decir con una escritura que por la radicalidad expresiva puede calificarse como ‘de vanguardia’). Parece llamativo que habiendo sido profesor de la Escuela de Cinematografía de la Universidad del Litoral y, por la misma época, habiendo considerado el dedicarse a la dirección filmica, desterrara de su obra, en lo sucesivo, casi por completo, las referencias cinéfilas. De hecho, en sus ensayos, son contadas las ocasiones en las que menciona algún director (Welles, Ford, Antonioni) y la única vez que aparece Godard —en *El río sin orillas*— es para ser criticado por aceptar una obra por encargo (RO: 18). Del mismo modo, aunque puedan haber guiños ocasionales (como, por ejemplo, *Vértigo* de Hitchcock y *Trans-Europ-Express* de Robbe-Grillet en *La Grande*), las referencias expresas en la narrativa parecen reducirse a la consideración mítica de *La dolce vita*, en tanto que *reductio ad unum* del cine de autor de los sesenta y principios de los setenta —quizá el único campo de cultivo del fenómeno cinematográfico reivindicado por Saer en distintas entrevistas. Esta renuncia crítica a ‘hablar de cine’ no debió ser fácil habida cuenta de la vocación temprana por el medio y el ‘deslumbramiento’ que el cine supuso al veinteañero Saer. Por lo tanto, no importa de quién se trate, ni cuán radical sea su propuesta creativa: lo mismo Welles en el caso de Adorno, como Godard en el ejemplo tomado de Saer, representan en un momento dado el papel del

artista que recibe el culto de la celebridad enturbiando el respeto debido, desactivando la crítica neutral y, en fin, desautorizándolo en tanto que figura señera de la vanguardia artística. Una postura recalcitrante —la de ambos, Adorno y Saer—, emitida desde el exterior del sistema por cuanto postulan que no puede haber una resistencia quintacolumnista, esto es: que los movimientos subversivos que emplean las herramientas inherentes al sistema terminan por ser digeridos, pasando a formar parte del pastiche de la totalidad. Por ‘herramientas del sistema’ debe entenderse la visión abstracta de la industria cultural, la maquinaria propagandística y, en general, los imperativos comerciales, aspectos todos ellos externos a la obra de arte. El verdadero artista encamina la innovación al desprenderse de la epidermis escamosa de la retórica del sistema y de los prejuicios estéticos que no son sino las galas y los adornos de la totalidad. Por supuesto que el coste de esa autenticidad duramente perseguida puede ser la miseria y el ostracismo, puesto que algunas de las formas de exilio pasan por asumir ese compromiso ético (*‘Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia’*) (Horkheimer 1998: 178). Pero solo desde las ‘afueras’ del sistema, lejos de la centralidad del ideario —aunque también del ojo público—, en los arrabales incivilizados de la vanguardia puede fraguarse un acto de rebeldía (entiéndase: el acto de escritura) contra la institución mediática. El purismo de la vanguardia literaria excluye las relaciones con los circuitos mediáticos puesto que, según la hipótesis central de ‘La literatura y los nuevos lenguajes’, la literatura y los *mass-media* operan desde códigos enfrentados; Saer cifra la diferencia en lo siguiente: *‘En tanto que los mass-media son una actividad que tiene por fin transmitir la experiencia que ya pasó, la literatura representa, al contrario, una valoración perpetua del presente, una búsqueda continua de un presente nuevo en el que la experiencia renazca, para que en su interior la literatura tenga lugar’* (CF: 207). En otras palabras, los media participan del lenguaje conservador e institucionalizado del sistema, lo cual los inhabilita para la ruptura que precede a la innovación y siendo así, según la constatación del escritor, *‘representan una fuerza de detención’* con respecto a la literatura. Conviene, pues, al artista de la alta cultura mantenerse al margen de los ‘nuevos lenguajes’, o, al menos, de las cohabitaciones superficiales, meramente aparentes que con frecuencia caracterizan esas relaciones (como prueba la ristra de ejemplos negativos presentados por Saer en el artículo citado; destacadamente los casos de Manuel Puig y Cabrera Infante). Sin embargo, la reflexión teórica de Saer parece admitirlas siempre que se establezcan bajo un propósito de especu-

lación sobre el marco y los alcances de ese lenguaje (valen los ejemplos de *La invención de Morel* de Bioy Casares y los poemas de Drummond de Andrade). Narraciones como ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’, *El limonero real* o, notoriamente, ‘A medio borrar’ manifiestan las vinculaciones con el lenguaje cinematográfico, sobre todo en cuanto metáfora del aparato de percepción; en una entrevista, Saer sostenía la pertinencia de esa conexión: ‘*Ahora bien, la relación del cine con cualquier literatura está dada en que nosotros percibimos a través de la imagen; ya no percibimos el mundo directamente. Pero, antes de que existiese la imagen artificialmente captada por un instrumento, también había mediaciones para interpretar la realidad. Nunca nuestra interpretación de las cosas es directa. La percepción misma es un sistema de mediación. La percepción construye la imagen de lo percibido, y ahí se juega todo nuestro sistema de conocimiento*’ (Saer 1998). Con la salvedad hecha de que el nuevo lenguaje pueda propiciar un interés crítico alrededor de los problemas de expresión —porque, como no podía ser de otra manera, funciona como sistema de mediación de lo real—, la influencia del cine, así como de otros aspectos extra artísticos de la comunicación de masas, deben ser evitados por el escritor para no alimentar la devoradora totalidad del sistema que constituye, al decir de Saer, ‘*una especie de suprarrealidad [que] pretende borrar las contradicciones que rigen la sociedad humana*’ (CF: 210). La postura respecto al conjunto mediático, heredada de la de Horkheimer, es excluyente de cualquier comercio tanto con la imagen pública como con las exigencias industriales resultando en la asunción de graves obligaciones por parte del artista quien, hurtándose al ojo del sistema, potencia su faceta de *voyeur* (el ojo crítico del individuo) y reprime junto con las apariciones públicas la tentación de exhibirse. Contra el imperio de la imagen, la celosía del artista iconoclasta; contra las exigencias de la industria, la marginalidad libremente escogida (‘*Ser marginal significa substraerse voluntariamente, por razones morales, del campo de la oferta y la demanda*’) (CF: 104). Se evita así la apropiación de la obra por el sistema basado en la reproducción torcida y envidiada (‘*lo que extingue fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira*’) y se propicia, en cambio, la autonomía del arte que debe su eficiencia al apartamiento del arte ligero de la industria cultural (‘*El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede concii-*

liar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural') (Horkheimer 1998: 180).

Retomando lo anterior acerca del objeto-industrial y emparentándolo con el artificio por parte de los *mass-media* de la totalidad sistémica, podemos establecer algunas afirmaciones de carácter general. Para empezar, el objeto-industrial y la imagen que reproducen los *mass-media* funcionan como la negación misma del objeto: los particularismos que lo hacen *existir* como objeto son sustituidos por una identidad abstracta basada en la utilidad mercantil o en el mensaje que acompaña la imagen. La imagen en sí es neutra porque no 'dice' ningún mensaje: es una pura tautología. Pero constituida como el desdoblamiento perfecto de un objeto fuente y etiquetada con un mensaje determinado consonante con la totalidad, la imagen, traicionándolo, reduce el objeto a una simple abstracción. El artista no puede más que tratar de restituir la 'lógica del objeto', apartando la hojarasca retórica del sistema, incluidos el academicismo barato y las formas heredadas del estilo reproducidas *ad nauseam* y vulgarizadas por la industria cultural ('*Hasta Schönberg y Picasso, los grandes artistas se han reservado la desconfianza respecto al estilo y se han atenido, en lo esencial, menos a éste que a la lógica del objeto'*) (Horkheimer 1998: 175). Para ello requiere de las formas revolucionarias de la vanguardia, levantando la propia obra con dureza e intransigencia, desde el posicionamiento en los márgenes del sistema. No por casualidad el panfleto de Horkheimer se inscribe junto con los trabajos de Eliot y Ortega y Gasset como inmediatamente posterior a una etapa que quizá pueda interpretarse como de fuerte reacción de los movimientos vanguardistas, con la multiplicación de los *ismos* por toda Europa, contra lo que vendría a llamarse la cultura de masas. El mito de la totalidad, del orden constituido en torno a una unidad central, labrado por la industria capitalista del siglo XX y difundido globalmente por los *mass-media* hasta cuajar en la formación de una suprarrealidad, solo puede ser atacado desde el apartamiento de la vanguardia. En este sentido, al término del artículo que establece las relaciones entre la literatura y los lenguajes mediáticos, Saer elabora un panegírico del hermetismo: '*Es abriendo grietas en la falsa totalidad, la cual no pudiendo ser más que imaginaria no puede ser más que alienación e ideología, que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca. El hermetismo puede jugar, en ese sentido, el papel de un test de autenticidad'* (CF: 151). En algunos pasajes de su obra aparece una concreción figurativa del hermetismo de la literatura: es la imagen de un lugar impenetrable en el que se halla custodiada la ficción como si se tratase de un saber arcano, envuelta en sucesivos sellos

y precintos y al cargo de celosos guardianes. Uno de ellos, el soldado viejo de ‘Paramnesia’, sentado sobre un cofre simbólico, reacio a repetir una vez más la historia que podría salvarles —introduciendo el detalle diferencial de una existencia anterior en una realidad anuladora—, mantiene el pulso con el poder representado en la figura del Capitán. Resulta interesante que, en el relato, la autoridad conserva sus privilegios (un modo de actuar al capricho) a pesar de una probada ineficiencia y de hallarse desvinculada de la tradición que la justifica (el Capitán ha perdido la memoria y vive instalado en un presente absoluto). Haciendo abstracción del caso particular, podemos deducir que los mecanismos del poder en cualquier sociedad (también en la cultura de masas), esconden la división bajo una apariencia de unidad totalitaria. En términos de lenguaje, el poder se sirve de la llamada idea general la cual ‘*es un mapa catastral y crea orden, pero no conexión*’ (Horkheimer 1998: 170). Por su parte, el artista devuelve la memoria al poder, trata de hacer visible la división acogiendo y transformando la tradición, adecuándola a la realidad presente. Sin embargo, los peligros de su acción revolucionaria son varios y quizá no sea el menor de ellos la pérdida definitiva de una audiencia, como le ocurre efectivamente al soldado de ‘Paramnesia’, cuya voz se extingue al término del relato por no haber nadie que la escuche.

Concluiremos el apartado con la evocación de sendos episodios narrativos tomados, respectivamente, de *La grande* y de ‘A medio borrar’ que pueden ser interpretados como figuraciones de lo explicado en estas líneas y en los que el objeto-mercadería y la imagen mediática representan, indistintamente, una falsa totalidad, la imposible unidad del sistema de masas. El incidente —por llamarlo de alguna manera— de *La grande* transcurre en el hipermercado Warden¹⁰¹ (literalmente ‘guardián’, resulta tentador interpretarlo como *guardián del Capital*) que forma parte de un complejo comercial ubicado en los alrededores de un riacho, en la periferia de la ciudad. Conocido como el *súpercenter*, el lugar es una de las novedades resultantes de la transformación del paisaje de la ciudad de Saer en la ficción. Nula, comerciante de vinos, es convocado en el hipermercado para cerrar unas ventas. El interior le recuerda al negocio de ramos generales de su abuelo y la abundancia y la variedad de los productos dispuestos en las estanterías re-

¹⁰¹ En una novela sobre retornos y pérdidas, del ser y del devenir, de lo permanente y lo fugitivo, no parece casual tampoco la confusión en las líneas finales acerca del nombre del hipermercado: Nula lo llama Werden mientras que Tomatis le corrige, *Warden* (LG: 432). Werden en alemán significa ‘llegar a ser o a convertirse en’, mientras que el *súpercenter* pretende ser todo lo contrario a algo cambiante: un centro inalterable, consecuente con los dictados del orden y del sistema.

claman su atención. La repetición de los productos le inspira una desazón acaso de raíz borgeana: '[...] *Era el carácter acumulativo lo atrayente, realizado todavía más por el hecho de que se amontonasen sueltos y en desorden en el interior del frasco de vidrio, lo que constituía de por sí [...] un efecto decorativo y a la vez filosófico, porque la repetición, incluso en los objetos fabricados, es el hecho más familiar y al mismo tiempo el más enigmático*: La abundancia puede ser opresiva o euforizante, pero la repetición es siempre estética y el efecto que produce es misterioso, *pensaba de vez en cuando*' (LG: 130). Las complejas y paradójicas relaciones entre la repetición objetiva y la unidad sistémica configuran el episodio entero. Si la replicación inquietante de productos y mercaderías amenaza con un universo inconexo, hecho de materia dispersa, múltiples detalles tratan de proyectar una sensación armónica evocadora de plenitud: la lógica ordenancista del circuito de productos, el hilo musical y la abundancia de luz artificial, pero sobre todo una serie de fenómenos articulados por el narrador con referencias a lo mágico. La máquina totalitaria a veces requiere, para mantener una apariencia tranquilizadora, de la lógica reforzada por el milagro o la magia. En ese sentido, la aparición subrepticia del *súpercenter* en medio del desierto empobrecido de los suburbios —se nos dice— '*parece una ilusión mágica*' y —en el mismo lugar— que había '*salido como por generación espontánea del magma pantanoso*' (LG: 131). En tan peculiar ambiente, Nula conoce a Virginia, la eficiente encargada del centro que hará las veces de cicerone y a la que se refiere irónicamente como Súpermujer (LG: 146). La visita conjunta sirve para aportar algunas referencias paródicas a la religión que abundan en la relación del lugar con la totalidad (LG: 146 y 150). Pero al retirarse Virginia, como si del encantamiento de una maga se tratara, algo parece quebrar y, quedando a solas consigo mismo, a Nula le invade una sensación de extrañamiento, percibiendo bajo '*la procesión monótona del acaecer*' la duración del instante, la división infinitesimal de las cosas (LG: 150). Disipadas repentinamente las notas de unidad, armonía y previsibilidad, Nula experimenta la certeza de la división, el fondo inestable y contingente que, bajo una aparente disposición de orden, entrañaba, equívoco, el lugar. Nula lo compara a una pecera cuya parte superior fuera oscurecida por la agitación de los sedimentos arcaicos del fondo, de forma que el lector piensa inmediatamente en el barrizal y la humedad del riacho sobre el que se levanta, invadiendo el *súpercenter* y el complejo entero, igual que un conjuro que perdiera su eficacia, devolviéndolo a un origen incivilizado y arcaico (LG: 131). Más adelante, los dos personajes, que se han citado la víspera, terminan la esporádica aventura en el *Palais de Glace*, la habitación de un motel con una

disposición de espejos enfrentados que replican al infinito las progresiones de sus cuerpos. En esa proliferación de imágenes, los cuerpos aparecen separados, desvinculados el uno del otro en la configuración de los deseos propios, más atentos a la admiración de sus formas respectivas que al encuentro con el compañero. Por más que juntemos reproducciones de la misma imagen —parece decirnos el narrador—, no hay una ilación integradora y el espejeo tautológico de las superficies bruñidas, al cabo, multiplica espectacularmente la impotencia primera, esto es: que, pese a las apariencias, no se produce la unión de los cuerpos. Virginia, quizá una devoradora de hombres (la misma mujer que ha privado de padre a su hijo), personificación de la idolatría del sistema, *‘atenta únicamente a las titilaciones de su propio deseo’*, parece hallarse cómoda en los estrechos límites del autoerotismo (LG: 147). El caso de Nula es más complejo: por los coqueteos con la filosofía, pretende compaginar la actividad improductiva por excelencia con la dedicación profesional al comercio. No lo sabremos de cierto, pero en la novela parece apuntarse la crisis futura del personaje. En sus disquisiciones sobre el ser y el devenir, en ciertos momentos de integración con el todo, Nula preveía la existencia de un universo ordenado y armonioso, maravillado por ejemplo con la exactitud de movimientos de las bandadas de mariposas y de pájaros, o de los cardúmenes de pescaditos que *‘daban la impresión de ser un cuerpo único repetido muchas veces, pero dirigido por un solo cerebro, o lo que fuese, del que era difícil decir dónde se situaba, si en un individuo —pescado, pájaro o mariposa— o disperso en todo el grupo, unificándolo a través de una corriente invisible de energía común’* (LG: 125). La reproducción de los cuerpos integrados en un conjunto sistemático, la correspondencia exacta entre la parte y el todo y la existencia de un dispositivo planificador que trasciende al individuo son características aparentes de la totalidad anuladora del individuo. Sin embargo, la propia experiencia de Nula en la epifanía del *súpercenter*, con el amontonamiento gregario de los objetos y la continuación decepcionante en el motel, con los cuerpos separados en un alucinado juego de espejos —por el que el dejarse ver en otro que es el reflejo se convierte en dejarse *de* ver en otro—, como en una visión escéptica y devastadora de la especie, predica tanto de los objetos como de los cuerpos un insuperable carácter intransitivo. La conclusión emerge con fuerza inapelable. No importa qué poderosos artificios mágicos empleemos para remedar las carencias de la razón totalitaria, si espejos que busquen el refuerzo en la abundancia de lo mismo, si encantamientos o milagros de fe que recurran a lo sobrenatural para saltar el vacío estructural: las supercherías del sistema no esconden que el coste por abandonarse a la seducción de la totalidad es la renun-

cia a lo particular, al objeto artístico y, sobre todo, al hombre. Al considerar al hombre como ser genérico, esto es, como espécimen —la especie por sobre el individuo—, el sistema de la industria cultural destruye al individuo. Al plantear la identidad abstracta de la planificación comercial (en función de clichés y de estereotipos), impone la fuga del objeto respecto de su propia lógica. En el hipermercado, Nula daba cuenta de esa renuncia: ‘[Las estanterías], *aunque muchas de ellas exhiben objetos y figuras, alineándose en profusión parecen abstractas y, de tan repetidas, pierden su función representativa o comunicativa y se vuelven guarda o arabesco*’ (LG: 149). El objeto convertido por la industria en abstracción, es negación de su *estar ahí*, de la radicalidad problemática que lo constituye y es, por lo tanto, *no-objeto*.

Hay en *La grande* una contraparte oscura del complejo comercial, en un imposible exterior del sistema: frente al supercentro de las mercaderías y de los objetos de la industria, aparece, desplazada al cordón de la periferia de la industria, la pobreza urbana, las villas miseria y los barrios prohibidos. Frente a los productos del hipermercado, la imagen del basural explotado por jóvenes cirujas, recolectores de los desechos del sistema que ‘*revuelven las bolsas para satisfacer alguna necesidad inmediata, hambre o sed, o en busca de algún objeto gratificante, una figurita de cartón, un pedazo de hilo o el fragmento de un espejo, una moneda extraviada, sin curso legal, pero capaz de volverse distintivo o fetiche, o simplemente juguete, transfiriéndolos por un momento, en razón de su prestigio imaginario, o de su gratuidad precaria y lúdica, de la inmediatez animal en la que se agostan, a la ilusión tenue de lo humano que, del nacimiento a la muerte, sin salida, les confisca la pobreza*’ (LG: 157). La sola existencia de esos lugares es un agujero negro en el sistema y vuelve irónica la pretensión de totalidad del lema publicitario de los hipermercados Warden que, según se dice, ‘*abarcan, en su incalculable diversidad, capaz de prever y satisfacer la gama infinita de los deseos humanos, la suma de lo existente*’ (LG: 148). Pero es que, además, hay en la aceptación desprejuiciada de esos objetos, apartados de la circulación comercial, un parentesco con los procedimientos de la vanguardia artística que busca la recreación del objeto, ‘*despojado del atributo esterilizante de la utilidad*’ (LG: 238). Más allá de la utilidad para la que ha sido diseñado, el objeto recibe la proyección de lo específicamente humano, por decirlo así, contagiándose de su carga de existencia. Porque existe una fluencia entre las personas y las cosas, y del mismo modo que la industria cultural, de acuerdo a la elección de objetos prefabricados, encajona a los hombres en tipos arrebatándoles su humanidad, la vanguardia recuperando al objeto en su misterio, recobra también al hombre en toda su

estatura. En esa tendencia de salir afuera del sistema, juega un importante papel el paisaje postindustrial que para Saer, *‘destila una intensa fascinación moral y estética’*, opuesto al *‘desdén gélido por la banalidad sin alma de los objetos recién salidos de fábrica’* (RO: 237). Saer evoca al respecto los puertos inactivos, con una andanada de imágenes que recuerda a los astilleros de la novela de Onetti y concluye con lo siguiente: *‘Toda esa tecnología arcaica a la espera de una improbable segunda oportunidad, supone un anacronismo industrial y económico, pero en cambio, por haberse desembarazado del prejuicio de utilidad y por haber empezado a empastarse otra vez en la naturaleza y a confundirse con ella, ha terminado por ganar su autonomía estética’* (RO: 239).

El otro episodio narrativo que queremos recordar está sacado de ‘A medio borrar’, el relato de la partida de Pichón que, por sus implicaciones temáticas y estructurales, es uno de los imprescindibles del corpus. Los preparativos de la partida del personaje coinciden con un desastre natural en la Zona: las aguas crecidas del río amenazan con inundar los alrededores en un desenlace apocalíptico. En los primeros compases, se narra la visita de Pichón y de Héctor a las brechas practicadas con explosivos por los militares para reducir los riesgos materiales y salvaguardar el puente de paso del avance devorador de las aguas. Solo el coche de los dos personajes habita el paisaje, en las cercanías del puente colgante, cuando aparece el helicóptero con un supuesto camarógrafo filmando el lugar. En su sencillez, la escena irradia una serie de interpretaciones abiertas como un punto de fuga capaz de transfigurar el conjunto; sin embargo, para comprenderla cabalmente son necesarias algunas apreciaciones previas sobre el trasfondo de la narración. El campo semántico del relato gira en torno al inminente divorcio que, con dramáticas consecuencias en el conjunto narrativo, lleva consigo el exilio; los términos al respecto son claros de la pérdida representada —‘divorcio’, ‘dispersión’, ‘diseminado’, ‘disgregado’, ‘desenreda’, ‘despedazando’—. La acción transcurre como en un ritmo sucesivo de dos pasos separados por una cesura: el primero para la posición exterior del mirón que observa el paisaje y el segundo, el traslado fáctico al interior del cuadro observado. La presencia enigmática del helicóptero tomando las imágenes del paisaje anegado, observado a su vez por Pichón muestra ejemplarmente la alternancia del encuadre: *‘Aparece entonces el helicóptero. Da unas vueltas sobre nosotros, y después se aleja en dirección a la ciudad, hasta que se esfuma. Ha de habernos visto desde arriba, el piloto, dos hombres vestidos con sobretodos negros, en medio del sol, sentados entre los escombros, mirando la brecha, chiquititos, y más allá el coche negro, con las puer-*

tas abiertas, abandonado en el centro del camino' (CC: 147). Hay, por lo tanto, una configuración espacial bilocada (interior / exterior) y un tiempo dividido por un hiato, una fronteriza irrepresentable puesto que no cabe la posibilidad de una ubicación intermedia que rompa la dualidad (o se está dentro o se está fuera). Los interiores remedan la unidad perdida, lo nuclear y lo empastado, lugar de concentración pero también de disolución (el proceso digestivo imaginado por Pichón), mientras que de los exteriores se connota la diseminación errática, la dispersión de las cosas (el humo del cigarrillo expulsado descomponiéndose en el aire; el '*invierno inminente diseminado afuera*') (CC: 148, 145 y 149). Sin entrar en especificidades psicoanalíticas¹⁰² (aunque es notoria la imagen, sintetizadora del resto, de expulsión uterina significada por la 'brecha' en la presa contenedora de las aguas), podemos limitarnos a decir que el narrador prefigura en sus descripciones la separación inminente. El verbo de esa captación escindida del mundo no es solamente el objetivista 'ver', sino el más revelador 'divisar', es decir, de la raíz latina común a 'dividir', '*discernir o separar con la vista unas cosas de las otras*' (Corominas 2003: 218). Sin embargo, precisamente en un relato que tiene por tema la quiebra de la unidad hace aparición el helicóptero como imagen imperiosa de la totalidad mediática. Al confeccionar la escena, no sería improbable que Saer tuviera en mente el protagonismo del motivo en cierto cine de autor. Me refiero concretamente a la conocida apertura de *La dolce vita* (1960) de Fellini en la que Marcello, el periodista bufo, montado en un helicóptero, transporta por los aires una estatua de Cristo y a *La noche* (1961) de Antonioni, película en cuyos inicios, durante la visita de una pareja a un amigo moribundo en el hospital, el sonido en *off* de un helicóptero interrumpe la escena quizá como el remanente sonoro de una esperanza perdida y, en todo caso, como un mal presagio. Si en Fellini representa la precariedad de la divinidad y del hecho religioso, en Antonioni, la máquina sobrevuela el escenario puede que refiriendo metafóricamente un órdago lanzado a un cielo vacío; en cualquier caso, tamizado por la modernidad, el motivo recuerda a un *deus ex machina*.^{103 104} En paralelo a esas epifanías de la

¹⁰² Premat resume la intención de la constante dualidad espacial: '*El ensueño de regreso al cuerpo materno, latente en las alusiones a la Zona y explícito en La pesquisa, marca entonces la representación aparentemente objetivista de la materia*' (Premat 2002: 173).

¹⁰³ Es posible rastrear una continuidad del motivo en algunas realizaciones más recientes, como por ejemplo en *El cielo sobre Berlín* (1987) de Wim Wenders y en el primer episodio del *Decálogo* (1989) de Krzysztof Kieslowski. En ambos casos la aparición del helicóptero sigue la solución de Antonioni: un sonido en *off* en un momento de elevada intensidad dramática que parece acompañar el cuestionamiento acerca de la trascendencia. Por otra parte, la máquina voladora como si fuera una especie de 'ojo divino' puede servir para externalizar o proyectar

totalidad, en ‘A medio borrar’, la cámara aérea funciona en tanto que cifra de los *mass-media*, como ‘el arquetipo de todos los aparatos capaces de grabar y de reproducir el sonido’ (CF: 199).¹⁰⁵ En una comparativa del lenguaje cinematográfico con el lenguaje literario, el plano a vista de pájaro que realiza por sobre Pichón y Héctor, insertados en la panorámica general de las brechas abiertas en la presa recuerda, en la identificación con el ojo de la divinidad, a la proyección vetusta de la escritura en tercera persona, asociada indefectiblemente a un relato realista y de continuo denostada por el autor por anquilosar el lenguaje artístico con recursos de rancia pobretería. Sin embargo, constituido como un ‘contraplano’ de Pichón, la potestad visiva de ese ‘ojo divino’ es desautorizada en tanto que abarcadora de la totalidad y reubicada en un conjunto más amplio siempre parcialmente velado: el de las proyecciones al exterior de la conciencia de Pichón. Pero la puesta en duda de la totalidad representada por el helicóptero no termina ahí: la imagen aérea captada por la cámara resulta ser de una opacidad que no puede desentrañarse. Para que pueda entenderse, la imagen es en esencia análoga a la del cuadro de Courbet, *El origen del mundo*: la brecha abierta en la tierra y la presencia de Pichón como recién expulsado de la misma, recién nacido al mundo en una prefiguración de su partida (esto es, del abandono del lugar matricial). La toma del helicóptero — como la pintura de Courbet— es la replica vacía de un enigma primordial que es inca-

una obsesión paranoica del sujeto, la convicción indemostrable de una planificación conspirativa.

¹⁰⁴ En *Nadie nada nunca*, aparece la sombra de otro helicóptero que no extraña a la coherencia argumental del relato puesto que sabemos que hay un despliegue militar en la Zona, intensificado a raíz del asesinato del comisario Leyva. El episodio es como sigue: ‘*Me inclino hacia fuera por la ventana y levanto la cabeza para verlo pasar, pero no hay ningún helicóptero en el cielo incandescente. Únicamente, como un signo mudo, veo pasar, sobre la arena amarilla, deslizándose paralela al río, su sombra negra, ligeramente cambiante a causa de los accidentes suaves del terreno, tan nítida que desde la ventana puedo ver incluso la sombra giratoria de las paletas, cuyo movimiento se pone en evidencia a causa de un cambio rítmico de matiz en la negrura de la forma impresa en el suelo*’ (NN: 204). El helicóptero podría ser un símbolo ‘en abismo’ de la novela y, específicamente, un signo anticipatorio del desenlace. La rotación de las hélices recuerda la estructura de recurrencia y circularidad lograda por la narración, que, en la última parte, la número XV, alcanza el paroxismo juntando ‘milagrosamente’ tiempos distintos gracias a un mecanismo de desfase temporal. En una especie de prodigio final (otro *deus ex machina*) que replica el de *El limonero real*, también con vistas a lograr la unidad con evidencias de falsedad, la separación en la parte XV de Elisa y el Gato, en el interior de la casa, y el Ladeado y el bañero, en el exterior, queda anulada por la juntura de percepciones pertenecientes a distintos planos temporales. Sin embargo, redistribuidos según una disposición cronológica, los últimos acontecimientos en el tiempo son los del capítulo XIV: la postrera reunión de Tomatis con la pareja en el asado dominical. En ese contexto, la aparición en los cielos tiene un sentido funesto, confirmado en *Glosa* con la noticia de la desaparición de Elisa y el Gato.

¹⁰⁵ La cita, descontextualizada por nosotros, pertenece a un artículo sobre *La invención de Morel* y el planteo de un cine total.

paz de penetrar (porque sin el texto la imagen es ‘tautológica’, ‘la imagen sola no basta, no dice gran cosa, es neutra’) (Saer 1998: 12). Redondeando esa imagen alucinada, la cámara es también un órgano siniestro de reproducción que, reduplicándolos, transpone los objetos reales a una dimensión imaginaria, agregando una copia de imágenes a la suprarrealidad mediática. Al mismo tiempo que introduce en el sistema una réplica del objeto, elimina lo material reduciéndolo a una esencia ideológica, a unos contenidos inmutables y prefijados —el titular de la noticia que en ningún caso puede dar cuenta del enigma primordial. El precio de la reproducción sistemática es la destrucción del objeto. La misma reflexión es válida para el individuo Pichón: la réplica de su imagen por doquier en los media (en los televisores de la tienda de electrodomésticos y en las portadas de los diarios en el quiosco) la convierte en irrisoria y amenaza con aniquilar su identidad —puesta en duda en el relato por toda una serie de elementos desestabilizadores: las confusiones con el mellizo, las bilocaciones espaciales y sobre todo la inminente partida del lugar. Para no reiterar lo expuesto acerca de los mecanismos falseadores de los *mass-media*, valga como explicación el siguiente fragmento de Adorno:

Ella [la ideología] se convierte en la proclamación enérgica y sistemática de lo que existe. La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente. Ella se mueve con extraordinaria habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente. La ideología se escinde en la fotografía de la terca realidad y en la pura mentira de su significado, que no es formulada explícitamente, sino sólo sugerida e inculcada. Para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito. Esta prueba fotológica no es, ciertamente, concluyente, sino avasalladora. Quien ante la potencia de la monotonía aún duda, es un loco. La industria cultural es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente (Horkheimer 1998: 192).

La vaciedad del discurso mediático, ubicua por la multiplicación de imágenes en prensa y televisión, aparece curiosamente en un relato con tintes apocalípticos. Sin duda, la amenaza de desaparición de la ciudad bajo las aguas crecidas del río hay que relacionarla con la aniquilación sistemática del objeto por parte de los *mass-media* y su sustitución por un *no-objeto*, es decir, por un discurso ideológico anulador de las diferencias. Según hemos visto, el episodio en el *súpercenter* de *La grande* sugiere tácitamente

la misma invasión de lo indiferenciado, con la imagen del centro comercial instalado en las proximidades de un riacho, inundado de agua como el interior subacuático de una pecera. Porque, como el anegamiento de la ciudad por las aguas que amenazan con hacer desaparecer la ciudad entera —que es el signo de la civilización— bajo una lisura sin accidentes, la reproducción del objeto fabril y de la imagen mediática, aglutinando lo existente en un todo perverso, pretendido conciliador de lo universal y lo particular, pone en peligro con su imposición de lo homogéneo la autonomía del individuo y la singularidad del objeto artístico.

B. Objeto y envoltura: Percepción extrañada y aura familiar de las cosas.

...la nitidez de las cosas se agudiza y persiste, no sólo en el conjunto sino en cada uno de los detalles y que la famosa realidad, de la que ha oído hablar tanto, no resulta ser más que eso, en lo que están ahora incorporados, y que es al mismo tiempo, y de lo que él es al mismo tiempo, objeto y envoltura.

Glosa, Juan J. Saer

Para hacer de un objeto un hecho artístico es necesario extraerlo de la serie de los hechos de la vida. Por esto, es preciso ante todo 'hacer que el objeto se mueva', como Iván el Terrible pasaba 'revista' a su gente; es necesario extraer el objeto de su envoltura de asociaciones habituales; remover el objeto como se remueve un leño en el fuego.

'La construcción de la nouvelle y de la novela',

V. Shklovski

Los objetos-mercadería son intercambiables por el principio de semejanza que, siguiendo una dinámica conservadora, rige la reproducción de las cosas en el interior del sistema industrial. Sustituibles en función de un valor de uso, los límites del objeto se vuelven confusos; destinados al consumo, fungibles, desaparecen en la totalidad sistémica. El procedimiento más común es la conversión en un valor líquido. El objeto industrial puede gastarse en dinero: es, pues, *liquidable*. El término sirve las veces para designar la supresión del objeto en la transacción económica, porque al convertirse en dinero se vuelve una posesión y el particularismo que lo caracteriza es domeñado y

transformado en un valor abstracto. Pero todavía cabe otra acepción aprovechable, en referencia a la metáfora plástica, es decir, *liquidación* como paso material de una resistencia sólida a un estado líquido. En la narrativa de Saer, la aniquilación de los objetos es anunciada constantemente, sobre ellos pesa un gravamen que tarde o temprano los hace desaparecer. Hasta su ejecución es una duración, una intensidad, la señal de fuego visible para algunos temperamentos afectos a la pérdida cuyas miradas *defectuosas* no pueden no apreciar la imperfección. El deterioro de los objetos —la corrupción y el desgaste, la ruina que les aguarda— camina con ellos, es una cualidad desintegradora que aparece representada como una suerte de fluidificación de la materia, una sustancia glutinosa que empasta los objetos vivos, donde ‘vivo’ debe entenderse en el sentido menos restrictivo posible. Decía Mann que ‘*la vida es cuando, en la transformación de la materia, la forma persiste*’ (Mann 1996: 366).¹⁰⁶ La muerte del objeto, al contrario, sería la pérdida irreparable de la forma, una atenuación progresiva de su expresión que en la imaginería del escritor adopta parecidos con un proceso de dilución (sin olvidar la imagen análoga del borrado, referente al marco de la escritura). En ese sentido hablamos también de la *liquidación* del objeto. La sudoración excesiva de Tomatis, la Zona anegada por las aguas crecidas del río, las visualizaciones empañadas y la ciudad percibida como a través de una lente humectante, la viscosidad del alquitrán bajo el sol y las manchas de tinta sobre el relumbrón blanco,¹⁰⁷ son casos plásticos, frecuentes en el corpus, en los que los objetos pierden la entereza de sus límites, modificándose unas formas sólidas por la fusión en un medio líquido o en un amasijo de consistencia viscosa. Es una transición lenta, insospechada pero constante, un proceso de corrupción que aunque invisible se manifiesta poética y materialmente, en un reguero imparables o, tal como dice el narrador de *Glosa*, en ‘*esa substancia mortal que él mismo segregaba y*

¹⁰⁶ Pirandello había formulado la misma idea en términos dramáticos en la Introducción a *Seis personajes en busca de autor*: ‘*El conflicto inmanente entre el movimiento vital y la forma es una condición inexorable no sólo de orden espiritual sino también natural. La vida que se ha fijado para que exista en nuestra forma corporal, poco a poco mata la forma adquirida. El llanto de esta naturaleza detenida es el irreparable y continuo envejecer de nuestro cuerpo.*’ (Pirandello 1999: 20)

¹⁰⁷ Podría decirse que a falta de una etopeya de Tomatis, entre otras cosas, la sudoración producto de la bebida es un rasgo que le caracteriza, por ejemplo, en *Lo imborrable* (LI: 179) y en *La pesquisa* (LP: 115), donde aparece, según el caso, ginebra o cerveza en mano. En cuanto al resto de situaciones evocadas la correlación es la siguiente: la inundación de la Zona tiene lugar en ‘A medio borrar’; las visiones de la ciudad lluviosa a través de un parabrisas pertenecen al episodio del juez en *Cicatrices*; el alquitrán reventado por la canícula es de *Nadie nada nunca* (NN: 138) y, en fin, ‘*el reguero negro a la luz de la lámpara*’, de *El entonado* (EE: 38). Si bien, como es obvio, la enumeración no agota la casuística de la *liquidación* de las formas en el corpus.

que, hiciera lo que hiciese, aun cuando se quedara inmóvil o tratase de detenerla, nunca paraba de fluir ni de dejar su rastro pestilencial sobre las cosas' (GL: 54). En el tembladero de la transformación, el objeto oscila entre la conservación y el deterioro, entre el ser misteriosamente separado y una existencia por la que se derrama en el entorno, convirtiéndose en envoltura de las cosas. La fusibilidad con las cosas deviene al precio de la pérdida de identidad. Es precisamente en *Lo imborrable*, una novela sobre el costoso proceso de recuperación de una identidad perdida después de un trastorno depresivo, que la fluencia entre el objeto y la envoltura alcanza unos límites máximos; el siguiente fragmento muestra esa confusión: '*la carpeta amarilla, que he aferrado con el índice y el pulgar, y el resto de los dedos desplegados debajo para servirle de apoyo, tiene ahora la existencia híbrida del objeto que, por provenir de esa exterioridad remota y fósil, sigue semihundido en ella al mismo tiempo que va incorporándose a mí, por otra cualidad distinta de su color, a través de la yema de los dedos*' (LI: 37). El objeto contagia otros cuerpos con la fluctuación de sus formas; en lugar de unas líneas claras de resolución hay vacilación y duda en sus fronteras, no termina de entregarse pero tampoco se sustrae al todo de la exterioridad; contemporiza, paradójicamente, la autonomía formal con la *liquidación*, resistiéndose a una completa integración en el entorno. De ahí que *parezca* al mismo tiempo objeto y envoltura.

En el lábil terreno de las apariencias, gobernado por ilusiones psicológicas y representaciones subjetivas, se juega la voluble alternancia entre los extremos de objeto y envoltura. Cuando el proceso de *liquidación* de las formas objetivas enseñoorea la percepción del personaje, hablamos de un contexto familiar en el que, fundiéndose con la totalidad, el sujeto encuentra un acomodo muelle. Por el contrario, cuando los límites del objeto son claros y distintos del entorno en el que viene insertado y el personaje lo percibe como separado del resto, en una especie de régimen de aislamiento, haremos bien en emplear el término de extrañamiento. En todo caso, la impresión material de familiaridad o de extrañamiento afecta directamente a los personajes que la experimentan, como partes implicadas en el conjunto, porque, como dice Tomatis en *Lo imborrable*, '*los buscadores de objeto son el objeto por excelencia*' (LI: 53). Antes de exponer algunos ejemplos episódicos tomados de la narrativa de Saer, puede que unas notas aclaratorias sobre los orígenes literarios del término 'extrañamiento' nos sirvan para comprender mejor los modos en que se produce el fenómeno. Fue uno de los padres del formalismo ruso, Viktor Shklovski, el primero en postular el efecto de extrañamiento (*ostranenie*) —también traducido como teoría de la *desfamiliarización* o concepto de

desautomatización— en ‘El arte como procedimiento’ (1917), un artículo incluido en la célebre recopilación de Todorov. En líneas generales, Shklovski describe en su trabajo cómo los mecanismos perceptivos influyen en la consideración de la obra literaria: cuanto mayor sea el acomodo a los criterios ordinarios de economía y de corrección (es decir, cuanto menos difícil y tortuosa sea la lectura), tanto más se favorecerá una percepción inconsciente y automática del objeto. Por una especie de operación algebraica y conforme a las leyes de economía aplicadas erróneamente a la escritura, el discurso prosaico reduce los objetos a una fórmula o a un paquete de información que, por ser de captación automática, apenas asoma en la parte consciente del lector. ‘*La automatización devora el objeto*’: al ser percibido sin deliberación se le arrebató la sensación de vida (Todorov 1978: 60). Evidentemente, una maniobra de esas características no se distingue de la aceptación ordinaria de las cosas, por lo que la obra que la incorpora carece de valor poético. Por el contrario, el arte consiste en ‘llegar’ a la conciencia (o en ‘rozar’ los objetos), liberando la percepción del automatismo. El artista debe presentar las cosas en su singularidad, sacarlas fuera de su contexto ordinario, para de este modo anular el mecanismo perceptivo que las mantiene sumergidas en el inconsciente. La principal consecuencia es que al contemplarse el objeto como por primera vez (*‘una sensación de objeto como visión y no como reconocimiento’*) se retiene la atención produciéndose una dilación temporal por la novedad, un desfase respecto a la habitual cronometría de los fenómenos (Todorov 1978: 60). Podríamos encontrar multitud de casos en los cuales la aprehensión de los objetos produce una moratoria de la exposición narrativa en Saer; para muestra paradigmática, la confusión de movimientos ascendentes y descendentes de Tomatis en la escalera de su casa, como una irresolución más de un proyecto narrativo configurado igual que un enorme rodeo, en ‘La mayor’. Precisamente Tomatis, en *La grande*, definía la novela como *‘el movimiento continuo descompuesto’*, *‘en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico’* (LG: 193). En cualquier caso, una meditada demora hecha de pequeñas revelaciones parece ser un coste necesario para recuperar el objeto del hundimiento en los hábitos de lo familiar o, en términos ecoicos de los empleados por Tomatis, para lograr una discontinuidad de la continuidad perceptiva ordinaria. En el concepto de *desautomatización* de Shklovski, las relaciones del objeto con la envoltura —es decir, con la totalidad— en la que se encuentra como una semilla en terreno árido, son también problemáticas porque debilitan su vigor y, a cambio de una apreciación clara, anulan la singularidad que le es característica, la resistencia áspera de su presencia enigmática.

Cada cierto tiempo es necesario revolucionar al objeto para sacudir una captación habituada, removerlo en las relaciones con la envoltura insertándolo en una nueva serie semántica, o, en caso contrario, la calidad del objeto artístico se resiente gravemente, se agosta y muere porque deja de ser percibido; Shklovski lo expresa con la siguiente visión diacrónica de la literatura: ‘*La vida de la obra poética (la obra de arte) se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, de lo concreto a lo abstracto [...] A medida que las obras y las artes mueren, van abarcando dominios cada vez más vastos; la fábula es más simbólica que el poema, el proverbio más simbólico que la fábula*’ (Todorov 1978: 61). El remplazo del objeto por el símbolo es un aspecto de la relación con la totalidad que analizaremos detenidamente en el siguiente apartado. Por el momento, nos basta con haber demostrado la aniquilación del objeto inmóvil en su relación con la envoltura.

La *liquidación* de los objetos aparece como figuración plástica en *La náusea* de Sartre y en *El extranjero* de Camus, probablemente con un sentido muy distinto al que tiene en Saer. Hay en *La náusea* una representación cosista que sabe apreciar la fuerza revulsiva de los objetos en su inmediatez desnaturalizada: antes de entrar en la habituación de la conciencia individual, la cercanía de las cosas promueve un contacto viciado, perverso, lo más parecido a un foco infeccioso. Es un contacto *epidé(r)mico*. Por contagio de lo cercano, es decir, por copia de lo semejante, el ser cosificado descubre en ese *algo* inclasificado la condición trágica del hombre sin explicaciones: la imperfección de la existencia, en el sentido de algo inacabado, que nunca termina de darse y que es informe y moldeable como un cuerpo elástico (Sartre 1999: 114). De ahí la calidad material que significa la pura exterioridad de las cosas sin significado: un plasma turbio, una disposición grumosa, lo material empastado (por emplear algunos calificativos distintivos de la prosa de Saer) que devuelve las cosas a su principio arcaico, al caldo originario en el que desaparecen las líneas y las formas definidas y en el que quizá sea posible regenerarlas, inspirarlas de vida. La referencia al barro de los primeros tiempos explicaría el nombre de Bouville (de *boue*, ‘fango’), la ciudad en la que Roquentin experimenta frecuentes períodos de extrañamiento. La tradición vetusta y las herencias del pasado, los sólidos mármoles y la estatuaría oficial, demuestran su insignificancia en las revelaciones de un presente amorfo y en la escasa cohesión de la materia blanda de esa ciudad de barro. Sin embargo, de la profusión de plasma parecen cuajar nuevas formas. La regeneración es la razón profunda de la llamada literatura ‘lazarena’ (Jean Cayrol): el hombre nuevo proyecta con la mirada su condición de resucitado sobre el mundo. En *El*

extranjero de Camus, sorprende igualmente la concurrencia de algunas imágenes que luego encontraremos en Saer. Una década después de su aparición, Barthes elabora una revisión crítica de la novela en la que (como le ocurriría más tarde con la relectura de Robbe-Grillet) descubre nuevos y sutiles caminos de interpretación, gracias a la adopción de una hábil distancia respecto al ideario al que vino asociada. En ‘*El extranjero, novela solar*’, señala los elementos míticos de la novela y relaciona las distintas figuraciones del sol con los episodios estructurales: la participación de Meursault en el entierro, el crimen y el proceso. Las formas desleídas de la escena del funeral, concretamente, anticipan algunas representaciones de *Nadie nada nunca*. El entorno envasado de la novela de Camus en el que, ‘*todo es imagen de un medio pegajoso*’ (Barthes 2002b: 78) es análogo al de ‘*la ciudad desierta, achatada bajo el sol*’ de la novela de Saer (NN: 139). Justamente la ‘*ciudad desierta*’ es una imagen de frontera: la construcción racional de la ciudad con la abundancia de formas, a la vez que el desierto retórico y la renuncia a la tradición; por el calor deviene la transformación, la fluidificación de la materia. En el fondo ambas novelas solares comparten la misma idea de renovación asociada a una determinada imaginería plástica. En una escena absurda de *Nadie nada nunca*, Elisa se accidenta en una de las calles desiertas: el zapato hundido en el asfalto hirviente la hace tropezar y los objetos de su bolso quedan dispersos por el suelo. La estampa surrealista evoca, a propósito de *El extranjero*, el ‘*ablandamiento del alquitrán de la carretera tórrida por la que circula la comitiva*’ (Barthes 2002b: 78). Por otra parte, la ristra de objetos caídos (‘*los lentes negros, uno de cuyos vidrios se ha rajado, el monedero, llaves, lápices de maquillaje y dos o tres pedazos de algodón*’) sugiere una remoción del objeto, extraído del contexto habitual en el que viene insertado (NN: 138). Como el detalle de los lentes solares rajados, el episodio invita a la ruptura con una mirada habituada. En *La náusea* se reconocía el mismo estado de cosas inicial, ‘*los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más*’ (Sartre 1999: 25). ‘*Uno los pone en su sitio*’, es decir, en el entorno familiar al que pertenecen en razón de los dictados de la costumbre. El narrador de *Nadie nada nunca* ironiza en términos parecidos acerca del objeto realista, según lo entiende la comedia burguesa: ‘*todos los objetos son nítidos, con sus siluetas recortadas y limpias en el espacio, reconocibles en tanto que tales, definidos en sus funciones y puestos en el lugar exacto que les corresponde*’ (NN: 167). Continúa el narrador señalando que el lugar natural que ocupa el objeto, en términos morales, aparece como ‘*el justo y verdadero*’. Esto es porque lo caduco coincide con lo moralmente deseable, sin

embargo, lo moral por definición es lo que no pertenece al campo de los sentidos. Cuando la convención moral certifica la conveniencia de que el objeto ocupe su lugar habitual, no trata con objetos sino con símbolos de la tradición. En cambio, cuando reprobamos la novedad del objeto (es decir, una nueva relación con la envoltura), la moral interviene en lo sensible, en aquello que, vetado y tachado de inmundo, siempre ha sido rechazado por el Logos. Una vez más, hay que señalar que la exacta ubicación del objeto en el mundo, conocida de antemano, es un signo de pertenencia a la totalidad que implica una cesión de autonomía. El caso contrario, el de una radical separación del objeto, es insostenible: todo *‘objeto autónomo [es] tributario y al mismo tiempo independiente de los otros’* (TR: 212). Sin embargo, puede darse el caso de un apartamiento temporal del objeto respecto a la envoltura o red de conexiones en la que se encuentra atrapado de ordinario. Esta separación extrañada recibe los nombres de ‘náusea’ en la novela de Sartre y de ‘exilio’ en la práctica totalidad de los textos de Camus; son sensibilidades parientes del desarraigo y, acompañadas de un sentimiento de disforia, pueden ser catalogadas con proscripción sumaria como un *error* de la mirada. El siguiente fragmento extraído de *Nadie nada nunca* conecta la idea de separación y desarraigo — desencadenante del extrañamiento—, con la fluidificación de la materia: *‘Sin haberlo pensado nunca, el bañero presiente sin embargo que a medida que va alejándose del lugar en el que se encuentra su cuerpo, el espacio va perdiendo precisión, y que el horizonte lleno de cosas completas y nítidas que lo rodea, ha de ir sin duda transformándose, con la distancia, en una materia cada vez más blanda e indefinida, hasta llegar a ser una masa incolora y viscosa’* (NN: 183). Una descripción coincidente, por otra parte, con la reseña argumental de ‘A medio borrar’: la separación de Pichón del entorno familiar, el exilio, se produce al tiempo que el desborde de las aguas crecidas del río bajo las que desaparece la Zona. El extrañamiento, o también, la llegada a lo extranjero es un fenómeno contemporáneo de la *liquidación* de las formas familiares y, bajo una feliz perspectiva, puede ser visto como la salvación de la individualidad del objeto al coste de la separación de lo conocido. Según una versión alternativa, la descripción del fenómeno así como de las implicaciones cognoscitivas puede hacer pensar que más que como un *error* o una ilusión del sensorio, el extrañamiento puede ser entendido en tanto que mecanismo deshacedor de engaños y pretendidas certezas; así lo plantea el narrador de *El río sin orillas*:

‘...Un caballo que pasta, abstraído y tranquilo, en algún lugar del campo, al convertirse en el único polo de atracción de la mirada, va perdiendo poco a poco su carácter familiar, para volverse extraño e incluso misterioso. Su aislamiento lo desfamiliariza, su Unicidad, que me permito reforzar con una mayúscula, magnetiza la mirada y promueve, instintivamente, la abstracción del espacio en el que está inscripto, incitando una serie de interrogaciones: qué es un caballo, por qué existen los caballos, por qué llamamos caballos a esa presencia que en definitiva no tiene nombre ni razón ninguna de estar en el mundo; su esencia y su finalidad, cuanto más se afirma su presencia material, se vuelven inciertas y brumosas. Al cabo de cierto lapso de extrañamiento la percepción ya no ve un caballo, tal como lo conocía antes de su aparición en el campo visual, sino una masa oscura y palpitante, un ente problemático cuya problematización contamina todo lo existente, y que adquiere la nitidez enigmática de una visión’. (RO: 120)

Ciertamente a la inversa, la percepción de familiaridad de las cosas aparece como un sentimiento breve de euforia. Los objetos se representan rodeados de un brillo o de un halo que lubrica las superficies, una envoltura lumínica que relaciona el detalle singular con el conjunto en el que viene insertado. Se trata de contornos esmaltados, provocados por un efecto de luz, como los que Barthes describe a propósito de los objetos de la pintura holandesa clásica. Dice Barthes en el célebre artículo ‘El mundo-objeto’: ‘La preocupación de los pintores holandeses no es la de desembarazar al objeto de sus cualidades para liberar su esencia, sino, muy al contrario, acumular las vibraciones segundas de la apariencia, ya que hay que incorporar al espacio humano capas de aire, superficies, y no formas o ideas. La única solución lógica de semejante pintura es la de revestir la materia de una especie de color claro y transparente, a lo largo del cual el hombre pueda moverse sin romper el valor de uso del objeto’ (Barthes 2002: 25). Las superficies barnizadas sirven para crear una continuidad, un espacio transitable en el que los objetos no obstaculizan la mirada: frente a la detención que acarrea la aparición abrupta de lo singular, la película aceitada favorece el deslizamiento fácil: una posibilidad de *ser* de las cosas. El oleado (*j*)unta las superficies, agrupa los objetos cristalizándolos. Para lograrlo se recupera la dimensión social del objeto que permite su incardinación en un grupo.¹⁰⁸ Sin embargo, la lubricidad que asoma en la superficie de las cosas es un principio de *liquidación*; el brillo lumínico como una sustancia oleagino-

¹⁰⁸ Una alianza en cuyo nombre se ensalzan también las virtudes de uso y las cualidades económicas, como vimos en el apartado anterior a propósito de la industria cultural predicada por Adorno.

sa tiende a indiferenciar los objetos. Dicho de otro modo, la envoltura conforma una entidad que no es igual a la mera suma de sus singularidades. Así, el narrador de *El limonero real* percibe el nimbo de luz que circunda los miembros reunidos de la familia de Wenceslao en el asado del año viejo y lo describe como si los cuerpos individuales que la conforman pasaran a constituir ‘un solo cuerpo en el interior de la luz, en la que no hay lugar más que para ese cuerpo solo, y del que la luz es como la atmósfera o el alimento’ (EL: 262). Las implicaciones simbólicas del pasaje¹⁰⁹ relacionan, por otra parte, la escena con la idea de muerte y relevo generacional, como un recordatorio de la continuidad de la especie a pesar de la pérdida de los individuos. Otro ejemplo lo encontramos en *Nadie nada nunca*, una novela que imagina la sumisión carnal al Sol en las distintas transformaciones diurnas, como *El extranjero* según una apreciación análoga de Barthes (Barthes 2002b: 78). Una diferencia de intensidad en la claridad del astro, a medida que avanza la tarde en la playa a orillas del río, puede trocar una percepción extrañada en una presunción de parentesco de los objetos; así lo expresa el narrador: ‘Con el sol que declina la transparencia se enturbia; un nimbo empañado circunda, en la luz ambigua, las cosas; sobre la arena que se pone a blanquear se proyectan sombras azules y, con la rigidez que disminuye, una semiintimidad engañosa se abre paso. La fiebre es la consecuencia de ese abandono: en la crueldad seca de la siesta lo de adentro permanecía compacto y opaco, mientras que la fluencia que se insinúa al atardecer crea la impresión errónea de que algo, después de todo es posible’. Aparecen entonces los bañistas y, como en la reunión integradora de *El limonero real*, ‘por un momento, se experimenta hasta la impresión de pertenencia, de identidad’; el ‘fuego solidario’ aureola los contornos de los cuerpos aproximándolos, dotando al grupo de cierto aire de familia (NN: 190).

¹⁰⁹ Para un seguimiento de la red de conexiones simbólicas, véase en este trabajo el apartado de ‘El tiempo mítico’.

C. Símbolo y superficie

El simbolismo, como constante del pensamiento humano, como modalidad artística o en su más reciente aspecto de teoría psicológica, descansa siempre en una aniquilación de las cosas, en una ruptura de sus límites, para sumirlas en el limbo de lo borroso, de lo que se une con los miles de invisibles filamentos de la analogía.

El mundo del objeto a la luz del surrealismo, Juan-Eduardo Cirlot

Medía las velocidades, los ángulos, las fuerzas magnéticas de las masas fugitivas que atraen hacia sí al ojo fulminantemente, lo sujetan, lo sueltan; las que, durante un tiempo para el que no hay medida, obligan a la atención a fijarse en ellas, a perseguirlas, apresarlas, a saltar a la siguiente.

El hombre sin atributos, Robert Musil

La superficie del objeto es la primera resistencia que descubre una mirada indagatoria. El contexto (la ‘envoltura’, si utilizamos el término de Saer) en el que aparece insertado el objeto desactiva esa resistencia: pule la aspereza de la superficie y favorece una impresión de continuidad. En una palabra, crea un desplazamiento de la mirada en el espacio. Por el contrario, cuando un objeto determinado sobresale de su entorno, se dificulta el deslizamiento de la mirada. Así ocurre en la literatura de Robbe-Grillet. El autor de *El mirón* privilegia las cualidades superficiales de las cosas, aprehensibles por el órgano de la vista: los grados de luz y la variedad de colores (exclusivos del reconocimiento óptico), pero también otros fenómenos espurios (en cuanto pueden ser captados

por otros sentidos) constitutivos de la organización espacial. Se trata de un reconocimiento topográfico. La orientación y estructuración del cuadro visual incluye una retahíla pormenorizada de datos geométricos (planos y volúmenes, ejes y ángulos, figuras y medidas) cuya precisión concentrada en el detalle en ocasiones pierde de vista el conjunto. El resultado es una *película* desmontada, en más de un sentido: por un lado, la descomposición de una imagen cinética, es decir, una percepción discontinua de las cosas que parece abolir el espacio instaurado por la mirada poética;¹¹⁰ por otro, el desmontaje de la superficie del objeto en el sentido de que la profusión de los datos suministrados extraña al objeto, en lugar de lograr una representación plausible de acuerdo con los criterios clásicos. Las piezas suministradas no pueden ser procesadas para recomponer un mecanismo ajustado. De este modo, la superficie objetiva crea el efecto de un cuadro cubista en el que las referencias geométricas, a pesar del halo de prestigio de las ciencias exactas, naufragan en una confusión de conjunto. Hasta aquí las observaciones sobre una descripción de superficie de las cosas. Sin embargo, por un roce constante de los sentidos, el objeto puede desvelar una naturaleza escondida —si le suponemos una profundidad. Por asociación analógica se erige en el centro de un sistema de relaciones complejas. Es el salto del objeto al símbolo. Si la superficie es lo visible del objeto, el símbolo religa las cosas por medios imperceptibles. Barthes se refiere a este proceso cuando, a propósito de las novelas de Robbe-Grillet, habla de la prescindencia del adjetivo global o *gestaltista*, que estrecha las relaciones del objeto con el mundo porque ‘logra anudar todos los vínculos metafísicos del objeto’ (Barthes 2002: 42). Según vimos anteriormente, la supuesta omisión voluntaria de las profundidades psicológicas o simbólicas achacadas al objeto, constituye la novedad introducida por el escritor del Nouveau Roman, que se propone ‘asesinar’ al objeto clásico. Tenemos ya entonces delimitado el enfrentamiento entre dos figuraciones cosistas: el objeto clásico que se explica por la metafísica de su contenido simbólico y el objeto robbe-grilletiano que se agota en el aspecto sensible del mismo. Si el símbolo introduce la profundidad y las ataduras metafísicas con la totalidad, la descripción óptica se detiene en el dato inmediato de las cosas. Consecuencia de ello es que mientras la dirección del símbolo hacia la expresión de un conjunto de relaciones entre las cosas favorece el movimiento, la fijación en la superficie de los objetos y la morosidad de la mirada afecta una fragmentación y una discontinuidad narrativas. Podemos afirmar entonces que el símbolo, por su

¹¹⁰ Términos análogos a los empleados por Tomatis en *La grande* cuando, en fórmula paradójica, define la novela como ‘*El movimiento continuo descompuesto*’ (LG: 193).

tendencia agrupadora y de conjunto, promueve la constitución de una unidad de objeto. Con la novedad de los procedimientos descriptivos de Robbe-Grillet se pone en cuarentena el objeto clásico, para así aplacar la fiebre de la totalidad que lleva consigo la profundidad simbólica.

Dicho lo anterior, también es cierto que en el examen minucioso de los objetos, la literatura de Robbe-Grillet no excluye una referencia suplementaria al alma de las cosas: la mirada revela una profundidad *espectacular* porque el hombre *es* en el objeto. Una mirada recurrente descubre una obsesión, un tema, y de ahí los objetos se ordenan en una trama, retoman una continuidad que parecían haber perdido. Al tratarse de un proceso dialéctico, nuevamente, la fricción insistente de una mirada convierte al objeto en símbolo. En ‘¿Resumen de Robbe-Grillet?’ (1962), Barthes reconocía una nueva toma de posición en la hermenéutica de los textos del autor. Junto a las descripciones superficiales, hay en los objetos un vértigo, una profundidad simbólica; ‘*repetidos, variados a lo largo de la novela, remiten todos a un acto, criminal o sexual, y más allá de este acto, a una interioridad*’. En la fórmula de Barthes, ‘*al R-G «cosista» se añade un R-G «humanista»*’ (Barthes 2002: 279). Por lo tanto, se deduce la lucha trágica de las cualidades superficiales del objeto por desterrar al objeto-símbolo, acompañado del tejido de asociaciones humanas característico de la literatura anterior. Semejante conflicto no puede resolverse: una perspectiva exclusivamente tradicional del objeto privaría a la obra de un interés revolucionario, mientras que una descripción ‘terrestre’ de las cosas, como se ocupa de señalar Barthes, al no indagar en la profundidad humana, excluye el reconocimiento del público en la obra. La escritura de *El limonero real* reproduce el mismo *agon* de contrarios: símbolo y superficie. Resultaría enojoso relatar la trama, es decir, la unidad agrupadora de objetos tan diversos como el remo de una barca, la superficie violácea del río, la familia protagonista, el cordero sacrificado, el fuego de un asado y, entre muchos otros, el limonero real. Sin embargo, en paralelo al atado constructivo de los objetos simbólicos, hay núcleos problemáticos que acumulan un desorden descriptivo, una relación minuciosa de detalles insignificantes, aunque expresados con una forma poética intachable. El episodio de la venta de sandías o la escena familiar del asado, por ejemplo. El siguiente fragmento extraído del análisis de Gramuglio sobre *El limonero real* elabora una lista circunstanciada de los mismos tomando como referencia la narración del asado:

‘...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 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’ (Gramuglio 1986: 293-4).

Gramuglio reconoce en el pormenor descriptivo de algunas superficies ‘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 sujeto y el objeto’ (Gramuglio 1986: 294). Las razones son precisas: al dejar fuera del sistema simbólico algunos objetos opacos a una razón económica de conjunto (al dejarlos fuera de catálogo, diríamos en términos contables), la mirada narrativa reconoce sus límites, estrecha un campo de desorden sin sujeciones restrictivas. La descripción de superficie carece entonces de sentido, es inextricable como un fenómeno desconocido y contingente como el resultado de una tirada de dados. Se trata de una noción de riesgo aplicada a la narración: contemporánea de la proliferación fenoménica del mundo, la mirada poética incluye también las formas no acabadas. De igual modo que hay superficies objetivas, como las manchas evocadas por Gramuglio, que parecen contradecir el concepto humanista de necesidad (además del principio de economía de la escritura) porque permanecen separados del conjunto significativo, también hay personajes que transmiten una falta de armonía con el mundo evocado. Son los más importantes el Ladeado en *El limonero real* y Leto, que aparece asociado precisamente a las manchas en *Glosa* (GL: 191).

Si recordamos algunos fragmentos del corpus podemos sintetizar en una fórmula las concepciones opuestas sobre el objeto que se contraponen del siguiente modo: una ideación simbólica afirmaría que ‘cualquier objeto del mundo es la cifra del mundo entero; si se descubre su esencia, el mundo entero queda al descubierto’ (LG: 309), en tanto que una mirada detenida en las superficies, consciente del limitado alcance de sus posibilidades, reparando en la inagotable profusión material y en la transformación imperceptible de los objetos, sostendría con modesta ambición que ‘ningún objeto es constan-

temente idéntico a sí mismo’, en un posicionamiento desde luego incompatible con el supuesto de una unidad de objeto (CC: 113).¹¹¹

Para tratar de demostrar esta oposición analizaremos algunos casos emblemáticos de la conversión del objeto en símbolo. Acudimos en primer lugar a *El limonero real* porque aunque en esa novela el mecanismo agrupador de lo simbólico es el *leit-motif*, un solo pasaje reproducido a continuación replica en su brevedad las pretensiones de totalidad del sistema simbólico:

‘Más adelante será una res roja, vacía, colgando de un gancho, después se dorará despacio al fuego de las brasas, sobre la parrilla, al lado del horno, después será servido en pedazos sobre las fuentes de loza cachada, repartido, devorado, hasta que queden los huesos todavía jugosos, llenos de filamentos a medio masticar que los perros recogerán al vuelo con un tarascón rápido y seguro y enterrarán en algún lugar del campo al que regresarán en los momentos de hambruna y comenzarán a roer tranquilos y empecinados sosteniéndolos con las patas delanteras e inclinando de costado la cabeza para morder mejor, dando tirones cortos y enérgicos, hasta dejarlos hechos unas láminas o unos cilindros duros y resecos que los niños dispersarán, pateándolos o recogiendo para tirárselos entre ellos en los mediodías calcinados en que atravesarán el campo para comprar soda y vino en el almacén de Berini, objetos ya irreconocibles que quedarán semienterrados y ocultos por los yuyos en diferentes puntos del campo durante un tiempo incalculable, indefinido, en el que arados, lluvias, excavaciones, cataclismos, la palpitación de la tierra que se mueve continua bajo la apariencia del reposo, los pasearán del interior a la superficie, de la superficie al interior, cada vez más despedazados, más irreconocibles, hechos fragmentos, pulverizados, flotando impalpables en el aire o petrificados en la tierra, sustancia de todos los reinos tragada incesantemente por la tierra o incesantemente vuelta a vomitar, viajando por todos los reinos —vegetal, animal, mineral— y cristalizando en muchas formas diferentes y posibles, incluso en la de otros corderos, incluso en la de infinitos corderos, menos en la de ese cordero hacia el que ahora se dirige Wenceslao llevando el cuchillo y la palangana.’ (EL: 163)

El narrador del fragmento presume la suerte de una res de cordero después de la matanza que el personaje ha ejecutado. Ahora bien, en el contexto en el que viene insertado, que no es necesario detallar aquí, el despojo del animal funciona como espectáculo

¹¹¹ La primera cita la pronuncia Nula, uno de los protagonistas de *La grande* que es precisamente licenciado en filosofía. Porque la idea de que un objeto pueda contener el mundo parece implicar un ejercicio de abstracción acaso más propio del filósofo que del narrador (véase al respecto el apartado siguiente). La segunda cita pertenece a un cuento de *Lugar*, ‘Lo visible’.

simbólico del cuerpo del hijo muerto y la reflexión melancólica responde a una curiosidad mórbida por ese cuerpo. Porque tras la inocuidad aparente del pasaje que se limita a hablarnos de los desechos cárnicos del cordero, se esconde un cuestionamiento sutil sobre el destino póstumo del hombre. Si pensamos en cómo se resuelve esa pregunta podremos deducir una serie de conclusiones interesantes para nuestro trabajo. Lo primero en que hay que fijarse es que el narrador impone un orden generalizador: planea y describe como a vista de pájaro la sucesión de las generaciones, el recomienzo incesante de la materia y la continuidad del cuerpo muerto en todos los órdenes de lo dado. En cierto modo elabora un inventario de las transformaciones del objeto en el tiempo. Y puede decirse que él mismo se reconoce en tanto que cuerpo muerto, es decir que se proyecta en su fantasía pasando de sujeto a objeto.¹¹² Pero esa mutación del objeto al promover un contacto con todas las cosas agrega un contenido ulterior: una relación simbólica, una atadura con la totalidad de lo existente. Y, sin embargo, la resolución es paradójica: aunque todo empiece de nuevo y por más que la sustancia del cordero cristalice en '*la de otros corderos, incluso en la de infinitos corderos*', nunca lo hará '*en la de ese cordero*' dispuesto para el sacrificio. Si por una parte, integrado el cuerpo muerto, continúa el circuito de transformación de la materia, en cambio, nunca repetirá lo mismo sino que dará origen a una diversidad de formas. Por lo tanto, una apariencia de unidad (el cordero, parte solidaria del circuito de la totalidad) y de repetición (el cordero renaciendo en la forma de infinitos corderos) camufla la radical singularidad del objeto (*ese cordero*) y la diferencia como único patrón en las innumerables formaciones de la materia. La paradoja es fundamental en una novela que se interroga arduamente sobre el objeto como *leit-motif*, como centro de correspondencias simbólico a la vez que como mera resistencia óptica, en tanto que superficie carente de sentido, aunando en un mismo cuerpo narrativo el sentido *infern*al y *terrestre* de los objetos (como lo denominaba Barthes). En otros términos: el narrador se pregunta por la existencia de uno o varios objetos: la unidad de objeto predica un mundo de correspondencias, coordinado orgánicamente en todas y cada una de sus partes y descubre la estructura de una totalidad subyacente, mientras que la diversidad de objetos desata la proliferación aberrante y la caída en lo informe de la materia dispuesta. Con la escritura radical de *El limonero real* se trata entonces de conjuntar las fuerzas dispersivas y centrífugas de las descripciones de la narración objetivista con las agrupadoras y centrípetas del simbolismo logrando un

¹¹² Dicho sea como paráfrasis de la chanza macabra de *Glosa*: '*A nadie le gusta pasar de sujeto a objeto*'. (GL: 247)

equilibrio en esa oposición complementaria a pesar de que ambos extremos parecen derivar de tradiciones irreconciliables.

Otro fragmento de intención parecida que extraemos de *Las nubes* plantea el proceso de desintegración del objeto como una transformación de su particularismo identitario en un contenido simbólico de alcance universal. Se trata del hallazgo en el desierto de los restos humanos de una masacre india:

‘En los tres o cuatro días, de la red de carne y de sangre en la que se debatían, de los latidos de incertidumbre y pasión que los agujoneaban con su tironeo constante, habían alcanzado, a través de la simplicidad blanca de los huesos, y liberados de la chicana extenuante de lo particular, la inmutabilidad propia de las cosas universales, pasando primero de ser sujeto a ser objeto y ahora, descubiertos otra vez por ojos humanos, de objeto a símbolo’. (LN: 152)

Por la serie de implicaciones ideológicas a las que da lugar, evocaremos por fin un episodio desarrollado con evidente virtuosismo narrativo en el último tramo de *Glosa*. A solo unas páginas del desenlace tiene lugar una prolepsis inesperada, un salto temporal de veinte años en el futuro que abandona provisionalmente la circunstancia anecdótica y perfectamente trivial del paseo de Leto con su amigo el Matemático por el centro de la ciudad para narrar un hecho fundamental en el corpus como es el suicidio del protagonista de la novela. Leto aparece convertido en montonero, tomando parte en acciones de sabotaje y terrorismo. Sabemos por el narrador que se ha encerrado progresivamente en sí mismo dando la espalda a los pocos íntimos del grupo de amigos, debido quizás a las decepciones sufridas pero sin duda también a la marginación inevitable que acarrea formar parte del movimiento clandestino. El desorden afectivo del personaje agravado por la soledad en la que se halla parece determinante en la formación de un pensamiento patológico, una obsesión que le conduce a ampararse en el fetiche singular de una píldora de cianuro que lleva consigo inserta en un estuchito. El narrador nos advierte de la importancia desmesurada que ese objeto adquiere a ojos del personaje: *‘Después de comprobar que el universo entero es inconsistente y fútil, la pastilla, ocupando su lugar, se volverá el objeto único’*. De modo análogo a cómo hacían los miembros de las sociedades primitivas que poseían ciertos ídolos para sus usos mágicos, Leto atribuye a la pastilla de veneno unos poderes sobrenaturales por los que puede modificar una realidad adversa. Se trata de un objeto de culto para el montonero que por una siniestra paradoja no percibe tanto en ella un peligro mortal para sí como un medio de agresión

contra lo externo; así, como dice el narrador: *‘de vez en cuando la observará para recordar no que es mortal, sino soberano’* y, confundiéndola con un método de salvación, *‘empezará a confiar [...] en su pastilla, como quien podría decir, como se dice, en su sexto sentido o en su buena estrella’* (GL: 244-5). Precisamente, la referencia al sexto sentido que acaso haya sido incluida con cuidadosa premeditación provoca una interpretación determinada en lo relativo al objeto narrativo. Conviene recordar que Barthes confrontaba la descripción de superficies robbe-grilletiana con la tradicional heredada del adjetivo ‘gestaltista’ y sostenía que en esta última el adjetivo funciona como *‘una especie de sexto sentido, cenestésico’*, con vocación totalizadora que, por encima de los particularismos de los otros sentidos, anudándolos, predica de un objeto una serie de relaciones homogeneizadoras. El objeto queda entonces transfigurado en centro relacional de lo creado en *‘una percepción ecuménica y como radiante de la materia’* (Barthes 2002: 43).¹¹³ Parece obvio que las intuiciones de Barthes atañen al concepto clásico del símbolo como centro de correspondencias. Y acaso el desenlace de *Glosa* alude a esta concepción simbólica del objeto estrechamente ligada a la totalidad. Como es de sobras conocido por los lectores de Saer, la novela termina prácticamente con el montonero que, acorralado en una habitación por las fuerzas policiales, muere al morder la pastilla de veneno y como última muestra del pensamiento patológico que lo conduce cree provocar con ello un cataclismo, en una confusión de su propio final con el del resto del mundo.

El resultado funesto de su apuesta única por ese fetiche niega que otorgar un peso excesivo a un solo objeto, convertirlo en el núcleo duro de una totalidad como conector virtual de una serie de relaciones simbólicas, erigirlo a la vez en vestigio y en promesa de sentido, es decir, en el recipiente más o menos ruinoso de los recuerdos asociados a un pasado desaparecido (como en los ejemplos de los despojos del cordero y de los esqueletos de los masacrados) y en figura iluminadora del destino tal que dotada de un poder oracular o vaticinador (como en el caso de Leto), asegure la comprensibilidad del mundo reduciendo la pesquisa del conocimiento a la explicación de un solo objeto. Puesto que la muerte es el resultado cierto del objeto fetiche de Leto y es también lo que guarda en común con los objetos simbólicos evocados, se impone la evidencia de que la

¹¹³ La misma metáfora lumínica sirve para describir el idiolecto empleado por un escritor, o el conjunto de palabras ricas en sugerencias y dotadas de fuerza simbólica —herramientas de trabajo distintivas de un escritor— que, dice Saer, son *‘como piedras radioactivas que contaminan, con sus connotaciones intensas y múltiples, lo que las rodea’* (JJ: 14).

pretensión fanática de un alcance global traiciona lo característico del objeto, desintegrándolo.

D. Discurso y narración. La narración-objeto

Sus palabras, que él profería con lentitud para facilitar mi comprensión, eran puro ruido, y los pocos sonidos aislados que me permitían representarme alguna imagen eran como fragmentos más o menos reconocibles de un objeto que me había sido familiar en otras épocas, pero que ahora parecía haber sido despedazado por un cataclismo.

El entonado, Juan J. Saer

Hagamos una recopilación casuística de la vocación totalitaria o, lo que es lo mismo, de la desintegración del objeto: el objeto replicado o serial de la industria de la sociedad de masas, el objeto familiar por el automatismo de unos mecanismos narrativos de corte conservador y el objeto simbólico, plasmado de acuerdo con una red de correspondencias analógicas. En todo caso hay un exceso de visión que predica de las cosas la esquivez: la repetición del objeto serial y del familiar así como la manifestación de lo invisible en el objeto simbólico, en un efecto paradójico conforme con las captaciones ilusivas de la conciencia, aniquilándolo, lo hurtan al órgano perceptivo configurado por un patrón de atención cualitativa. Y como hemos explicado, la invisibilidad del objeto es condición *sine qua non* para una deriva del arte hacia la totalidad. Hasta ahora, por lo tanto, pretendíamos saber de qué lado situar la nostalgia por la unidad. Sin embargo, las relaciones conflictivas de una singularidad artística —manifestación emblemática de un particularismo diferenciador— con la idea corrosiva para el individuo de una totalidad, cuyos mecanismos integradores agreden las barreras protectoras levantadas por los usos privativos y desafiantes de la vanguardia literaria¹¹⁴, alcanzan un punto paradójico con la teoría del objeto desplegada por Saer en el artículo ‘La narración-objeto’. La propues-

¹¹⁴ Cristalizada en los distintos períodos mencionados al paso: surrealismo, existencialismo y objetivismo.

ta del ensayo es doble: por una parte, aplica la noción filosófica de objeto a la narración, entendida como una '*organización singular de atributos particulares*' que por esta misma particularidad que lo caracteriza resiste las tentativas de ser explicado mediante conceptos universales (NO: 20). Por la otra, introduce el concepto de *narración-objeto* como una suma de atributos particulares de aspiración totalizadora, sin que ello implique una simplificación reduccionista, sin privilegiar la totalidad sobre los componentes. En un holismo respetuoso con el objeto, el todo resultante es distinto de la suma de las partes que lo componen, un todo policéntrico que, en lugar de constreñir y anular, posibilita la emergencia en el nivel de los componentes. Analicemos en primer lugar la confrontación de relato y discurso, para luego tratar de hacer lo propio respecto a la complejidad conceptual de la narración-objeto.

El punto de partida incluye los extremos visitados anteriormente de detalle y conjunto; tal como lo expresa Saer: '*En el discurso, son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares*' (NO: 18). Mientras que el discurso encontraría su correspondencia en un objeto serial, recurrente e indistinguible del resto, el relato se constituye en un objeto único. El discurso participa de las cualidades de abstracción, univocidad y transparencia, en tanto que el relato, gracias a la particularidad que lo anima, puede ser traspasado por multitud de interpretaciones que a la vez encuentran y no encuentran un sentido exacto, sin lograr agotar las posibles lecturas. Además de los elementos particulares que permiten la ebullición del sentido, hay en el relato unas '*invariantes de construcción y de género*' (NO: 25). Las primeras harían referencia a los signos del lenguaje, la herramienta imprescindible para la elaboración del relato cuyo empleo ya encierra un primer grado de representación. Las segundas son las invariantes de género que constituyen el recuadro convencional en el que se enmarca el relato y de cuya frecuencia de uso depende la originalidad del mismo. El relato será tanto más eficaz, como matriz generadora de sentido, cuanto menos dependa de estos rígidos convencionalismos. Para lograrlo debe construirse a partir de la experiencia, como una '*simulación de lo empírico*', como si dijéramos, con un método inductivo en lugar de los procesos de inferencia lógica del discurso. Lo empírico es la pura efusión enigmática de sucesos desprovistos de otro sentido que aquel o aquellos atribuidos por el observador. Luego el relato parece ser propuesto casi como un juego de azar en el que el autor renuncia a posicionarse en tanto que inteligencia ordenadora y se limita a dar las cartas al lector desde una posición simétrica de la mesa de juego, sabiendo que la jugada puede variar hasta el infinito.

Sentado el antagonismo entre los conceptos de narración y discurso, aparece sin embargo una coincidencia en los extremos: si el discurso está promovido por / para una pensamiento globalizador, en tanto compuesto por series sucesivas de universales, la narración pretende *simular* un efecto de totalidad con la ayuda de una participación externa: aspira, por lo tanto, a un todo incierto. La dirección de la propuesta es sintomática: el discurso (hacia dentro) es ingenuo en sus aspiraciones, mientras que el relato (hacia fuera) tiene *doblez* en el lector. Como lunas enfrentadas en un juego de espejos, de ese desdoblamiento inicial escapa una abundancia de imágenes del mundo (*‘La tentativa hermenéutica es siempre especulativa, y podemos tomar esa palabra en más de un sentido’*) (NO: 22). En este punto surge el concepto de narración-objeto con el único cometido de hacer más expresiva la aspiración a la totalidad, una ambición de índole compleja porque viene matizada por un distanciamiento crítico respecto a otras experiencias globalizantes (como la referida al discurso). La narración-objeto significa dos cosas prácticamente opuestas al mismo tiempo (según leamos el guión ortográfico como barrera o como juntura) y solo una de ellas se corresponde con la tesis explícita en el artículo. Si por un lado, Saer señala la narración como un objeto con valor autónomo agregado al mundo; por el otro, sugiere la fusibilidad de la narración y el objeto, es decir, el viejo empeño romántico de trabar una concordancia de palabras y cosas —mundo y escritura. Por su carácter autónomo, la narración es entendida *‘como superficie textual, en tanto que resultado de una serie de combinaciones verbales’* y dispuesta al margen de, *‘si semejante cosa existe, la realidad extraverbal’* (NO: 23). En el término opuesto, la heteronomía de la narración devuelve a escena la consideración de un referente que —puesto que sirve de modelo a la narración— predetermina los atributos del objeto y constriñe la hermenéutica textual. El siguiente esquema recoge estas ideas gráficamente:

| Narración / objeto | Narración-objeto |
|---|--------------------------------|
| Independencia (Palabras / Cosas) | Dependencia (Palabras + Cosas) |
| Idea de autonomía | Idea de heteronomía |
| Sin referente previo (<i>poiesis</i>) | Modelo previo (mímesis) |
| Existencia del objeto | Identidad del objeto |

Saer se resuelve por la autonomía con el siguiente razonamiento: los ‘objetos’ de ambas esferas —verbales y no verbales— son productos mentales y como tales, están afectados de una existencia incierta y vacilante que anula una posible distinción jerárquica. En otras palabras, no es ni más ni menos real el objeto caballo que una narración sobre el objeto caballo. ¿En virtud de qué argumento debería entonces sostenerse este en aquel? Esta inconsistencia es prueba *a contrario* del estatuto de autonomía del objeto verbal. Ahora bien, Saer invoca como paradigma las declaraciones de Flaubert acerca de *Madame Bovary*; dice entonces lo siguiente: ‘*Todo el mundo sabe que, según Flaubert, Madame Bovary era él; menos están al tanto de que también afirmó que había «una madame Bovary en cada pueblito de Francia»*’. Y añade a modo de explicación: ‘*Al declarar que Emma Bovary era él, Flaubert significaba que la transposición de sus ideales románticos en un personaje femenino debía eliminar del texto toda veleidad documental, dándole más bien un carácter virtual, pero con la declaración opuesta pretendía exaltar la representatividad de su heroína-término medio...*’ (NO: 23). Por lo tanto, al mismo tiempo que se rechaza una función mimética (el formato documental y la representación de una realidad), se afecta una tendencia generalizadora (un democrático ‘término medio’). Saer no abunda en las conclusiones paradójicas de su planteamiento, no nos dice que al mismo tiempo que su autonomía (el ‘carácter virtual’, desligado del referente) está predicando la validez universal del objeto invocado (el carácter modélico, la representación arquetípica). A pesar del cambio en la terminología, el conflicto sigue siendo el mismo: la peculiaridad del objeto y la peligrosa idea de totalidad, la fractura de la palabra poética (autónoma) con la palabra mimética (representativa). Es inevitable cuestionarse por qué medios pueden conciliarse ambos extremos en la modernidad, cómo rejuntrar de nuevo la singularidad creativa con la aspiración a la unidad. Y la respuesta, presente en la narrativa del autor así como en tantos otros proyectos que aspiran desde siempre a la complejidad es la siguiente: por una escritura reflexiva que en su decurso incorpore una imagen en espejo de sí misma. Desde cierto punto de vista puede considerarse que hay en esta respuesta una *contestación*, esto es: la réplica a quienes pretenden hurtar la complejidad de la obra literaria por la eliminación de uno de los extremos tensores, sin los cuales no podría aspirarse a la fuerza creadora, a la unidad *poética*; una contestación que no pretende hacer alarde de posturas novísimas, sino que invoca a la tradición como testigo cualificado (*contĕstari*).

Saer menciona a Flaubert, pero podría ser también Apollinaire, al que citábamos al principio de nuestro periplo por el objeto literario. En *Las tetas de Tiresias*, Apollinaire

establece el término ‘surrealismo’ para designar un arte que tiene alcances más allá del realismo y de la representación mimética de las cosas; en el Prólogo escenificado por el Director de la Compañía, Apollinaire apela a la recuperación de la función *poética* del escritor y lo expresa como un paso ulterior a la representación naturalista con las siguientes palabras: ‘*Su universo es su obra / Dentro de la cual es el dios creador / Que dispone a su antojo / Los sonidos los gestos los pasos la masa y el color / No con la finalidad / De fotografiar lo que llaman un pedazo de vida / Sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad / Porque la obra debe ser un universo completo / Con su creador*’ (Apollinaire 2009: 117). La cuarta escena del primer acto concreta la tensión mimesis / *poiesis* de manera análoga a como lo hace Flaubert. El argumento es mínimo: un duelo absurdo entre dos secundarios indefinidos salvo por sus nombres —Lacouf y Presto— interrumpe la representación. El motivo del enfrentamiento es un desacuerdo por partida doble, acerca del resultado de unas apuestas en un juego de dados (llamado ‘zanzi’ o ‘zanzíbar’) y del lugar en el que se encuentran: mientras el uno asegura que se encuentran en París, el otro mantiene que están en Zanzíbar. El juego de palabras en el original explica todo el embrollo: las referencias al juego en realidad son dirigidas igualmente al acto escénico (*jouer un rôle*) y la duda sobre el ámbito geográfico es razonable porque mientras que la acción de la obra transcurre en Zanzíbar, la representación de la misma tuvo lugar en París. El duelo se resuelve —como no podía ser de otro modo— en un empate técnico: el público (encarnado en un personaje colectivo) dispara contra Lacouf y Presto matándolos. La respuesta que buscaban los duelistas es por fuerza de naturaleza compleja, es decir, lo mismo puede sostenerse el extremo de que la escena responde a un modelo previo (París) como el de la ausencia de referente (por el exotismo, sería el caso de Zanzíbar). En todo caso, la interpretación es coherente con las preocupaciones respecto al papel del objeto que Apollinaire expone en su obra: los objetos adquieren autonomía (el personaje coral es mudo pero se expresa por los objetos que se impregnan así de humanidad) y dejan de responder a las palabras que los nombran (así en la escena tercera del primer acto, las confusiones del marido cuando se refiere a la chata, el orinal y la escupidera como al piano, al violín y al plato de la manteca) y, al modo inverso, algunos nombres parecen mantenerse por sí mismos (el caso de Lecouf y Presto, los cuales antes que personajes-tipo son únicamente un nombre), de modo tal que se establece una separación, un divorcio entre palabras y objetos. Y, sin embargo, Apollinaire persigue una unidad creativa de la que el tratamiento del mito del andrógino (los personajes carnalescos de Teresa / Tiresias y del marido que por momentos se

transforma en mujer) y el personaje colectivo o personaje masa que representa indistintamente al pueblo de Zanzíbar y al público de la sala son los casos más representativos. La relación paradójica entre la aspiración a la unidad y las ideas de separación y de autonomía, necesarias quizás para procurar, como respuesta a la tensión resultante, la recomposición del objeto y la innovación artística, demuestran el parentesco con las ideas desarrolladas por Saer en ‘La narración-objeto’.

En otro orden de cosas, los poemas y meditaciones de Francis Ponge son una muestra precisa y breve de la unidad paradójica lograda por el carácter *especulativo* de una obra que discurre sobre sus propios fundamentos: en su labor poética identifica la escritura con lo escrito, los objetos son apropiados como metáforas del texto. No se desliga por completo del objeto original (idea de autonomía) y tampoco separa la narración de lo narrado (idea de dependencia). En un apartado anterior referimos numerosos ejemplos sacados de su obra *Tomar partido por las cosas*; ahora queremos sencillamente citar por extenso el siguiente resumen extraído de la intachable Introducción de Miguel Casado:

‘[La obra de Ponge] conecta con el mito romántico de la unidad perdida, tal como lo formuló, por ejemplo, Walter Benjamin: «el estado paradisiaco era aquel en que aún no había que luchar contra el valor comunicativo de las palabras». [...] Por un lado, la palabra tiene poder de cambio, de intervención en la realidad: «Expresión es más que conocimiento; escribir es más que conocer; al menos más que conocer analíticamente: es rehacer» (Proemios). Por otro lado, toda identidad personal sólo puede proceder de las cosas, nunca de un discurso o un pensamiento exterior a ellas: «Su presencia, su evidencia concretas, su espesor, sus tres dimensiones, su lado palpable, indudable, su existencia de la que estoy más seguro que de la mía, su lado: “esto no se inventa (sino que se descubre)”, su lado: “es hermoso porque no lo he inventado, habría sido incapaz de inventarlo”, todo eso es mi única razón de ser [...], y la variedad de las cosas es en realidad lo que me construye» (Métodos). Yo rehago el mundo, el mundo me construye a mí: el cierre de este círculo está nombrado en la contundente sentencia de *Tomar partido por las cosas*: «No se puede salir del árbol con medios de árbol». ¿No se sale de los hombres, no se accede a las cosas, usando medios verbales? El inapelable dibujo desestabiliza tal vez uno de los axiomas del arte moderno: el de la autonomía de la obra, del texto.’ (Casado 2006: 21)

La doble lectura de Ponge se deduce igualmente del artículo clave de Saer. Si solo se refiere que la narración transfigura al mundo, como un objeto nuevo introducido en

una serie, se está hurtando la otra cara de la moneda: el mundo reinventa a su vez a la narración, la precede y condiciona (tradicción) y la resuelve en sucesivas lecturas (receptión). La autonomía del objeto, por lo tanto, no puede concebirse en términos absolutos sino que es ponderada de acuerdo con su valor trágico.

La narración-objeto con su constitución híbrida es entonces una *entelequia*, en el sentido original de ‘algo que alcanza plena realidad’. En ocasiones, como un recordatorio de su doble naturaleza, la escritura parece dejar una huella de tinta al tratar de inscribirse en los objetos, unos manchones negruzcos por los que se anuncia, evidente y transgresora, la cualidad de simulacro de lo creado. El apagón en negro a lo Lawrence Sterne de *El limonero real*, pero también las manchas que caracterizan a Leto en *Glosa* y los numerosos desórdenes perceptivos por los que una lejanía aparece como una forma difusa, borroneada en los límites hasta que, aproximándose, cobra nitidez y sentido igual que un trazo caligráfico. El fenómeno ‘mancha’ en la escritura de Saer puede interpretarse entonces bajo el signo común de la escritura, en tanto que señal tipográfica. Son volcados de tinta: la araña negra que descubre el Gato en *Nadie nada nunca* ‘*como si fuese un dibujo negro, una mancha Rorschach*’ (NN: 12) y también las ‘*sombras*’ de las fuerzas represoras que cercan al montonero Leto ‘*como una telaraña*’ (GL: 254); la ‘*luz aguachenta*’ del sol de febrero que apenas sirve para *alumbrar* la narración de Ángel en *Cicatrices* y el desbordamiento de las aguas del río en ‘A medio borrar’. Y no es casual que las cuatro imágenes sirvan indistintamente de mecanismo de cierre (en ‘A medio borrar’ y en *Glosa*) y de apertura (en *Cicatrices* y *Nadie nada nunca*) de la narración. La escritura emplea metáforas para describirse en abismo, deja tras de sí como un reguero de tinta que es la marca de la creación. Es entonces cuando la narración es más que nunca una ‘superficie textual’, dotada de una realidad autónoma (narración / objeto). Es también entonces cuando, por la recreación simultánea del mundo evocado y de las condiciones inestables que rodean el trabajo de la escritura, se une en una fusión inextricable la palabra y el mundo (narración-objeto).

Resumiendo lo anterior, hemos descrito un movimiento en redondo de la palabra al objeto y del objeto a la palabra que relativiza el principio moderno de la autonomía de la obra literaria, para hacer posible la aspiración a la unidad de la misma. Recordemos nuevamente en qué consiste esta relación biunívoca. Por una parte, la narración es mera letra impresa y en tanto que superficie textual, goza de una existencia autónoma: tiene cartas credenciales sin necesidad de apoyarse en otros objetos —referentes. Pero al mismo tiempo, esta superficie cobra espesor al irrumpir en el mundo y trasciende la

estrechez de las palabras. El objeto nuevo modifica los objetos contiguos reinventando el conjunto en el que es insertado, es decir, trastoca la sintaxis, revuelve las conexiones lógicas y estructurales. Lo consigue por el apoyo de una mirada exterior —la del lector— que, con fuerza analógica, hace parejo lo disímil y despliega la superficie adelgazada, la condición laminar del objeto textual en prodigio arborescente. Se reconstituye así una nueva totalidad. Este trayecto de vuelta de la palabra al objeto que hace posible la unidad narración-objeto es la llamada eficacia simbólica. Citando un artículo de Levy-Strauss, Saer desarrolla la idea en ‘Líneas del Quijote’. A propósito de los remedios curativos del chamán, Levy-Strauss explica que es capaz de sanar a los miembros de la tribu no gracias a la intervención de una causa material (el efecto farmacológico de unas hierbas), *‘sino a la eficacia simbólica, es decir, al contrato, al acuerdo, a la transacción que existe en el interior de la tribu en la cual se acepta la posibilidad de que los métodos del chamán, hagan o no intervenir causas materiales, puedan curar’*. Luego, concluye Saer, *‘una causa simbólica produce un efecto que modifica la realidad material’*, el plano material y el plano simbólico coexisten y se interrelacionan (NO: 52). Consideradas las cosas de este modo, no se niega la fuerza autónoma de los textos sino que, en virtud de una interpretación particular de la poética del autor, se restituye como una de las fuerzas tensoras de una relación de contrarios.

E. Conclusión

El objeto serial de la cadena de montaje fabril y la ‘sala de los espejos’ de los *mass-media*, la representación del objeto por el cliché y el estereotipo cultural, el abuso de mecanismos familiares a la conciencia habituada del lector, la interpretación espiritual y *sinestésica* de un objeto religado con la divinidad y el consiguiente olvido del mero despliegue material que lo constituye, son todas ellas formas diversas por las que la narración antepone una finalidad discursiva, un contenido teológico y teleológico al afán de renovación que debería motivar su desarrollo. Se trata de las formas de reacción de un sistema totalitario hostil a la novedad, es decir de un propósito encubridor que opone resistencia a la singularidad del objeto. Para anular la diferencia representada por el objeto, es suficiente con insertarlo en una totalidad homogénea: la integración en el conjunto es, al mismo tiempo, una desintegración parcial. Recordemos los casos contemplados: la peculiaridad del objeto de vanguardia desaparece con la reproducción sistemática que fundamenta la industria cultural, la extrañeza a la vista de su forma separada y distinta es domesticada al ser restituida a su envoltura originaria, y la exhibición de su materialismo (irreducible incluso a las pormenorizadas descripciones geométricas del objetivismo) es vencido por la demostración reticular del símbolo. Hay, pues, una tensión de fuerzas contrarias: el particularismo del objeto contra la universalidad tendenciosa de unas formas obsoletas.

Alcanzado este punto, es inevitable formular la pregunta con la inercia del resorte: ¿Puede introducirse una nueva aspiración a la unidad de objeto, esto es: agrupar los particularismos en un conjunto coherente, sin asfixiar la aparición de lo nuevo? Como vimos en el último apartado, la respuesta es de signo positivo: la manera de ‘saltar’ la brecha entre narración y discurso (otro de los nombres de la totalidad) es incorporar a la ficción la referencia al propio discurso (como un círculo que se cierra: de las palabras a las cosas y de las cosas a las palabras). En este sentido, las conclusiones del poeta Miguel Casado a propósito de la escritura de Francis Ponge pueden aplicarse igualmente a la tentativa de Saer: ‘...vuelve a preguntarse por el vínculo entre el arte y la realidad, pero no como una vuelta atrás, sino situándose después de la autonomía, con la asimilación crítica de la herencia moderna’ (Casado 2006: 23). La cualidad reflexiva de la ficción la arrebatada de la jaula de las palabras, la expulsa al mundo nuevamente: ya no

hablamos de mundo y escritura —o, en términos de relaciones, del todo y lo particular, del detalle y el conjunto— sino que, pertrechados de una mirada crítica, consideramos la posibilidad renovada de una unidad llamada narración-objeto. En otras palabras, el axioma de la autonomía del objeto es puesto en duda en su radicalismo y es relativizado por un holismo integrador (*pars sine partitione*). A diferencia de las otras formas de subsunción en la totalidad, la narración-objeto mantiene la oposición trágica sin anular uno de sus términos —como, por otra parte, anuncia el grafismo de la expresión.

Quizá sea posible dar un paso al frente y extraer algunas consecuencias de alcance global en la evolución de la escritura saeriana. Si comparamos el origen de los ejemplos requeridos en nuestro itinerario sobre el objeto, llama la atención que estos proceden mayoritariamente de *El limonero real* y *Nadie nada nunca*. Podemos deducir que en estas novelas el objeto alcanza un grado máximo de conflictividad, como corresponde a una etapa de vanguardia de la narrativa de Saer. Con la escritura de *Glosa*, el conflicto del objeto es incorporado al discurso del narrador y asoma en la forma de vacilaciones que ni alcanzan a interrumpir el avance del relato ni apenas lo obstaculizan, sino que más bien contribuyen a dotarlo de una fuerza irónica. Son núcleos de información problemática que concentran las dudas sobre el posible cierre del relato, es decir, sobre la consecución de una unidad formal; luego asoman sobre todo en los momentos resolutivos en los que se requiere una fuerza ‘bisagra’ que clause el mecanismo; es conocido, por ejemplo, el siguiente baturrillo que apuntala el desenlace de uno de los capítulos: ‘*todo esto, entendámonos bien para que quede claro, más o menos, y si se quiere, mientras sigue siendo la Misma, ¿no?, y en el Mismo, siempre, como decía, pero después de todo, y por encima de todo, ¡qué más da!*’ (GL: 174). Al margen de estas medidas cautelares, sin embargo, el episodio de Leto con la píldora de cianuro sugiere en un plano figurativo que la integración del objeto es aún precipitada. La formulación narrativa del suicidio del montonero nos lo muestra fervoroso en el error, como un místico seducido por el hechizo de la totalidad. El cambio de signo podría empezar con la escritura de *Lo imborrable*: el título hace referencia a la singularidad de un acontecimiento, la experiencia de un trauma que resulta imposible hacer desaparecer y, genéricamente, alude a la persistencia del objeto en un entorno hostil. Es evidente la diferencia argumental entre ambas novelas: Tomatis resurge trabajosamente de su depresión, a pesar de la prostración emocional que le consume durante meses, mientras que Leto abandona toda re-

sistencia (en más de un sentido: el suicidio ocurre en una acción de la guerrilla).¹¹⁵ En la vertiente de la escritura, las huellas de la unidad perseguida son todavía evidentes, excesivas: la presencia de un elemento del paratexto como son las glosas en la orilla del cuerpo principal señalan una barrera levantada entre el mundo y la escritura, la última oposición a la integración en un conjunto unitario. Sólo con la aparición de *La grande* —el postrer hito narrativo de Saer—, las marcas de la escritura son soterradas bajo una apariencia de fluidez: las notas al margen y las vacilaciones narrativas, en suma, los reparos a la integración desaparecen y domina una cualidad musical, ahora ya sin estridencias. Así planteadas las cosas, ¿podemos hablar de una vuelta a lo clásico como se ha dicho repetidamente? Ya con motivo de la aparición de *El entonado* (1982), algunas voces críticas señalaron el recurso a unas estrategias narrativas de corte tradicional (v.gr., Marco 1988: 70). El autor argumentaba entonces que, lejos de presentar una arquitectura conservadora, la novela incluía una prolongación en forma de ensayo —entre otros atrevimientos (Saer 2001). La extremidad a la que se refiere ocupa cerca de la tercera parte de la novela y, en el planteamiento general de la misma, obedece a la tentativa del entonado por comprender la idiosincrasia de los indios con los que ha convivido un largo período de su vida. Si atendemos a las reflexiones del propio autor sobre la novela, hay en ella dos personajes: el entonado y la tribu, que se constituye como un colectivo indiferenciado. Durante su estadía en el campamento indio, aquel permanece al margen del grupo y solo muchos años más tarde lleva a término una manera peculiar de integración a través de la escritura. El ensayo escrito por el personaje supone verbali-

¹¹⁵ En *Lo imborrable* hay un guiño inequívoco al parentesco con *Glosa*. En un instante de duda, Tomatis suelta la siguiente andanada de pensamientos escépticos: ‘...a menos que, del mismo modo que los pensamientos que le atribuyo son imaginarios, también lo sean el hombre, la calle, el bar iluminado y vacío, e incluso mis propios pensamientos: porque esta alternancia de transparencia y opacidad, de inmovilidad y movimiento, de frío y de calor, de sonido y silencio, de aspereza y lisura, que el punto móvil de observación dentro del que floto atraviesa, aspire, continua, a la veracidad, no voy a pisar el palito porque sí ni a tragarme la píldora como si nada.’ (LI: 40). La apostilla al margen del cuerpo principal del texto resume escuetamente: ‘No me la trago’, en alusión al objeto —la píldora— evocador del suicidio de Leto con la pastilla de cianuro en la anterior novela. ‘Tragarse alguien la píldora’ significa dar crédito a algo inverosímil y lo cierto es que el final trágico de Leto es similar a un acto de fe dotoievskiano, paradójico al tratarse de un suicidio. Enfrentado a la postura de ‘creyente’ de Leto, un personaje fuertemente necesitado de la asistencia y del amparo de la autoridad, Tomatis es el gran escéptico del corpus y su trayectoria en la ficción puede comprenderse como una alternativa a la de Leto. En el desenlace de *Glosa*, los dos amigos tienen un breve encuentro marcado por la astenia de Tomatis, entonces en plena depresión, quien, sin embargo, cobra vigor cuando se trata de la pastilla de cianuro de Leto. La escena en la que ambos se inclinan sobre la pastillita, tentados por una fijación macabra, les hermana indiscutiblemente (GL: 252). Por otra parte, los caminos divergentes tomados por ellos replican la separación de otras parejas del corpus como es el caso de los mellizos Garay o Nula y Gutiérrez.

zar la separación sufrida largo tiempo para, por supuesto, hallar una reconciliación. ¿Puede aplicarse el mismo dibujo de un movimiento compensatorio a la, por entonces, obra en marcha de Saer? Sin responder directamente, parece claro que la inserción progresiva de un discurso, es decir, de hilos ensayísticos entreverados con la narración que empieza con *El entenado* y, por medios más sutiles, continúa con *Glosa*, coincide con una apariencia de sencillez, una delicadeza que encubre por momentos la gravedad del conflicto que atañe al objeto. Ciertamente hay una diferencia de grado, una atemperación en los cauces expresivos, si lo comparamos con las novelas *El limonero real* y *Nadie nada nunca*. Una tensión rebajada en el enfrentamiento de la singularidad del objeto con la unidad periclitada de la obra artística, soportada, quizá, por esa alianza de la forma discursiva con la ficción que permite una mayor expresividad —verbalizar la dificultad. En otras palabras, la unión de las formas de narración y discurso mitiga la tensión del conflicto y previene la recursividad a estrategias radicales de vanguardia por las que el objeto artístico trata de imponerse. Sin embargo, sería un error considerar que se evade el problema, como también parece equivocado interpretar en la última etapa productiva del escritor un movimiento de reacción, o una recuperación simplista de la unidad formal por el subterfugio creativo de unas estrategias obsoletas. Incluso persiste la dificultad en *La grande* (léase el título como una ironía acerca de la totalidad supuestamente asumida por la novela); lo comprobamos en una lectura metafórica del entramado argumental: algunos indicios apuntan a que la pareja de protagonistas termina por sufrir el rechazo de las colectividades en las que pretenden ingresar. Si Nula no parece capaz de conciliar la vocación por la filosofía con el oficio de comerciante (en un reflejo en abismo, según vimos, del natural enfrentamiento entre el objeto industrial y la vanguardia), Gutiérrez, al término de la novela, abandonaría su lugar de origen para retomar el movimiento de exilio.¹¹⁶ La duración del conflicto es inapelable: el autor mantiene al objeto en una constante remoción a pesar de las eventuales diferencias de grado respecto a narraciones tempranas. Solo es posible la unidad de objeto considerada como una aspiración, animada a ratos por una ilusión tenue de participación en una *summa* creativa, en un conjunto abarcador de las diferencias y, otras veces, defraudada por un mecanicismo gravoso y opresivo de la singularidad artística. La única escapatoria consiste en una puesta en suspenso del conflicto, una resolución diferida a la que llamamos literatura.

¹¹⁶ En el caso de atender a las indicaciones del editor porque, como es sabido, la novela se interrumpe a falta del epílogo.

3.3. La unión de los cuerpos

Pero a veces, me siento separada. No de mi marido. Los cuerpos están separados. Si usted me pincha, usted no sufre.

El desierto rojo,
Michelangelo Antonioni

Hasta ahora, hemos tratado del objeto en un sentido laxo que, según la conveniencia, adquiriría una orientación económica o artística. En el primer caso, los objetos valen por la ‘utilería’ y son sinónimos del ‘mobiliario’ que rodea al héroe de la novela (y aquí deberíamos hablar de una ‘filosofía del mobiliario’ como hace Butor¹¹⁷). En el sentido artístico del término, el objeto cobra valor de metáfora y designa al texto en el que aparece (sería el caso del objeto simbólico y del objeto superficial). Al extraer las conclusiones del apartado anterior, por otra parte, nos referimos a ciertos personajes en tanto que objetos. Ahora bien, puesto que la escritura es una experiencia erótica y los cuerpos, los objetos que pone en juego, hay una cierta verdad en considerar a los personajes como una mera proyección material, esto es: en aislarlos como cuerpos. Que la escritura es una vivencia erótica, lo expresa el propio autor cuando describe el comercio carnal del cuerpo con el mundo, en el momento de la escritura.¹¹⁸ Por la puesta en juego de los cuerpos se entiende la representación en abismo del cuerpo del escritor, quien proyecta en los cuerpos de la ficción las sensaciones del suyo propio. Lejos de reprimirse, el cuerpo es visible, ocupa el lugar natural que le corresponde en la ficción. Si hubiera que acordarle a la obra de Saer un título expresivo de la índole material de la escritura, sin lugar a dudas el más revelador sería el de la ficción fundacional del corpus: ‘Algo se aproxima’, porque el cuerpo es ese ‘algo’ innominado, ignoto y turbador en su inmedia-

¹¹⁷ Cf. nota 74.

¹¹⁸ ‘El cuerpo es un paradigma del mundo y, por decir así, lo contiene. Cuando levanto la cabeza para echar una mirada alrededor, si quiero describir lo que veo, el paso por el cuerpo de los elementos de mi visión es ineludible, porque es a través de este pasaje que el cuerpo puede hacerlos descender, transformados por su alquimia, a la pluma. Sin mi cuerpo, el instrumento no es nada; es un objeto inerte, paradigma, a su vez, si se quiere, de un mundo inhumano’ (CF: 288).

tez, pero a la vez, si nos servimos de una figuración habitual del escritor, algo extraño y remoto como un cuerpo celeste. Sin embargo, al respecto de esta evidencia del cuerpo, carecería de sentido hablar en términos de prohibición y de transgresión. El cuerpo no puede ser censurado puesto que cuerpo *es* el texto mismo. Así, señala Barthes al inicio de *El placer del texto*, ‘*texto quiere decir tejido*’. ‘Tejido’ en el sentido de superficie, de epitelio o revestido de las cosas; pero también en un sentido profundo, *anatómico* de la palabra, porque el aspecto material es la *ultima ratio* para el examen minucioso de una mirada que *anatomiza*, es decir, que disecciona la carne del texto. En este sentido, la perplejidad del lector al término de la lectura es comparable a la del detective Morvan, cuando, al despertar de su pulsión asesina en *La pesquisa*, encuentra en sus manos restos de sangre y vísceras: la indagación maniática no se resuelve sino con la evidencia. Entiéndase bien: el cuerpo es lo cierto, aquello de lo que no se puede dudar, pero al mismo tiempo es la última resistencia para el conocimiento. En paradójica esencia, es, a la vez, enigma y solución. El conocido aforismo de Valéry lo expresa bien: en el hombre la piel es lo más profundo, aquello que nadie puede desentrañar. Así las cosas, también el cuerpo —como decíamos del objeto— es la metáfora del texto: la denominación latina ‘*corpus*’, como señala Saer, demuestra la relación (CF: 289). El cuerpo no puede censurarse sin traicionar al texto, lo que implica una serie de correspondencias en el plano de la ficción. Las necesidades biológicas, por ejemplo, en lugar de reprimidas por una elipsis narrativa, son expresadas con una impasibilidad cruda. Los cuerpos expulsan las secreciones con impudor y el gesto fisiológico es habitual. Los personajes orinan, defecan y las relaciones sexuales aparecen descritas al detalle. Sin embargo, la preeminencia de estos pormenores, acarrea consigo algo más que la pura efusión material: representa un centro nuclear y conflictivo de la existencia. Así, como un remedo paródico de la memoria involuntaria de Proust, Wenceslao, en *El limonero real*, asocia el acto de orinar con un recuerdo problemático que constituye el punto de arranque del relato.¹¹⁹ En ‘Algo se aproxima’, la historia de Barco sobre el poeta estreñado, más allá de la gausa de la anécdota, encubre una reflexión sobre el proceso de escritura (vinculada con la teoría freudiana del arte como excremento). Y por supuesto, en *Nadie nada nunca*, las copulaciones del Gato y Elisa, descritas con obsesión por la minucia, como una tentativa de puesta al descubierto de algo oculto, desde el momento en que revelan las pulsio-

¹¹⁹ ‘...Mientras orinaba en el excusado, como todas las mañanas, de un modo fugaz, como si el acto de orinar tuviese una correlación refleja con ese recuerdo, la mañana de niebla en que puso por primera vez los pies en la isla’ (LR: 234).

nes del Gato, por así decirlo, proveen a la novela de un punto de no retorno. Mientras que la cópula repetida provoca la sensación de impotencia, el encarnizamiento, la insistencia furiosa y sádica del Gato replica la fiebre del lector por desentrañar un sentido esquivo. El cuerpo presente en la ficción es de naturaleza misteriosa, incógnita. Los ciclos y las rutinas del cuerpo, por otra parte, quedan inscritos en el texto. La frecuencia del rito del asado puede encontrarse también en la expresión de lo biológico, manifestaciones no gestuales sino propiamente fisiológicas, actos reflejos, como el sudor de un cuerpo después de tomar una cerveza, que, repetidos, constituyen un fenómeno periódico. De este modo, el cuerpo impone un *tempo* a la narración, la secuencia de gestos íntimos ritma el texto.

La expresión fisiológica, en suma, evidencia las cadenas que mantienen sujetos a los personajes. Coherente con esta perspectiva materialista, las representaciones que elaboran del fenómeno social abundan en un aspecto irracional y animalizado, restringido a la función sexual del hombre. Ernesto Garay, el juez de *Cicatrices*, afirma que ‘*los hombres no tienen alma, no tienen más que cuerpo*’ (CI: 216). El juez se maneja en una ciudad de gorilas y esta fantasía domina las escapadas nocturnas lo mismo que los breves intervalos de reposo. Podría decirse que la vida es para él un sueño de naturaleza animal en el que no puede distinguirse la vigilia. El desconcierto de Garay recuerda a cierto esbozo de *La dialéctica de la ilustración*. Adorno señala allí algunos de los pasajes de transición del mundo pretendidamente racional de los seres humanos al deprimente mundo de los animales, por ejemplo, la imposibilidad de distinguir las fantasías y las ensoñaciones de la vigilia: en el animal —explica— ‘*no se da la clara transición del juego a la seriedad; el feliz despertar de la pesadilla a la realidad*’ (Horkheimer 2007: 267). También en *Nadie nada nunca*, la animalidad se entremezcla en los destinos de los personajes, como sugiere la estampa caballuna del bañero (‘*las piernas relativamente flacas en relación con el volumen del cuerpo*’) y la confusión general entre los caballos y las víctimas de los asesinatos: recuérdese, por ejemplo, que la última víctima es el comisario Leyva, apodado Caballo (NN: 182). En *Lo imborrable*, Tomatis piensa en un mundo ‘*en el que todos son todavía reptiles*’ como apelando a una naturaleza primaria de la que nadie puede despegarse (LI: 9). El catálogo zoológico es indiscutible: las figuras de gorilas, caballos y reptiles son proyectadas sobre lo humano. Adorno continuaba el fragmento anterior diciendo lo siguiente: ‘*En las fábulas de las naciones, la transformación de hombres en animales retorna como castigo. Quedar retenido en un cuerpo animal equivale a sufrir una condena. La representación de estas metamorfosis es*

inmediatamente comprensible y familiar para los niños y los pueblos. También la creencia en la metempsicosis en las culturas más antiguas reconoce la forma animal como pena y tormento' (Horkheimer 2007: 267). Hay por lo tanto un sentimiento de culpa reconocible en dichas imágenes sobre el hecho social. La recurrencia a lo primitivo y a los instintos de especie domina todos los niveles de representación de la sociedad: por ejemplo, la célula de la familia es considerada de forma exclusiva bajo el punto de vista de la perpetuación de la especie en *El limonero real*. A modo de referencia al miembro viril, los personajes son caracterizados repetidamente como 'cuñas', confundiendo el apelativo a la atribución sexual con el derivado 'cuñado', que designa específicamente una relación familiar. De este modo, se sobredimensiona la importancia de la reproducción de la especie sin prestar atención al individuo. Quizá el conflicto insuperable de Wenceslao, separado de su mujer tras la pérdida del hijo y la desmotivación, la apatía de Agustín, así como la constante búsqueda de un medio de evasión a la monótona realidad ofrecida por la familia, deban ser interpretados bajo esas coordenadas. El siguiente diálogo expresa lo anterior por medios sutiles, con el juego implícito de los términos *cuña / cuñado*:

—*Se han ido todos a dormir, cuñado —dice.*

—*Sí —dice Wenceslao.*

Agustín mira la mesa vacía.

—*No han dejado ni una botella de vino —dice.*

—*Se las han llevado a todas —dice Wenceslao.*

—*Tengo sed —dice Agustín.*

Wenceslao se echa a reír y sacude la cabeza en dirección al río que desde allí no se ve; en dirección al rancho, al patio trasero, al claro que está después, y al montón de árboles que separan el terreno del agua.

—*Allá hay mucha agua —dice.*

Agustín no se ríe; se aproxima; mira a su alrededor.

—*Hace calor, cuñado —dice—. A uno se le seca la boca.*

Tiene las manos en los bolsillos y el sombrero le hace sombra sobre la cara, pero en medio de la sombra los ojos brillan húmedos; tienen un brillo empañado, un fulgor débil.

—*Hace falta un vaso de vino, cuñado —dice Agustín.*

Wenceslao siente contra su espalda la corteza seca y rugosa, llena de resquebrajaduras, de protuberancias y de hendiduras, del árbol contra el que está recostado. No hay ni dos metros de distancia entre él y Agustín.

—*Ésta es una vida fea, cuñado, sin un vaso de vino —dice Agustín—. Todos te vienen a manosear. Te sirven un vaso, por compromiso, y después se llevan la botella.*

—*No hablés al pedo, Agustín —dice Wenceslao—. No empecés a hablar al pedo ahora.*
(LR: 126)

En el momento en que pronuncia el nombre propio en lugar del apelativo familiar, Wenceslao recupera a Agustín de la obcecación que lo domina; como si de una palabra mágica se tratara, por así decirlo, disipa el hechizo ahuyentando tal vez una tragedia mayor. Según esta interpretación, el nombre propio valoriza al individuo mientras que el genérico ‘cuñado’ se refiere únicamente a la función familiar. Sin embargo, tampoco el nombre propio sirve como refugio de la especificidad del individuo en la novela, pues, como señala Montaldo —citando a su vez a Stern—, son nombres familiares que reiteran los de la generación anterior, configurando un tiempo en ciclos, repetido e indiferenciado: ‘*Rogelio, Rogelito; Rosa, Rosita; Teresa, Teresita; Agustín, Agustincito*’ (Montaldo 1986: 22). En otras palabras, la perpetuación de la especie, representada en el núcleo familiar, se produce a expensas del desarrollo de la individualidad. Las relaciones conflictivas del individuo —considerado de modo primario como un espécimen— con la familia que lo alberga reproducen las analizadas a propósito de la inserción del objeto en un conjunto sistemático. Cuando nos referíamos al objeto, decíamos que la relación sostenida en tanto que parte de un conjunto agrede su singularidad, lo pone en riesgo de desaparecer. Significamos con ello que la persistencia del objeto en un determinado contexto le arrebata la cualidad visible: al convertirse en algo familiar, sencillamente deja de ser percibido, es decir, los mecanismos de captación del sujeto omiten su existencia. Un objeto separado o recién introducido en un conjunto, sobresale del resto en un breve lapso de novedad, reclama la atención y, *conspicuo*, magnetiza las miradas, es un punto de confluencia, y por ello goza de existencia. Todo lo contrario, el quietismo equivale a una muerte a largo plazo; inmóvil el objeto, las barreras protectoras que lo separan son derribadas por la totalidad. Por lo tanto, si desaparece el objeto es porque se establecen, por así decirlo, unos lazos de familia.

A. Georges Bataille y el objeto erótico: La individualidad discontinua y el misterio de la continuidad

*Así vamos sembrándonos unos a otros
nuestra noche
solidaria.*

El arte de narrar, Juan J. Saer

El mismo fundamento rige el encuentro de los cuerpos, según las leyes del erotismo estudiadas por Bataille. En *El erotismo*, Bataille comienza por sentar la distinción inherente al ser, una separación que él llama ‘discontinuidad’; enuncia categórico: ‘*si ustedes se mueren, no seré yo quien muera. Somos ustedes y yo, seres discontinuos*’. ‘*La muerte tiene el sentido de la continuidad del ser*’ porque es una violencia que rompe el precinto de aislamiento que mantiene al ser íntegro (Bataille 2007: 17). Ahora bien, la continuidad del ser puede experimentarse igualmente por el erotismo, que lo expone a la misma violencia, esto es: a la *violación* de los cuerpos. La sexualidad y la muerte — siempre según Bataille— son los dos momentos álgidos de la naturaleza del ser; el lujo de la aniquilación es pariente del despilfarro de la reproducción: un exceso en todo caso, una violencia desmedida. Con el propósito de mantener alejada la violencia se instaura la prohibición, una ley con carácter ilógico que contempla en su desarrollo la transgresión. Ordenada de manera ritual, la trasgresión se identifica con los excesos de la fiesta y supone un complemento necesario de la prohibición. El acto sexual es una transgresión lo mismo en la orgía que en el matrimonio (aunque con distintos alcances y matices), en lo que este tiene de expansión de la vida sexual y de ‘*secreta comprensión de los cuerpos, que sólo a la larga se establece*’ (Bataille 2007: 117). Bataille describe el acto transgresor como el resultado de un exceso de energía —un estado de plétora— que no resulta en crecimiento sino en pérdida: en un don del individuo que propicia el crecimiento del conjunto. Sin embargo, la donación que sigue a la plétora, a la sobreabundancia, tiene un coste elevado para el individuo: la experiencia de su propia desaparición. El mayor interés de Bataille en su exposición estriba en describir la naturaleza compleja, paradójica de esa experiencia; le interesa el momento crítico o suspendido, la

vivencia del límite que descubre un instante de ambigüedad al culminar la transgresión. Digamos, brevemente, que traduce el misterio de la vivencia erótica con la siguiente paradoja: por una parte, la transgresión —la violación de los cuerpos— lleva consigo el descubrimiento de una verdad profunda: contemplar el engaño de la discontinuidad, es decir, la ilusión del ser de una perduración indefinida (Bataille 2007: 103). Por la otra, la continuidad alimentada por ciertos ‘lazos de familia’ (por retomar la expresión anterior), como son la similitud de la especie y la complementariedad de los sexos, que favorecen la vivencia interior de una unidad de conjunto, no descubre menos su falsedad. El siguiente fragmento compendia de manera admirable la complejidad del asunto:

Cada ser contribuye a la negación que el otro hace de sí mismo; pero esa negación no conduce de ningún modo al reconocimiento del partenaire. Al parecer, en el acercamiento, lo que juega es menos la similitud que la plétora del otro. La violencia de uno se propone ante la violencia del otro; se trata, en ambos lados, de un movimiento interno que obliga a estar fuera de sí, es decir, fuera de la discontinuidad de lo individual. El encuentro, cuando tiene lugar, se produce entre dos seres [...] son proyectados fuera de sí por la plétora sexual. En el momento de la cópula, la pareja animal no está formada por dos seres discontinuos que se acercan y se unen a través de una corriente momentánea de continuidad: propiamente hablando no existe la unión: dos individuos que están bajo el imperio de la violencia, que están asociados por los reflejos ordenados de la conexión sexual, comparten un estado de crisis en el que, tanto el uno como el otro, están fuera de sí. Ambos seres están, al mismo tiempo, abiertos a la continuidad. Pero en las vagas conciencias nada de ello subsiste; tras la crisis, la discontinuidad de cada uno de ambos seres está intacta. Es, al mismo tiempo, la crisis más intensa y la más insignificante. (Bataille 2007: 109)

‘Propiamente hablando no existe la unión’ y, sin embargo, existe la ilusión de que la continuidad perdida puede ser recuperada. Al mismo tiempo, se experimenta una violencia que proyecta al individuo *fuera de sí*, pero al término se recupera la integridad amenazada: ‘*la discontinuidad de cada uno de ambos seres está intacta*’. El aporte de Bataille es, por lo tanto, de contenido trágico: integra experiencias contradictorias en su ensayo, sin que se pueda reducir el conjunto a unas cuantas afirmaciones genéricas. El carácter móvil de sus conclusiones viene reflejado en la paradoja del *objeto erótico*. Si el erotismo es el impulso hacia la fusión y la pérdida consiguiente de los límites, el objeto *es* solo dentro de unas fronteras, en la persistencia de un contorno; luego el *objeto erótico* sería ‘*significativo de la negación de los límites de todo objeto*’ (Bataille 2007:

136). En resumidas cuentas, lo que se describe es un movimiento de aproximación: la *cercanía* del objeto respecto del momento de la fusión, el instante agónico de un cuerpo que, al encuentro con el *otro*, oscila en el sentimiento de sí mismo entre lo continuo y lo discontinuo.

B. El andrógino y la totalidad.

Ritos de androginización en *Lo imborrable*

...y la visión de esa figura viva en la que confluían la gracia y la rigidez de la pubertad, de ese efebo con los rizos empapados y bello como un dios, que emergía de las profundidades del mar y del cielo, luchando por desprenderse del líquido elemento, esa visión suscitó en su observador evocaciones míticas: era como un mensaje poético llegado de tiempos arcaicos, desde el origen de la forma y el nacimiento de los dioses.

Muerte en Venecia, Thomas Mann

Nunca estuve tan cerca de ambos, quiero decir, de ellos como pareja; en ese momento me parecieron ese magnífico animal bicéfalo que puede ser un matrimonio.

Justine, Lawrence Durrell

Al primer párrafo de *Lo imborrable* lo acompaña, precisamente, un epígrafe — ‘Continuo discontinuo’—, que avanza uno de los grandes temas de la novela: el sentimiento de oscilación de Tomatis en tanto que objeto erótico, tan pronto instalado, provisorio, en una unión ilusiva con otros cuerpos, como repelido por una inercia de sentido contrario que le reafirma en tanto que ser discontinuo —como individuo único, irreplicable pero separado del *otro*. El recuento de las experiencias de casado de Tomatis descubre el movimiento de fluctuación, de la promesa de comunión con la otra persona — Graciela, Marta y Haydée, por orden cronológico— al resultado decepcionante y separador. Nada más celebrarse el primer matrimonio, Tomatis lo califica de ‘*espejismo*’, producido en parte por la inexperiencia y en parte por el atractivo y la procedencia de buena familia de Graciela; según afirma el personaje, ‘*en el mismo momento en que el aro de oro entraba en su dedito de porcelana, ya estaba percibiendo la irrealidad de la*

cosa' (LI: 54). En la noche de bodas, la alianza sellada con el símbolo del anillo descubre, en su lugar, la imposibilidad de juntarse de los cuerpos: '*No hubo modo de penetrarla —ni esa noche ni las siguientes—*' (LI: 55). Graciela le parece una individualidad aislada, como en régimen de separación, '*inaccesible, inhumana, misteriosa, igual que si hubiese sido maciza, por dentro, de una sola pieza como se dice*'. Se la representa como una muñeca, como una especie de imbunche, desprovista de cavidades, sin '*ningún orificio, ni poros, ni vagina, ni ano, ni orejas, ni fosas nasales, para permitirle algún tipo de relación orgánica con lo exterior*' (LI: 57). Siete años después de la primera experiencia conyugal, Tomatis contrae matrimonio nuevamente. El cambio de pareja, sin embargo, no altera las cosas y sigue mediando una distancia irrazonable, hasta el extremo dramático de producirse una separación definitiva con el suicidio de Marta. Lo inesperado de esa muerte pone al desnudo que los momentos compartidos solo encubrían la intimidad de cada uno y que, cuando las reservas son mayores que las cesiones, decir '*vida en común*' es solo una manera de hablar. Otro detalle en el monólogo de Tomatis sugiere una cualidad disyuntiva de Marta: según la expresión del personaje, su mujer '*era un caballero*', lo que apela sobre todo a la falta de complementariedad propia de los sexos (así como a la impotencia del personaje). La última consorte de Tomatis lleva por nombre Haydée, quizá una referencia irónica al más emblemático amor del Don Juan de Lord Byron; mientras que Haydée (del gr. χαηδος) significa '*tocada*', '*acariciada*', la mujer de Tomatis viene caracterizada por una '*actitud impenetrable*' ('*me obligaba todo el tiempo al trabajo interpretativo: cualquier gesto, palabra o acto suyo podía significar cualquier cosa o su contrario*') (LI: 66). Tomatis experimenta con ella '*una sensación fuerte de alteridad*' que, sin embargo, con la cercanía íntima no afluye en una relación de caracteres complementarios (LI: 72). Solo al cabo de varios meses de encuentros, después de la separación de sus respectivas parejas, Haydée accede a tener relaciones y, cuando ello ocurre, la distancia que separa los cuerpos parece infranqueable; Tomatis lo expresa con las siguientes palabras: '*la evidencia y la inmediatez de su cuerpo me hacían desear algo impreciso y sin nombre, que presentía de antemano como inalcanzable..., que... me incitaba a urgencias brutales*' (LI: 75). Las tentativas matrimoniales de Tomatis iluminan, estilizadas, una trama de búsqueda del carácter complementario y por ello, la creencia inalterable —hasta pasados los cuarenta años— en lo que él llama el '*dispositivo*'. Cuando, al principio de la novela, entra en relaciones con Vilma y Alfonso, Tomatis se siente excluido por el intercambio de sobreentendidos, de guiños y de miradas de inteligencia; el lenguaje corporal, en suma, le sugiere la com-

plicidad y el mutuo entendimiento de la pareja. Hay cierto estado de esperanza en la posición que mantiene: recién salido de la depresión, la creencia en esa *otra* pareja, quizás, le proporciona un asidero, algo firme en lo que creer. Pese a que el cinismo del personaje le blinda a la hora de expresarlo en el monólogo, existe un dato cierto que corrobora la adhesión a estas ideas: Tomatis entra en depresión después de separarse de su tercera mujer y el desenlace de *Lo imborrable* sugiere una vuelta a la aflicción, justo después de que el personaje, por así decirlo, ‘desactive el dispositivo’, esto es: cuando descubre que la relación entre Vilma y Alfonso, perfecta en apariencia, se sustenta igualmente en el engaño (por la parte de Vilma) y del equívoco (por la de Alfonso). En otras palabras, la depresión del personaje resurge cuando constata la separación de los cuerpos y, por el contrario, recupera la inquietud y las ganas de vivir en tanto se mantiene en pie cierta nostalgia por la unidad. Porque detrás de la búsqueda del complementario, reside, por supuesto, el mito del andrógino que, a su vez, guarda una relación estrecha con la totalidad.

Quizá, después de todo —parece deducirse de los primeros momentos de asombro en la narración de Tomatis— la aproximación de los cuerpos deviene en una forma sólida, según una dinámica por la que se reintegran en un conjunto armónico como las partes de una totalidad primigenia. ¿Cómo explicar de otro modo la exacta correspondencia en los gestos de Vilma y Alfonso, la comprensión mutua sin necesidad de las palabras y el rechazo experimentado por el *otro* (Tomatis) que interfiere en la relación? Juntos constituyen una suerte de androginia primordial, la unión de los principios contrarios de lo masculino y lo femenino, ‘*un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad*’ (Eliade 1984: 156). La ‘simpatía’ de los contrarios simboliza la totalidad, una realidad impensable salvo en términos paradójicos. En su libro sobre el andrógino, Eliade lo denomina el complejo de la *coincidentia oppositorum*, esto es, la trascendencia de los opuestos para lograr una reintegración ulterior, una coincidencia que es el ‘*acceso a un modo de ser total*’ (Eliade 1984: 157). Es importante recalcarlo: la precisión de la *coincidentia oppositorum* es la conjunción de los extremos a pesar de ser manifiestamente irreconciliables y, milagrosamente, la juntura se produce sin la abolición de los contrarios, los cuales permanecen idénticos y diferenciados. Por lo tanto, las partes integrantes de la totalidad no sufren violencia, son respetadas en sus límites. La doble perspectiva de un proceso que integra en la totalidad toda vez que conserva al individuo en sus límites es quizá la posibilidad que seduce a Tomatis cuando observa a la pareja ideal constituida por Vilma

y Alfonso. La admiración hacia esa unión contrasta con la serie de desengaños y fracasos matrimoniales que el personaje, acicateado quizá por la relación modélica, repasa mentalmente después del encuentro.

Con la desactivación del dispositivo Vilma – Alfonso, Tomatis destapa otra realidad, a saber: que, en tanto que modalidad transpersonal, la experiencia de vida en pareja, junto con la seducción por escapar a los propios límites del individuo, acarrea ciertos peligros como son la inestabilidad y la pérdida de la identidad. En este sentido, Alfonso parece lidiar a lo largo de la novela con el mismo sentimiento de aflicción que acucia a Tomatis, recién salido de una depresión. Si la atonía y la indiferencia, figuradas con insistencia en un ‘*agua negruzca y gélida*’ en la que Tomatis estuvo a punto de hundirse y de la que únicamente le separan uno o dos escalones, son los síntomas de la enfermedad, Alfonso aparece caracterizado por el ‘*brillo húmedo y afligido*’ en los ojos. En todo caso, la inmersión en un medio líquido y las humedades son la metáfora de un estado aflictivo y el anuncio de la desaparición del individuo. No conocemos sino de manera indirecta, a través de la interpretación de Tomatis, cuáles son los problemas que acucian a Alfonso, pero cabe la posibilidad de que la relación con Vilma sea uno de los motivos de su pesadumbre: un aspecto, entre otros, de la relación empobrecedora con la totalidad o, en la figuración de Tomatis, del peligro de hundirse en el agua negra hasta el fondo y desaparecer. El modelo del andrógino, entendido como un estado de unidad paradisiaco, se derrumba ante esta perspectiva: lo mismo puede ser experimentado por el hombre como una vía de escape de una situación particular, bajo la promesa de una reintegración en un conjunto sistemático, que provocar el miedo a la pérdida de la identidad, es decir, tanto de la conciencia de sí mismo como de los rasgos que, caracterizándolo, distinguen al individuo frente a la colectividad. La tensión trágica de estos contrarios es la misma que, según hemos visto, caracteriza las oscilaciones del objeto erótico para Bataille.

Postular de *Lo imborrable* que es una novela sobre el andrógino —como podía serlo, por ejemplo, *Serafita* en el corpus narrativo de Balzac— presenta una primera y evidente objeción: el término ‘andrógino’ no aparece en ningún momento. Resulta plausible interpretar que esa omisión deliberada evita la carga histórica y simbólica, la connotación mística y, en fin, toda suerte de lastres y gravámenes para el narrador que lleva consigo la invocación del término. En su lugar, con delectación y cierto cinismo —habitual en el personaje—, Tomatis lo llama el ‘dispositivo’, como si se tratara de componer un mecanismo con piezas armables. Sin embargo, el tema del andrógino tiene una

presencia sutil, indiciaria, con el desarrollo de varios motivos: por ejemplo, la dislocación inicial de los reptiles y los pájaros y, durante los paseos nocturnos de Tomatis, el letrero luminoso del hotel Conquistador. El anuncio en neón verde del hotel, *‘la enorme silueta de un conquistador tautológico’*, es representativa de los llamados ‘carniceros’, los dominadores que por privilegio de casta ejercen el poder y la violencia en la sociedad argentina, y funciona como una referencia evidente a la época de la dictadura militar en la que transcurre la novela. Su presencia nocturna y vigilante inquieta a Tomatis con algo de amenaza cervical:

‘En la altura, unos doscientos metros más adelante, la silueta de neón verde pálido del hotel Conquistador revela, vista desde atrás, su carácter monstruoso de criatura doble, hecha de dos partes delanteras de cuerpo, sin ninguna parte trasera [...] y cuando paso debajo y comienzo a alejarme, su otra cara sigue observándome de modo que, para ponerme al abrigo de su vigilancia amenazadora, cruzo de vereda, ya que la silueta de neón verde, demasiado rígida y estática, es incapaz de girar la cabeza para ver lo que pasa en la vereda de enfrente.’ (LI: 76)

La naturaleza jánica del icono, *‘hecha de dos partes delanteras de cuerpo, sin ninguna parte trasera’*, sin embargo, además de la disposición siempre expectante a la manera del ojo orwelliano del totalitarismo, sirve las veces para sugerir el tema del andrógino. Pero la separación de estas dos lecturas no debe engañarnos porque aunque por caminos divergentes se quiere expresar la sola idea de una totalidad peligrosa para la integridad del individuo. Más importante parece la metáfora al inicio de la novela sobre la disociación de las dos especies, con la imagen de un pájaro que levanta el vuelo, erigido de la condición reptiliana. Merece la pena transcribir el fragmento:

‘Y encima, más que seguro, en estos tiempos, casi todos son todavía reptiles. Pocos, muy pocos, aspiran a pájaro —aquí o allá, entre lo que reptan, babea, acecha, envenena, en algún rincón oscuro, y a veces sin haberlo deseado, por alguna causa ignorada por él mismo, alguno empieza a transformarse, a ver, con extrañeza, que le crecen plumas, un pico, alas, que ruidos no totalmente odiosos salen de su garganta y que puede, si quiere, dejar atrás todo eso, echarse a volar. Desde el aire, si mira hacia abajo, puede ver de qué condición temible proviene cuando percibe lo que a ras del suelo, como él mismo hasta hace poco, corrompe, pica, viborea. Todo eso desgarran, mata, muere, en el susurro, el roce helado, el bisbiseo, con saña trabajosa y obtusa, sin escrúpulos y quizás sin odio, asumiendo, en la naturalidad y hasta en el deber ni si-

quiera pensado o deseado, la defensa, la multiplicación, la persistencia, el territorio de la especie reptil.' (LI: 9)

La figuración descubre una vez más varias sendas de interpretación en la narración. La primera recobraría el mito del poeta maldito, demostrativo de la arrogancia del artista que se considera a sí mismo como perteneciente a una elite, señalado por un destino superior y separado del vulgo anónimo. El tópico reaparece casi al final de la novela, quizás de forma más evidente por la mención explícita del poema de Baudelaire, 'El albatros' (LI: 204). La adopción por parte de Tomatis de unas maneras y de una pose de autor malquerido —mezcladas siempre con una saludable dosis de humor y desafección— entraña una estrategia de autodefensa y de rechazo de lo que él llama 'la horda o la conspiración' y que engloba el mercado editorial y demás facetas de la industria cultural (LI: 62). En una novela cuya trama y personajes giran alrededor de la revisión crítica de un *best-seller* de la época del peronismo y de las estrategias de promoción y venta de una editorial, la inserción un tanto paródica del tema del malditismo sirve de contrapeso y recupera indirectamente la postura crítica del autor frente a la mercadotecnia grosera y manipuladora de las masas. No es necesario volver aquí sobre las ideas contempladas en un apartado anterior¹²⁰ a propósito de la relación estrecha entre la totalidad aglutinadora y sistémica de la industria cultural y el recurso a la vanguardia artística como un medio de evasión responsable. Bastaría con retener lo siguiente: el individuo (Tomatis) escapa al cerco opresor de la totalidad en parte gracias a la aureola de arrogancia y malditismo que él mismo construye en torno suyo y alimenta en cada nuevo encuentro, bien con Alfonso, propietario y director gerente de la distribuidora Bizancio Libros o bien con los subordinados, comerciales y demás personajes con los que se cruza en la novela. El segundo camino de interpretación, igualmente pariente del anterior, nos devuelve al tema del andrógino pero requiere un rodeo para explicarlo. En *El río sin orillas*, el narrador advertía que en todo comienzo hay '*la necesidad de una nada original, una tabla rasa*', un *regressus ad uterum* (LI: 31). Premat compendia la obsesión de Saer sobre una nada originaria en el siguiente fragmento: '*Si en Nadie nada nunca se afirmaba que "No hay al principio nada" como un refrán obsesivo, si lo mismo se repetía en El limonero real ("Agua y después más nada. Más nada"), si la filiación del grumete en el entonado es el vacío (el "antes nada" sugerido por su nombre), no se puede sino constatar que esa obsesiva afirmación de una nada original no es cierta*'

¹²⁰ Cf. 'El supercenter vs. el objeto postindustrial. Vanguardismo y *mass-media*'.

(Premat 2002: 344). Habría que completar la lista con la creación absoluta que sutilmente evoca el principio de *Lo imborrable*, porque la separación del ave respecto a una forma de vida reptante recuerda a un mito ejemplar presente en varias culturas, un conflicto primigenio de las potencias ctónicas y las solares que alcanza una significación cosmológica. En la fuente citada sobre el andrógino, Eliade refiere el conflicto entre Indra y Vrtra, el monstruo ofidiano, según lo relata el Rig Vedá en la mitología hindú. Sin embargo, señala al mismo tiempo que ‘*el conflicto entre el dragón y el dios o el héroe solar es, como se sabe, un motivo mítico muy extendido, que se encuentra en todas las mitologías del Próximo Oriente antiguo, en Grecia y entre los antiguos germanos. Bajo la forma del combate entre la serpiente —símbolo de las tinieblas— y el águila, pájaro solar, se encuentra en Asia central y septentrional hasta Indonesia*’ (Eliade 1984: 116).¹²¹ El fragmento, por lo tanto, apela a la ordenación de lo creado, al surgimiento de un cosmos por la separación de las potencias evocadas, que lo mismo podría decirse el cielo y la tierra o las fuerzas de la luz y de las tinieblas, pero que aparecen representadas por vía indirecta y con algo de parodia en las formas del pájaro y los reptiles. Siguiendo los escritos de Eliade, el aporte de estos mitos cosmogónicos al tema de la *coincidentia oppositorum* consiste en la unión paradójica que suscitan: si los extremos separados (el dios solar y el dragón o, en la versión de Saer, el pájaro y los reptiles) son, por una parte, ‘*irreconciliables, de una naturaleza diferente y condenados a combatirse recíprocamente*’ y, por otra, consustanciales en tanto provienen de la misma unidad (Eliade 1984: 112). Así las cosas, muy a pesar de Tomatis, en determinados momentos no hay tal distancia respecto a ciertos personajes ‘del montón’ como Alfonso, ‘*en los tiempos que corren en que casi todos son todavía reptiles*’, como demuestra el trato continuado que le dispensa, señal notoria de una simpatía íntima, pese al discurso reticente del personaje (LI: 15). Pero, dejando de lado la inclinación afectiva de Tomatis, podría decirse más propiamente que los encuentros seguidos del personaje con ‘el dispositivo Vilma / Alfonso’ son como los llamados ‘*rituales de androgenización*’ por los que se trataría de ‘*recobrar una situación original transhumana y transhistórica*’ que, como resultado de reintegrar lo múltiple y lo heterogéneo en el ser unitario, participa de una doble perspectiva (Eliade 1984: 144). Ciertamente es que nada tiene que ver el detalle de estas prácticas (inversión de vestidos e iniciaciones homosexuales) con el relato de los encuentros de

¹²¹ Podrían citarse a modo de ejemplo, entre los germanos, la batalla del dios Thor con la serpiente del Midgard, los casos análogos de la lucha de Apolo contra Pitón o de Heracles contra la Hidra de Lerna en la mitología griega y las luchas del dios Teshub contra la serpiente dragón Illuyanka en la mitología hitita.

Tomatis con la pareja, pero sí coincide el fondo de la cuestión: el intento de aprehender un modo de ser total. Tomatis sabe apreciar en la relación de Vilma y Alfonso algo más complejo que una afinidad y que la reciprocidad de un entendimiento mutuo: lo que podríamos denominar una cierta unidad de naturaleza enigmática. Admirado por el misterio de esa relación y deseoso por desentrañarlo, el encuentro sexual con Vilma mantenido a las espaldas de Alfonso es quizás una tentativa del personaje para experimentar de primera mano la pretendida unidad. Es, por decirlo así, una suerte de subrogación, la sustitución de una de las piezas del ‘dispositivo’ o, también, si se prefiere, su desarme definitivo. Porque para Tomatis el único rédito de esa experiencia decepcionante es el desmontaje de una ilusión, constatar que la fidelidad de Vilma es inexistente y la ‘bi-unidad’ de la pareja, un espejismo para incautos. Si la tentativa de aproximación de Tomatis tiene como los ritos de androgenización el sentido de la recuperación de una unidad misteriosa y primigenia o de una *coincidentia oppositorum*, que es el principio absoluto anterior a la creación —y por lo tanto, anterior a la separación de las cosas—, parece claro que el resultado de tal experiencia es el fracaso. Saer sostenía en una entrevista que ‘lo imborrable’ es la presencia del hombre en el universo porque ‘*el hecho de la aparición de la conciencia y la autoconciencia... diferencia al hombre del resto*’ (Saer 2004b: 62). En el marco de la novela, lo imborrable es el individuo Tomatis que pese a sus caídas y recaídas en las depresiones, y pese a sus oscilaciones como objeto erótico, tan pronto separado como anexado a otros cuerpos, continúa sin ser engullido por la ‘marea negra’; la suya es una actitud de resistencia, cuyas formas radicales —la cínica compostura, el aire de maldito o de ser marginal, incluso su defensa del casualismo— no ocultan que conserva, por así decirlo, el deseo de comunión con otros cuerpos, el ansia por descubrir y reactualizar el misterio de la unidad, y que los fracasos esporádicos, las separaciones traumáticas (la cesura descubierta entre Vilma y Alfonso, por ejemplo), como una titilación pasajera, no obstan a la perduración del ser, continuo y discontinuo.

Bataille habla de la nostalgia de la continuidad perdida cuando lo mismo podría llamarse la unidad perdida, puesto que, por definición, lo continuo carece de interrupción; en otras palabras, recuperar lo continuo y superar el hiato de la individualidad ocurre con el acoplamiento de los cuerpos. Incluso en el egoísmo cínico persiste el deseo de traspasar el umbral, para cambiar la cesura de los cuerpos por una resolución cadenciosa, para restituir la solidez del ser pleno e ilimitado, del andrógino que es el cuerpo único encajado en la moldura del ser. Como la continuidad y la conciencia (digamos tam-

bién la escritura) son incompatibles,¹²² el empeño se queda en el límite, en el temblor del objeto erótico que presenta siempre una inminencia, un equilibrio precario entre la individualidad aislada en su coraza y lo indiferenciado. Los ritos de androginización que hemos referido por analogía constituyen un intento de franquear esos límites pero no el único en el corpus de Saer: la perniciosa influencia del grupo familiar en *El limonero real*, referida al comienzo del apartado, y las orgías periódicas descritas en *El entonado* son otras formas de lo continuo. De hecho, según el estudio clásico de Van Gennep, los ritos sexuales funcionan en ocasiones como ritos de paso con un sentido de agregación que relaciona al individuo (y al extranjero, en particular) con una agrupación o una sociedad (Van Gennep 2008: 57). Los pasos o los tránsitos humanos, los estadios de liminaridad en las sociedades primitivas son, como es conocido, los objetos de su investigación, de manera que el concepto de umbral, esto es, las referencias a un límite (paradójico en esencia) que hallamos en los textos citados de Bataille y Eliade, tiene una continuidad natural en esta parte de nuestra exposición. Ahora dirigiremos nuestra mirada a la presencia de los ritos de comensalidad en el corpus de Saer, los cuales Van Gennep considera equivalentes a los ritos sexuales de agregación: entre los *partenaires* lo mismo que entre los comensales se establece un poder vinculante y constrictivo, dotado de una eficacia simbólica, que religa al individuo con una determinada sociedad. Quereamos, por lo tanto, ampliar la perspectiva para así poder apreciar mejor el entramado de los cuerpos porque lo mismo que en las descripciones del acto sexual, en la comensalidad, incluso en las comidas solitarias de los personajes, se manifiesta un ansia de profundizar, una dinámica de ‘averiguación’ de índole ritual a través de la cual se quiere descubrir un sentido esquivo.

¹²² Se trata precisamente de la idea con la que Bataille concluye la escritura de *El erotismo*, diciendo que ‘en el límite, a veces, la continuidad y la conciencia se aproximan’ (Bataille 2007: 280).

C. La digestión de la carne.

Ritos de comensalidad en las ficciones de Saer

Ahora el alimento debe estar acumulándose en su estómago, que ha comenzado a trabajarlo a su manera.

‘A medio borrar’, Juan J. Saer

Decíamos al principio que la escritura puede ser tomada como una experiencia erótica, porque, en la comunicación entre el mundo exterior y las querencias del artista, el cuerpo sirve de canal y, en el trasvase, carecería de sentido desestimar la competencia de una cierta inquietud sensual. Por así decirlo, la escritura discurre por el cauce del cuerpo y, en su curso, impalpable y misterioso, acciona mecanismos ignotos, estimula hondas pasiones, transforma elementos complejos en otros más sencillos, aptos para ser asimilados, y arrastra consigo, en razón de su condición oculta, un material intuitivo y febril, emocional y mágico. En una palabra, la escritura encuentra su metáfora en la alquimia de un proceso gástrico, como lo sugiere Saer en la historia de Barco sobre el poeta estreñido en ‘Algo se aproxima’ y en la entrevista con Gerard de Cortanze, incluida en las últimas páginas de *El concepto de la ficción*. La imagen proviene de *En busca del tiempo perdido*, donde en el archisabido episodio, con la ingesta de una magdalena, Marcel recrea de una sola pieza el tiempo todo, el sentido y la escritura. Cuando en ‘La mayor’, Tomatis, en el intento de construir un relato, ingiere la ‘galletita’ para beneficiarse de sus supuestos efectos mágicos, en cambio, no logra trabar el relato; Tomatis se burla con retranca en el también famoso principio: ‘*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 sobre la punta de la lengua, para que subiese desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo...*’ (CC: 125). De hecho, el mismo Saer decía seguir un ritual parecido a la hora de ponerse a escribir: toma un café con un pedacito de chocolate, se sienta en un sillón y mira por la ventana, ‘*y así se va creando poco a poco el momento para comenzar a escribir*’ (Saer: s.f.). Por lo tanto, el distanciamiento paródico de ‘La mayor’ no quita que la metáfora gástrica, aunque sin fiarle la

misma eficacia simbólica, es, de hecho, adoptada por la escritura de Saer. La comparación entre la digestión y la escritura, por otra parte, resulta tanto más exacta cuanto que funciona en varios sentidos, fuera de la escatología de un alumbramiento paródico *per angostam viam* (anteriormente lo mencionamos: el arte como excremento). Así por ejemplo, algunos detalles como la consistencia de los alimentos o la analogía del buen gusto que refiere lo mismo el sabor de los alimentos que la cualidad estética de la escritura. Respecto a lo primero, la consistencia líquida de los caldos, sin verduras ni otros alimentos sólidos reconocibles, que constituyen la dieta característica del juez Garay en *Cicatrices* y de Tomatis en *Lo imborrable*, quizás refleja la apatía indiferenciada de su estado de ánimo y entra a formar parte de una determinada visión de las cosas. En cuanto a las correspondencias del sabor y el sentido, lo encontramos de nuevo en *Lo imborrable*: Tomatis, al probar la sopa, observa que ‘*a aquello de lo que se tiene un conocimiento aproximativo, se lo llama por lo general una «sopa»*’ y pone por caso nada menos que el origen del universo, la sopa cosmogónica (LI: 80). El alimento del cuerpo y la producción del texto y del sentido parece todo uno y lo mismo. Cuando el Gato, en *Nadie nada nunca*, dice de la carne servida con la comida que ‘*no tiene ni sal ni sentido*’, hay que interpretar sus palabras en el contexto de una novela cuya noticia de fondo son los asesinatos de caballos, tajeados y mutilados y recordar que el *modus operandi* del asesino, el ensañamiento progresivo con los cuerpos en la serie ritual de matanzas, encubre un deseo irrealizable y una frustración creciente que coincide con el acto de lectura / escritura, la insistente interrogación al texto y la respuesta diferida y finalmente abolida acerca de, por ejemplo, la identidad del asesino (NN: 128). La solución identitaria es imposible: tanto la furia del asesino sobre los cuerpos, como la —digamos— solicitud del lector / escritor que insisten en la potencia fijadora de las palabras, cualquiera que sea el objeto de la búsqueda, encuentran frustradas sus pesquisas. La carne ‘*no tiene ni sal ni sentido*’, esto es, por analogía: por más que se lo interroge, por mucho que se lo *anatomice*, el cuerpo sigue siendo irreconocible, por así decirlo, conserva el anónimo. Falta de una salazón conveniente, desabrida, la carne carece de buen gusto y si recordamos la expresión *sal sapientiae*, comprenderemos que la sal es sinónimo de ingenio, sentido y espíritu, lo cual hace extensible la imagen al campo de la escritura. Precisamente el elemento de la sal origina algunas reflexiones interesantes al respecto si se lo considera en tanto que substancia alquímica. En *Mysterium Coniunctionis*, Jung establecía la afinidad de la sal con el espíritu, un paralelismo que nos conduce a alinear la oscura sentencia del Gato con el enunciado melancólico del juez Garay en *Cicatrices*

(‘*los hombres no tienen alma, no tienen más que cuerpo*’), como también con el resto de representaciones animalizadas de la sociedad (CI: 216). Una carne sin sal, un cuerpo sin espíritu: el salto metafórico alude al sentido de la sal como *anima mundi*. De acuerdo con Jung ‘*igual que el alma del mundo lo penetra todo, así también la sal [...] Representa casi perfectamente el principio femenino del eros que relaciona entre sí todas las cosas*’ (Jung 2007: 235). Por lo tanto, la correspondencia entre la sal y el sentido se explica por una análoga capacidad de penetración. En el pandemonio de símbolos de la alquimia, la sal se relaciona con la unión, con el punto en el que confluyen los opuestos, ‘*un centro de la naturaleza misterioso y creador*’; asimismo, es la *scintilla* (centella), una luz para los hombres en las tinieblas, un centro irradiador que las fuentes recogidas por Jung señalan tanto en las estrellas como en el centro ígneo de la Tierra, el núcleo originario de todas las cosas, esto es, el Huevo primigenio, cuya forma redonda, la más perfecta, dio origen al mundo (Jung 2007: 55-60). En cuanto que *anima*, la sal es símbolo del hombre religado con la totalidad, es decir, se encuentra vinculado con el tema del *anthropos*, el primer hombre: el andrógino. Hallamos una evidencia de esta relación en *Lo imborrable*, la novela sobre la androginia: Tomatis sueña con una montaña trunca de sal que escala para observar un paisaje desierto. El conglomerado de sal podría tener un sentido parecido al del andrógino evocado con el dispositivo Vilma – Alfonso. Sabemos que la sal sugiere un principio erótico, las nupcias con todas las cosas, de manera que la montaña salina puede funcionar como representación de la totalidad; una interpretación que viene subrayada por el lugar: la montaña es el punto de encuentro con la divinidad. La atonía del paisaje en el que se encuentra enclavada, por fin, plantea quizá la relación problemática con la totalidad, la cual supone un peligro para la continuidad del individuo: la perspectiva desde la cumbre con una tonalidad gris, indiferenciada, demuestra una visión empobrecida de las cosas, puede que indicaría de las tensiones padecidas frente aquellas realidades que derriban las resistencias, los peculiarismos, característicos del individuo (lo mismo puede tratarse del proceso depresivo, como de aquellos grupos que exigen la adaptación de Tomatis a cambio de cierto reconocimiento social).¹²³ En el nivel de la escritura, la sal es, del mismo modo, un elemento vinculante de lo diverso

¹²³ Una comparación con otro sueño de Tomatis de significado análogo puede ser demostrativa de la pertinencia de esta interpretación. Inmovilizado en una camilla, Tomatis espera a que un verdugo armado con un hacha lo ejecute como al resto de prisioneros. Pese a que se calla el nombre del verdugo, sobrevuela el fragmento la resonancia mítica del lecho de Procusto, historia arquetípica significativa de la homogeneización de lo diverso, o lo que es lo mismo, del paso forzoso de lo múltiple a lo uno (LI: 247).

con la unidad. Volvamos una vez más al ejemplo anterior: la apreciación del Gato acerca de la insipidez de la carne y, por analogía, de la falta de sentido de las cosas, en una novela cuya pesquisa policial no alcanza a resolverse, encuentra un precedente sugestivo en la organización de la trama de otro policial metafísico: nos referimos a *Cosmos* (1967), la novela póstuma de Gombrowicz. Si observamos algunos de los planteamientos generales de dicha obra, anunciados en el prólogo del autor, podremos apreciar que propone una búsqueda trascendente del Orden o, en un sentido alquímico, del Gran Plan; Gombrowicz se cuestiona: ‘¿Es la realidad, en esencia, obsesiva?’, es decir, es posible encontrar unas pautas ejemplares, un modelo normativo, en la profusión enigmática de las cosas o, por el contrario, la percepción de dicho patrón es una ilusión de la conciencia del individuo, que, caracterizada por una actividad paranoica, impone sus propios temas e ideas fijas sobre la realidad. El narrador protagonista de *Cosmos*, Witold, establece relaciones poco menos que aleatorias entre una serie de eventos, interpretados como indicios de un orden subyacente. Sin embargo, el peculiar detective contraviene una máxima del investigador: contamina la escena del crimen, modifica los objetos y los lugares, destaca algunos eventos, incluso altera el curso de los acontecimientos para cargar de sentido el conjunto. A pesar de esta injerencia, la percepción de Witold acerca de su propia pesquisa es equívoca y fluctuante; por momentos se sabe el organizador de las cosas, el detective y el criminal en la misma persona, tal que un Edipo enfrentado a sí mismo, mientras que, otras veces, afecta ser el objeto de una trama urdida a sus espaldas, una suerte de conspiración, y sospecha de la existencia de un autor oculto (es decir, de un asesino disociado de su persona). Ante este planteamiento trágico, la solución de la novela es compleja porque aparte del propio Witold hay otro cerebro planificador, Leon, al que Gombrowicz señala como ‘el que oficia’ (Gombrowicz 2002: 8). Sin entrar a considerar los numerosos puntos de contacto con las búsquedas de Saer, sí merece la pena señalar que tanto la coincidencia edípica del detective con el asesino, como las oscilaciones en lo relativo a la imposición de un orden, esto es: el salto de la incertidumbre y el desamparo al estado de sospecha del paranoico que fabula conspiraciones contra su persona, tanto lo uno como lo otro, caracteriza igualmente a algunos personajes de Saer, como es el caso del Gato y Elisa en *Nadie nada nunca*. Fiado el parentesco entre las dos novelas, lo que aquí nos interesa de *Cosmos* es destacar la narración de una ceremonia oficiada por Leon, cuando el grupo de personajes se reúne en torno a la mesa para cenar. En dichos encuentros, resuena un eco de las reuniones de salón de las novelas policíacas del *whodunit*, el instante preciso en el que todos los sos-

pechosos se encuentran y, puesto el criminal al descubierto, se explica la confabulación y sobresale un sentido. Leon, el padre de familia que preside la cena, oficia una suerte de rito obscuro acompañado de una extraña jerga (acaso un lenguaje esotérico o quizá los balbuceos de un infante), como la exhibición de un juego íntimo: pincha la comida con un palillo, la observa detenidamente, igual que si fuera a diseccionarla, y la rocía de sal compulsivamente. El ritual se repite con asiduidad a lo largo de la novela, por ejemplo: *‘Leon hacía bolitas de pan y las colocaba en filas, meticulosamente; las observaba con atención y después de pensarlo un rato pinchaba algunas de ellas con un mondadientes. Volvía después a meditar largamente, tomaba un poco de sal con la punta del cuchillo y la depositaba sobre la bolita elegida, para después observarla dubitativamente a través de sus pince-nez’* (Gombrowicz 2002: 34). O bien: *‘Sonrió y tomó un rábano, le untó mantequilla, lo saló... y antes de llevárselo a la boca lo observó durante varios minutos con suma atención’* (Gombrowicz 2002: 53). Rocía las cosas de sal como si quisiera entenderlas mediante ese refuerzo; la ceremonia, entonces, evidencia el recurso a la *sal sapientiae*; así en el siguiente fragmento: *‘Tomó una rebanada de pan y le recortó los bordes para hacerla cuadrada, le untó un poco de mantequilla, alisó la mantequilla con un cuchillo, la contempló, la roció de sal y se la llevó a la boca. Se la comió. Y parecía corroborar que comía’* (Gombrowicz 2002: 54). Leon digiere los alimentos incluso antes de ingerirlos, como si los rumiara. La extraña costumbre de salar las comidas tiene una derivación curiosa en un momento dado: *‘En una mano Leon tenía una verruga con varios pelos en derredor. Precisamente en ese momento la observaba, tomó un palillo de dientes y enredó en él los pelos, les roció un poco de sal que recogió del mantel y se quedó observando todo aquello’* (Gombrowicz 2002: 61). Leon parece cambiar el objeto del enigma y pasa de fijar su atención en un alimento ‘externo’ a considerar el propio cuerpo en tanto que alimento (autocanibalismo), en una estrategia puramente reflexiva y, en un sentido, narcisista, egotista y solitaria, porque aunque alimentarse de las partes del propio cuerpo pueda constituir un símbolo de perfección, sugiere también una total incapacidad para relacionarse con el entorno. La actividad onanista de Leon aumenta y, en los últimos compases de la novela, encontramos el ritual completamente degradado; como si se tratara de una búsqueda desprovista de objeto, Leon se alimenta exclusivamente de sal; así por ejemplo: *‘Recogió con el dedo húmedo otro granito de sal, levantó el dedo, lo observó, sacó la lengua, tocó con la lengua el dedo, cerró la boca. Degustó’* (Gombrowicz 2002: 192). En un caso análogo al de *Nadie nada nunca*, el ritual de salar las comidas sirve de fondo a una búsqueda del sentido,

una pesquisa policial que termina igual que comienza: no sabemos siquiera si hay una autoría, es decir, si hay una ‘inteligencia’ ordenadora detrás de la serie de acontecimientos. La pregunta que Gombrowicz formulaba en el prólogo se mantiene sin respuesta: ¿la obsesión es inherente a la realidad o es consecuencia exclusiva de la conciencia? No hay modo de demostrar el origen de la repetición, de la obsesión (del tema y de la trama). La tentativa de ordenar las series de acontecimientos crea una figura esporádica, una formación, un Cosmos (la propia novela) inconstante, inconsistente, que termina con un aguacero de proporciones diluvianas: el sentido parece disolverse o, como dice el narrador en algún momento, ‘*todo terminaba, todo se diluía*’ (Gombrowicz 2002: 150). El ritual de Leon es un caso radical de solipsismo: parece desgajado del resto de comensales, se mantiene constante en un aparte, hasta el extremo de terminar la reunión final, literalmente, con un ejercicio masturbatorio, derramando el sentido lo mismo que derrama un verbo espermático con su extraño balbuceo. Su apartamiento evita que el texto pueda inseminarse, que pueda cargarse de sentido: todo termina en un gran aborto.

Hasta el momento, las descripciones del proceso digestivo muestran una tentativa de orden simbólico: aprehender lo externo y pasarlo por el tamiz de lo propio, como el cuerpo trabaja el alimento, empastado en un interior enigmático, igual que si el sentido solo pudiera deducirse de una minuciosa acumulación. Pero el intento queda frustrado porque cerrados al exterior, encastillados, por así decirlo, los personajes se muestran incapaces de *digerir* las cosas y, por lo tanto, de ponerlas en relación y trabar un sentido. Es el caso análogo al de Leon en *Cosmos*: el Gato, en *Nadie nada nunca*, encerrado en la caseta, en la isla, es un personaje al margen del mundo.¹²⁴ Su discurso a propósito de la lectura de *La filosofía en el tocador* de Sade, en los compases finales de la novela, denota la separación sin remedio: la obstinada puesta en duda del deseo, significado como una ‘*tendencia universal de la que no quería verse excluido*’ (NN: 178). Si no existe el deseo que es el único motor del encuentro, entonces no puede producirse el

¹²⁴ La marginación del Gato alcanza proporciones míticas, cosmológicas, desde que, en una de las ficciones fundadoras del corpus (‘A medio borrar’), se estableciera la separación de su mellizo, Pichón. Mientras que Pichón parte al exilio, el Gato, desde un principio, es el que permanece ‘adentro’ —del país, de la región, de la isla, de la caseta. Cuando al finalizar *Nadie nada nunca* parte para la ciudad, con el propósito de visitar a su madre y de unirse a una partida de cartas auspiciada por Tomatis, no hace sino repetir el destino de Pichón pero en sentido inverso, tal como quedaba configurado en ‘A medio borrar’. Pichón juega antes de irse y establece el equívoco entre la partida del viaje y la partida del juego de azar. Sin embargo, la visita a la madre establece la distancia entre los mellizos: en lugar de ‘salir afuera’, el Gato, en un sentido regresivo, viaja aun más adentro. El paralelismo evidencia la final desaparición del Gato aun cuando no se tenga noticia del secuestro del que es víctima hasta la publicación de *Glosa*.

acercamiento, la amalgama de los cuerpos. La mención simbólica de la falta de sal no hace sino subrayarlo, porque significa la recurrencia al principio femenino del *eros*. El gusto desabrido de la carne insinúa la desgana del personaje, su inapetencia que es la cifra de una relación defectuosa con el mundo. Otro tanto puede decirse del resto de personajes aislados, trátase de Tomatis en *Lo imborrable*, o del juez en *Cicatrices*, caracterizados por una dieta muy moderada de caldos y líquidos, según los ejemplos observados más arriba. La sobriedad en la ingesta de alimentos parece ser un rasgo definitorio del modo de vida de estos solitarios. En el mismo cuadro dietético pueden figurar las costumbres espartanas del entenado que en la celda de su retiro desde la que escribe sus memorias observa un régimen de comidas invariable constituido por un vaso de vino, una porción de pan y unas pocas aceitunas (EE: 126). Esa economía alimenticia de inspiración estoica parece evitar el arrebató disminuyendo las necesidades, de acuerdo con el lema *sustine et abstine*, soporta y renuncia.

Sin embargo, la abstinencia no es siempre la norma y algunos personajes maduros o situados en la última edad parecen desarrollar una inclinación a la bebida relacionada no solamente con la depresión, sino más propiamente con la suerte de regreso al estado de barbarie que es la vejez. Es el caso por ejemplo de Agustín que en *El limonero real* se abandona a la bebida; del padre Quesada en *El entenado* de quien se nos dice que ‘*el gusto por el vino fue creciendo con los años*’ (EE: 113); o de Tomatis en *Lo imborrable* que, siempre desde una ‘*ascesis posdepresiva*’ necesaria para verbalizar el relato, recuerda su nefasta experiencia con los tranquilizantes, los somníferos y el alcohol en los meses previos a la muerte de su madre (LI: 113). Pero de todos ellos acaso sea el viejo de ‘Nieve de primavera’ el que mejor refleja la contigüidad existente entre las costumbres moderadas, regidas por la templanza de ánimo de los anteriores protagonistas y el desvelamiento progresivo con los años de un fondo turbio, pasional e inquietante que subyace a tanta pretendida asepsia. En una reunión tabernaria, el hombre de muy avanzada edad alardea de su buen estado de salud, mientras bebe vino en abundancia. Durante la conversación con un interlocutor mudo, ‘*se burla de las celebridades que constituyen la gloria de Viena*’, Schubert, Freud y Webern; los desprecia con grosería y rusticidad, y parece ondear como una bandera la falta de cultura, la barbarie irracional de sus pasiones. El narrador que asiste a la escena transcribe el sentido de sus últimas palabras de la siguiente manera:

‘Un minuto de vida en buena salud, vale más que todos los inventos, todas las teorías y todas las reputaciones. Las pretendidas obras maestras de Brueghel el Viejo que conservan los museos de la ciudad y los imponentes monumentos arquitectónicos, no pesan nada en comparación con el sabor de este vino que, en este mismísimo momento, pasa a través de mis labios y se despliega, durante unos segundos, con sensaciones intransferibles y con imágenes fugaces, en la zona clara de mi mente. Había insolencia, vulgaridad real y simulada, mal gusto y un poco de humor negro, mezclado a una pizca de furor, en esas insistentes declaraciones’ (CC: 22).

El lugar desde el que se pronuncia este discurso, una taberna griega emplazada en Viena, promueve una interpretación simbólica que toma, por una parte, la referencia griega como principio histórico de la civilización y, por la otra, la ciudad austríaca asociada a la decadencia de la cultura de Occidente, al nacimiento de la violencia y de la barbarie. Así, el pasaje sugiere una ambivalencia: el hombre que desprecia entre otras la obra del melancólico Brueghel el Viejo parece sostener que el placer es el verdadero bien, tal vez como una mención implícita de la filosofía epicúrea, pero sin la templanza y la moderación que se le supone por su adscripción, sin el perfecto equilibrio del hombre sereno, con insistencia y con una *‘pizca de furor’* que vuelven sospechosas sus declaraciones, destapando una oscuridad latente.

Aunque las referencias aportadas hasta ahora abundan en la dieta de varios personajes considerados individualmente, las conclusiones más significativas se derivan del estudio de los hábitos del grupo de comensales. Son los asados celebrados por la tribu (*El entenado*), la familia (*El limonero real*) o el grupo de amigos, los auténticos fastos del corpus, unas reuniones que guardan una función social de acuerdo con su carácter ritual. La aparición del asado en el corpus llega ya con el primer libro. En uno de los cuentos de *En la zona*, ‘Al campo’, se conecta la reunión en la provincia de un grupo de personajes de la ciudad con una suerte de celebración ritual:

‘Iba y venía como una sombra silenciosa y prescindente, ritual, como un espectro de contacto entre personas separadas, fuera del círculo de ellas pero reuniéndolas, vinculándolas, como un aedo podría vincular antiguas vicisitudes heroicas con asombros contemporáneos por medio de dilatados hexámetros, como una sacerdotisa con su rama verde vinculaba los dioses con los mortales; así, silenciosamente y en trance de una atenuada apoteosis, iba y venía tocando a uno y a otro sucesivamente con aquella achatada punta de plata, metamorfoseada en una sacerdotisa grave y simple, esquivando graciosamente los muebles y las personas, sin ha-

blar, dando el tibio recipiente lleno de un líquido espumoso y verde a cada uno de los hombres' (CC: 475).

Así, por primera vez en la obra del autor se sugiere por la vía indirecta de una comparación que en el motivo del asado se esconde la dinámica de actualización de un mito, pero sin ofrecer detalles del mismo ('*como un aedo podría vincular antiguas vicisitudes heroicas con asombros contemporáneos...*'). Habría que esperar a la publicación de *El entonado* para hallar una tentativa de explicar ese mito arcaico que, como se encarga de señalar Corbatta, coincide en algunos aspectos con el desarrollado por Freud en *Tótem y tabú* (Corbatta 2005: 57). Premat concreta el parentesco con el texto del psiquiatra vienes: '*En el mito creado por Freud en Tótem y tabú la horda primitiva mata al padre y consume su cuerpo, actos que van a suscitar una culpa retrospectiva y la instauración del padre como figura del Padre muerto*' (Premat 2002: 69). En *El entonado*, la horda primitiva viene representada por la tribu de indios y la figura paterna se corresponde con el capitán del barco en el que viaja el protagonista enrolado como grumete (Premat 2002: *Ibíd.*). Al principio del relato, la tribu mata al capitán y al resto de marineros recién llegados al continente, a excepción del entonado que es tomado prisionero. El despojo de los muertos le sirve a los indios para preparar un festín caníbal en el que participa la mayor parte del colectivo. El entonado, en cambio, se abstiene por el rechazo que le produce la escena, manteniendo una posición externa que caracteriza su testimonio durante toda la novela. Mediante su aislamiento, se protege la identidad del personaje, necesaria para verbalizar la experiencia.

El rito caníbal remite, pues, a la comida totémica descrita en el relato de Freud: el sacrificio del tótem o animal sagrado que realizaban las comunidades primitivas para reforzar la unión de sus miembros. Freud explica el sentido de la comida totémica señalando una serie de analogías entre el primitivo y el niño: la relación ambivalente con el tótem, que a pesar de ser considerado un animal sagrado y de mantener un lazo de sangre con los miembros de la tribu, es sometido a un sacrificio ritual, Freud la relaciona con la fobia hacia los animales que experimentan determinados sujetos infantiles. El animal objeto de la fobia sustituye por desplazamiento la auténtica causa de la angustia del niño que tiene su origen en las relaciones paternas; el animal funciona, pues, como un sustituto del padre. Otro tanto le ocurre al primitivo, cuyo sacrificio del animal totémico equivale al acto simbólico de matar al padre (Freud 1969: 580-583). Freud sostiene que el sacrificio es la réplica ritual de un terrible mito de origen en el que los miem-

bros de la horda primitiva, reunidos y de común acuerdo mataron al padre y devoraron su cadáver. La comida totémica que reproduce ese crimen ancestral viene seguida de un episodio de duelo en el que se lamenta la muerte del animal y, acto seguido, de una fiesta solemne, un tiempo marcado por el exceso y la transgresión de lo prohibido en tiempos normales. El duelo y la fiesta celebrados por el primitivo encuentran su sentido en la ambivalencia afectiva que sufre el niño hacia el padre: si el duelo es una muestra de temor reverencial y de amor retrospectivos hacia el padre, la fiesta es el regocijo por el sacrificio y el fin de la prohibición impuesta por la autoridad (Freud 1969: 587-591). En *El entonado*, los indios de la tribu atraviesan ambos estadios de manera sucesiva: al entusiasmo del festín y a la excitación por la orgía que se desarrolla los primeros días, les suceden actitudes de temor, angustia y pesadumbre melancólica (EE: 68-72).

El tiempo ritual y festivo que se relata en *El entonado* tiene su réplica en gran parte de las narraciones de Saer con los asados del grupo de amigos, desde el relato original 'Algo se aproxima' a la última novela del corpus, *La grande*. Incluso la orgía, explícita en *El entonado*, tiene momentos precursores o sugerencias ecoicas en otros relatos, quizás como consecuencia de la estrecha relación habida entre la comida y la cópula (Cerdán 1994: 60). Así, en 'Algo se aproxima', considerado como un anuncio programático de la narrativa saeriana, el cambio de las parejas establecidas durante el tiempo que dura el baile posterior al asado, la aproximación erótica de los cuerpos y la indeterminación del sujeto protagonista son características que recuerdan a la pérdida de identidad que experimentan los sujetos participantes en el rito orgiástico, con la confusión anónima de los cuerpos en la masa indistinta del grupo. El trastorno de la identidad que propicia la orgía de *El entonado* o el baile de *Algo se aproxima* sugiere que el sentido de la fiesta es la trascendencia del individuo a favor de un colectivo tribal o social.

Otro tanto ocurre durante el rito de la comensalidad. El sentido de compartir la carne del animal sacrificado en las comunidades primitivas consiste en renovar y estrechar los lazos de los comensales, porque al participar de una misma comida, se señala la sustancia común que religa a los reunidos con ocasión del festín. Por otra parte, puesto que la tribu se alimentaba de la carne del tótem o animal sagrado que representa a la divinidad, 'la comida de sacrificio expresaba directamente el hecho de la comensalidad del dios y de sus adoradores' (Freud 1968: 584). De ahí la trascendencia de las comidas de sacrificio en las sociedades primitivas, que suponían 'una ocasión de elevarse alegremente por encima de los intereses egoístas y hacer resaltar los lazos que unían a los miembros de la comunidad entre sí y con la divinidad' (Freud 1968: 584). La traducción del rito

primitivo del sacrificio más próxima a nosotros, según el sentido que le otorga Freud, es el rito católico de la eucaristía que ya en las Crónicas de Indias se relacionaba con el canibalismo (Jáuregui 2008: 219).¹²⁵ La participación de los fieles en el banquete eucarístico tiene un sentido de comunión, de unidad de la comunidad con el dios. Por el misterio de la transubstanciación, se considera que la divinidad se encuentra realmente presente bajo las especies de pan y vino, que son el cuerpo y la sangre de Cristo. Al compartir los fieles el pan y el vino en el rito sacramental, el efecto de la eucaristía es la unión mística y espiritual con Cristo por amor (*adunatio ad Christum*); como se dice en *Corintios*: ‘Puesto que solo hay un pan, todos formamos un solo cuerpo, pues todos participamos del mismo pan’ (*Corintios* 10: 17).

Tal vez el festín de los indios antropófagos en *El entenado*, entregados cada uno en solitario a la ingesta del pedazo de carne humana que roen hasta el blanco del hueso, participa del sentido de los rituales señalados. La furia creciente que se apodera de ellos al devorar los pedazos de carne asada, conecta con otros episodios del corpus y deja entrever la violencia que se ejerce sobre la carne para tratar de desentrañar un sentido, para comprender el mecanismo oculto que anima los cuerpos, acaso del mismo modo que un niño trata de comprender el sistema de resortes y engranajes que rigen el funcionamiento de un reloj al destriparlo y separar sus piezas. El pensamiento mágico que bulle detrás de esos rituales invita a pensar que con la ingesta y asimilación del alimento sagrado se produce un sentido y se despierta a una comprensión nueva de las cosas. Del mismo modo, cuando en ‘La mayor’ Tomatis ingiere la ‘galletita’ (en lugar de la magdalena de Marcel), para despertar ‘*un rastro, un recuerdo o un sabor*’, es decir, un sentido, en seguida pensamos en la forma de oblea de la pasta que acentúa el paralelismo con la eucaristía (CC: 125).¹²⁶

Merece la pena tratar de concretar el significado del ritual por el señalamiento de un detalle iluminador de la composición poética del texto. Se trata del uso enfático del término ‘pedazo’, un término que pertenece al idiolecto de Saer, como demuestra el juego rítmico que a partir de esa palabra realiza en la práctica totalidad de sus novelas. Mediante la repetición en los momentos oportunos para su transmisión, el autor elabora un

¹²⁵ Una aproximación que se encuentra en el poema ‘La Venus de las pieles’: ‘[...] *Comamos, mientras tanto, / la carne del otro como un pan / hasta dejar los huesos estériles, y el hambre intacta. / Noche eucarística, / hasta tus migas murmuran, pasajeras, amor, / y te adoramos como a un dios*’ (EA: 12).

¹²⁶ El paralelo de los asados con el ritual eucarístico se encuentra también en *El limonero real* con el sacrificio del cordero previo a la comida que organiza la familia de Wenceslao en fin de año.

sentido elusivo que arrastra consigo, como una cadena de sugerencias, el recuerdo de otros episodios narrativos en los que se emplea el mismo término.¹²⁷ Así, con la reiteración del sintagma ‘pedazo de carne’ a lo largo de las descripciones del asado caníbal en *El entonado*, se rememora y actualiza, entre otros fragmentos del corpus, la frase conclusiva que cerraba *Cicatrices* (*‘Los pedazos no se pueden juntar’*). Parece, entonces, como si detrás del ritual en el que los indios rumian una culpa ancestral sobre los restos humanos que devoran, al tiempo que intensifican su apetito y su deseo, asomara una tentativa por restituir el *todo* del que se desprenden los *pedazos*. En qué consista esa totalidad, es difícil de decir: Freud emparenta la conciencia de la culpabilidad de los hijos por el crimen cometido contra el padre con el surgimiento de la religión, en cuyo culto se abre el camino a la restitución del poder paterno. Siguiendo esa línea de interpretación, la totalidad consistiría en la devolución del poder absoluto a la figura paterna desaparecida, devolución que se lleva a cabo mediante la idea de Dios. Pero, contemporáneo al fenómeno religioso, también parece plausible hallar el *todo* al que hacemos referencia, en tanto que valor absoluto y trascendente al individuo, en la solidaridad del clan fraterno, es decir: en la unión de los miembros de la tribu que mediante el ritual periódico renuevan el lazo que los obliga los unos con los otros.

Este aspecto solidario, fraternal y amistoso del rito del asado resulta primordial en la obra de Saer, aunque no está desprovisto de tensiones. Hay momentos en las descripciones del rito antropófago en *El entonado*, en los que en lugar de presentar el festín como un encuentro armonioso de los indios, el narrador hace hincapié en el apartamiento y en la separación de sus miembros. Por ejemplo, cuando después de comparar a la tribu con la población de un hormiguero *‘despojando una carroña’*, puntualiza la creciente soledad de los indios que, entonces más que nunca, parecen como desgajados del grupo (*‘El banquete parecía ir disociándolos poco a poco, y cada uno se iba por su lado con su pedazo de carne como las bestias que, apropiándose de una presa, se esconden para devorarla de miedo de ser despojadas por la manada, o como si el origen de esa carne que se disputaban junto a la parrilla los sumiese en la vergüenza, en el resquemor y en el miedo’*) (EE: 54).

No obstante estos momentos de aislamiento, en líneas generales el rito puede contemplarse como una medida de integración del individuo en el grupo, en la tribu o en la

¹²⁷ En un apartado anterior, trazamos un esquema del *leit-motif* a que da lugar la repetición del término en los distintos contextos narrativos (vid. *‘El tiempo mítico. La montaña mágica de Thomas Mann y El limonero real’*).

célula social de que se trate. Compartir la comida durante el rito origina un lazo entre los comensales, proporciona una fuerza de unión al menos *‘durante el tiempo que el alimento ingerido permanece en el cuerpo’* (Freud 1968: 584). ‘Asimilar’, como indica el propio étimo, quiere decir devenir semejante. Por el rito las gentes se aproximan unas a otras, se saludan como prójimos, unidos por el concepto de solidaridad humana o al menos por una proyección identificatoria. Su importancia es tal que puede desprenderse un sentido existencial del mismo. De igual modo, las reuniones de los amigos que jalonan los desarrollos narrativos de Saer, aunque intrascendentes en apariencia, son celebraciones que debemos observar bajo el sentido revelador de los rituales descritos. Así, puede comprenderse por qué la voz poética de un poema de *El arte de narrar* nos dice de Carlos Tomatis, uno de los personajes clave de esas reuniones, que *‘aspiraba a una inmortalidad en la que, en círculo, / pudiese conversar con sus amigos vaciando despacio una botella de vino / hasta que el sereno cayendo con la luz de la luna los hiciese tambalear’* (EA: 39). Tras la parodia que postula una especie de trascendencia materialista —y tal vez un tanto parecida a aquella de la mitología nórdica—, se encuentra una descripción perfecta del destino del personaje que desde los primeros compases del corpus con los cuentos de *En la zona* hasta los últimos narrados en *La grande* repite un circuito interminable de encuentros, asados y celebraciones festivas de cuya actuación nosotros lectores somos los únicos responsables. He ahí en los destinos así trascritos y legibles una solución trascendente. El corpus narrativo de Saer es, pues, historia de la amistad, del encuentro y la participación en un proyecto común que, por momentos, acaso solamente durante el tiempo que el alimento ingerido permanece en el cuerpo, sugiere la siempre misteriosa integración del individuo en una comunidad solidaria que al tiempo que lo reconoce, lo respeta en sus límites.

4. La unidad recobrada

4.1. La unidad recobrada.

Desenlace y deus ex machina

—Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

—La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.

‘El Aleph’, Jorge L. Borges

...Que el universo no significa jamás lo bastante, y que el pensamiento dispone siempre de un exceso de significaciones para la cantidad de objetos a los que puede adherirlas.

‘Magia y religión’, Levy-Strauss

Los trágicos griegos recurrían con frecuencia al *deus ex machina* en el desenlace de sus obras: la intervención de una divinidad que, en calidad de juez, reparaba el conflicto o al menos lo decidía mediante un gesto fatal de autoridad. Representaba al dios, o en su caso al semidios, una maquinaria escénica que lo elevaba a las alturas mediante un sistema complejo de poleas y correajes. La sofisticada ingeniería de la puesta en escena del aparato (*machina*, y del gr. *mēkhanē*) solucionaba el argumento así como la tensión de opuestos característica de la tragedia por la imposición de una necesidad; dicho de otro modo, por el recurso a un orden divino, sobrenatural, se impone en realidad una lógica sistémica que rehúye y ataja el componente trágico y se evidencia una concepción racionalista o, más exactamente, mecanicista de los conflictos humanos.

El atajo del mecanicismo, esto es, la defensa de una causalidad natural según la cual es posible conocer el agente físico material que produce un fenómeno tiene de hecho cierto impacto a la hora de trabar, igual que en una pesquisa, el desenlace de una novela.

Acudimos para explicarlo al artículo ‘Borges novelista’, donde Saer maneja una serie de trabajos de Borges, especialmente ‘El arte narrativo y la magia’, para deducir los prejuicios teóricos del escritor contra la novela y de paso interpretar la conocida resistencia que opuso a la práctica del género.¹²⁸ Saer resume su tesis en el siguiente párrafo: ‘*Hay dos maneras de escribir narraciones: una sería la que cree en una causalidad directa, natural, y después la otra en la que hay una causalidad exagerada, una especie de exacerbación de la causalidad como en la magia. Allí donde no hay causalidad natural la magia la agrega*’ (CF: 279). La causalidad natural junto con la defensa del acontecimiento, la inteligibilidad histórica y demás características de lo épico, son atributos del género novela, vigente desde *Don Quijote* hasta *Bouvard y Pecuchet*, el cual, de acuerdo con la teoría establecida por Saer, sería una forma caduca de la narración.¹²⁹ En cuanto a la causalidad generalizada, lleva por señas la lucidez y la vigilancia sobre la escritura y se distingue por el exhaustivo control que se quiere ejercer sobre los detalles, los cuales ordenan la narración y tienen un cometido anticipatorio que estrecha la aleatoriedad de lo narrado. Borges lo mismo que Saer muestra el rechazo a la primera mientras que defiende la segunda: si en su artículo destaca que los pormenores ‘profetizan’ es porque sugiere una consecuente ordenación circular y laberíntica del texto, una disposición contraria a la linealidad sucesiva de la épica, es decir: de la novela (Borges 1974: 232).

La mención a la magia en el artículo interesa a nuestro propósito: Saer cita a Borges, quien cita a su vez al antropólogo James G. Frazer, cuando explica que ‘*la magia no es el rechazo de la causalidad, sino su exageración*’; la magia no persigue resultados contrarios a las leyes naturales, sino que lleva más lejos su aplicación. Frazer desglosaba las leyes del pensamiento sobre las que se funda la magia y establecía una doble tipología englobada en una ley general de simpatía (equivalente a la libre asociación de ideas): por una parte, la magia por imitación u homeopática que sigue la máxima de que lo semejante produce lo semejante y, por otra, la magia por contagio o proximidad, según la cual el mago deduce que todo cuanto haga sobre un objeto afectará igualmente a las personas con las que estuvo en contacto (Frazer 1981: 34). Tanto en uno como en otro caso, la causalidad se refuerza por los encantamientos del mago de manera que se

¹²⁸ Habría que aclarar que Saer sortea la referencia al género novela como contrapuesto al género cuento; en su lugar, enfrenta la novela con la narración. Consecuencia de ello es que el artículo, tal como podría creerse, no explica porque Borges solo escribió cuentos, es decir, porque practicó de manera insuperable una determinada extensión del relato, y en cambio, reconduce la pregunta frecuente en los círculos literarios a su particular teoría de la novela.

¹²⁹ Cf. ‘Narrathon’, en *El concepto de ficción*.

establecen lazos entre sucesos independientes, los cuales articulados, trabados, formando parte de una cadena lógica, coadyuvan a la creación de una totalidad, un sistema de pensamiento. Ahora bien, esta coalescencia del sentido que desafía el método científico permanece bajo sospecha de irracionalismo. Así por ejemplo, Frazer dice de la magia que es *‘un sistema espurio de leyes naturales así como una guía errónea de conducta; es una ciencia falsa y un arte abortado’* (Frazer 1981: *Ibidem*). Levy-Strauss perpetúa los mismos prejuicios cuando, ocupado en desvelar los mecanismos psicológicos subyacentes en las prácticas chamánicas, plantea los usos de la magia como una integración de lo que él llama pensamiento normal y pensamiento patológico en un mismo sistema de interpretación de los fenómenos. De igual manera que la distinción elaborada por Borges, las explicaciones del etnólogo apuntan a la existencia de una causalidad natural y una causalidad forzada (o reforzada); así el siguiente fragmento: *‘En presencia de un mundo que ávidamente quiere comprender, pero cuyos mecanismos no alcanza a dominar, el pensamiento normal exige a las cosas que le entreguen su sentido, y éstas rehúsan; el pensamiento llamado patológico, por el contrario, desborda de interpretaciones y resonancias afectivas, con las que está siempre dispuesto a sobrecargar una realidad que de otro modo resultaría deficitaria’* (Levy-Strauss 2009: 208).

Levy-Strauss tiene como horizonte las prácticas del psicoanálisis con las que establece constantes paralelismos; según uno de ellos, aproxima la figura del hechicero y la del psicópata, en la medida en que ambos proyectan un universo psíquico coherente (de acuerdo con unas leyes propias), una efusión de símbolos y sentidos iluminadores, dotando de expresión lo hasta entonces informulable. La equiparación del terapeuta (el chamán) con el enfermo apunta a que la separación entre la sanación o el regreso a un pensamiento normal, y la demencia o la imposible salida de un pensamiento patológico, es apenas inexistente en las prácticas de la magia chamánica y Levy-Strauss advierte en la conclusión de su artículo de los peligros que puede conllevar para el ejercicio del psicoanálisis replicar el sistema mágico-social del chamanismo, esto es: equivocar el alcance de su aplicación, de lo preciso y contextual a una entera y sistemática *‘reorganización del universo del paciente’* (Levy-Strauss 2009: 210). Inclusive en otro ensayo sobre la magia, Levy-Strauss establece una semejanza entre las funciones múltiples del chamán y el rol del psicoanalista. El chamán —asegura el etnólogo— es simultáneamente quien profiere el encantamiento y el protagonista real del mismo, el encargado de la puesta en escena pero también el héroe de la representación, del mismo modo que en ciertas terapias contemporáneas el psicoanalista asume la reproducción de operaciones

concretas para desbloquear el conflicto reprimido. En el plano de la narrativa saeriana, podríamos preguntarnos si la posición edípica del escritor que, respecto a sus propios complejos, es al mismo tiempo investigador y autor del crimen, no se corresponde en cierta medida con las diversas atribuciones del chamán, cuando Levy-Strauss asegura que en el ritual de sanación es tanto el héroe como el alma cautiva (Levy-Strauss 2009: 222). Quizá refuerce esta conexión el aporte de una imagen espectacular del ritual consignado por el etnólogo. Se trata de una ceremonia de ayuda en el parto, durante la cual el chamán se proyecta a sí mismo entrando en los llamados ‘camino’ y ‘mansión de Muu’, es decir, ‘*literalmente, en la vagina y el útero de la mujer embarazada, en cuyas profundidades libra el combate victorioso*’ contra la enfermedad (Levy-Strauss 2009: 213). Parece fácil asociar la imagen del ritual con el constante hurgamiento en el cuerpo materno, característico de las narraciones de Saer: el obsesivo *regressus ad uterum* descrito en todos y cada uno de sus libros es la imagen primordial de una búsqueda del sentido en los orígenes del individuo.¹³⁰ La narración a modo de una pesquisa regresiva, como en el psicoanálisis, implicaría la puesta al descubierto de un fantasma, la ‘abreacción’ según el método catártico: supuestamente un desenlace iluminador por el que el pensamiento patológico se reconduce hacia un pensamiento normal. Sin embargo, la coincidencia en una misma figura de un policía de las pulsiones y del trastorno generador de las mismas ofusca un resultado esclarecido de la indagación. El desenlace ‘victorioso’ del chamán en las prácticas de la magia no encuentra una correspondencia en las búsquedas del escritor sino que más bien el término parece ser siempre un nuevo punto de partida, cuando no un obstáculo definitivo.¹³¹

Hemos señalado la delgada línea existente entre una causalidad natural y una causalidad reforzada, mágica, regida por la endeble conexión de la asociación de ideas, a la cual un pensamiento patológico le confiere una eficacia simbólica, transfiguradora de las cosas. Ahora es el momento de ofrecer un ejemplo narrativo de dicha causalidad de tipo mágico, que abandona la lógica de la razón para lindar con la demencia. Quizá la hipertrofia de la razón en los desenlaces de la novelística kafkiana, comparada con los

¹³⁰ Se trata de una de las tesis principales del trabajo de Premat que interpreta la obra de Saer bajo las coordenadas de la novela familiar.

¹³¹ No se esconde que hay cierta retórica en nuestra comparativa: los planteamientos del chamán están lejos de ser los mismos que los del escritor y aun cuando fueran comparables, a diferencia del chamán que es por así decirlo actor único y director de escena, el escritor desaparece para desdoblarse en las figuras del narrador y el personaje. Precisamente la distancia entre narrador y personaje, como se descubrirá, resulta clave para comprender la unidad conflictiva de los desenlaces en la narrativa saeriana.

cierres del realismo, acusa la diferencia: la proliferación de premisas y de argumentos formales de tipo legislativo, la sucesión de hipótesis y variaciones lógicas que anexan los límites de la ley y de la razón con el desvarío, configuran un delirio racional (*furor rationalis*), una copia serial extensa e ininterrumpida que inhabilita la producción de un desenlace. Solo el sesgo de un remate paroxístico pone el punto y final en lo narrado, un desembocadero final de las líneas argumentales: así se explica la increíble ejecución al término de *El proceso*, frente al ‘aplazamiento ilimitado’ que rige la lógica de la narración (Deleuze 1978: 67). *El proceso* podría recibir el título sinónimo de ‘causa abierta’, puesto que la solicitud de K. no termina nunca de clausurar el litigio. Al contrario de lo anterior, la falta de conexión lograda entre K. y el castillo, aboca la narración a constantes rodeos y circunloquios. De cualquier modo el final, cuando se produce, es un procedimiento sumario. Si la magia es la prótesis de la razón, la multiplicación aberrante de las conexiones lógicas, entonces, puede ser comprendida como un recurso a la magia, pero también tal que un trastorno de la razón; en todo caso hablamos de la configuración de una compleja red causal.

El desenlace de las novelas de Saer conjunta el recurso a la magia, entendida como una causalidad exagerada, que vincula hechos y personajes, reúne todos los cabos del tema y de la trama y produce una impresión de unidad recobrada, al tiempo que cuestiona la pertinencia de dicha unificación, mostrando los límites de las pesquisas de la razón y los riesgos de una causalidad desmesurada, fronteriza con la demencia. Conviene empezar por el final para tratar de entenderlo: el último capítulo de *La grande* (2005) concluye con una especie de ‘aparición’ que nos recuerda aquella del dios en la última escena de la tragedia ática. Reunido el grupo de amigos una tarde lluviosa en casa de Gutiérrez, durante la sobremesa del asado en el jardín, algo en la copa de un árbol reclama su atención. Como la oscuridad provocada por la tormenta dificulta la visión, de manera espontánea se juega a adivinar de qué se trata y cada cual fantasea a su manera implicando como por azar en los tanteos los motivos que les vinculan y los temas de los que han tratado, los cuales coinciden en mayor o menor medida con los de la novela. La transcripción del fragmento nos puede ayudar a razonarlo:

—¿Vieron? ¿Pero vieron eso? —dice la voz de Diana.

—¿Qué, qué, que cosa? —indagan algunas voces con alarma exagerada.

—Yo la vi. Sobre los árboles. Un alma en pena —dice Riera—. Y yo que la busqué tanto durante las disecciones. Fijense bien allá arriba. Ya se la distingue en la oscuridad.

—Ah, sí, sí, claro ahí está flotando arriba del árbol, con los bracitos estirados, es toda blanca —confirma el coro con devoción soñadora. Y es cierto: una forma blanca, evanescente, con los bracitos estirados, semejante a las que solían representar en el siglo diecinueve, cuando ya no se creía en ellas, a las almas del purgatorio, flota en círculos lentos y descendentes, contra los árboles del fondo, más afines por su aspecto a las criaturas de la microbiología que a las de las esferas celestiales. Después de un silencio, se oye la voz de Nula decir en la oscuridad:

—Es el padre de Hamlet.

—No, no —dice Diana—. Es Atenea, desviada por la sudestada, cuando iba a Troya para calmar la cólera de los griegos.

—De ninguna manera —dice la voz de Gutiérrez—. Es Mario Brando, mandado por Dante, para confirmar su reconocimiento del precisionismo como único heredero del dulce stil novo.

—Están todos equivocados —dice Marcos—. Es el Dr. Russo, que viene a ocupar en forma definitiva y gratuita la casa que le vendió a Willi. —Y en ese momento, como si lo hubiese oído, la forma evanescente y blanquecina se pone a dar volteretas cada vez más agitadas y se precipita a tierra. Todos corren hacia ella pero es Nula el que la atrapa, y anuncia lo que todos sabían.

—Es una bolsa de plástico del hiper. Tiene la doble v de Werden.

—Warden —corrige Tomatis—. ¿Qué color?

—Azul, de la pescadería —dice Nula.

—Azul —repite Tomatis después de un silencio dubitativo—. Vecino del negro.

(LG: 432-433)

La escena podría ser una parodia bajo cuerda de los desenlaces de la tragedia griega: la mención del grupo de personajes como un coro, así como la alusión a la diosa Atenea (mediadora en alguno de los *deus ex machina* del teatro de Eurípides) y por otra parte, la altura de esa aparición inesperada recuerda la maquinaria escénica, el artificio que mantiene en suspenso al dios, solo que en este caso la tramoya queda al descubierto, igual que si fueran visibles los aparejos del teatro. Es una imagen hecha a semejanza del dios, un simulacro de totalidad. Otro tanto puede decirse de las alusiones a los motivos

y temas de la novela, trenzados por los comentarios de los personajes.¹³² Cada uno de ellos proyecta su fantasma particular en la bolsa de plástico que, como un material pro-teico, cambia de forma de acuerdo con las distintas fijaciones, pero aun así sirve de aglutinante, de punto de reunión de las líneas temáticas. La coincidencia es simulada: como es evidente, la bolsa de plástico no reúne la variedad de conflictos en una solución, sino como diversión aceptada por el grupo, solo por el tiempo que dura el juego o la ilusión colectiva, en tanto que el grupo le otorga un crédito, una eficacia simbólica. Por lo tanto, el delirio compartido, la ilusión subjetiva es el motor causal de la representación. La relación es transitiva: si el delirio es el primer motor y dios, el primer motor, entonces, la aparición del dios —la inserción del *deus ex machina*— es solo un despropósito, una pura incoherencia. Por otra parte, la bolsa de plástico que remite al episodio del *súpercenter* despierta una serie de resonancias en tanto que continente ordinario de las mercancías del sistema industrial; recuerda la acumulación de los objetos seriales, indistintos, de la cadena de montaje y la simulación de totalidad de la producción capitalista.¹³³ Porque según se dice en la novela, las bolsas de los hipermercados, con una variedad de colores que evoca la descomposición de la luz, sugieren la ‘*incalculable diversidad, capaz de prever y satisfacer la gama infinita de los deseos humanos, la suma de lo existente*’ (LG: 148). Si la totalidad representada por el *súpercenter* es cuestionada en varios momentos de la novela, también es contemplada con ironía y recelo la reunión final, la amalgama de tramas y motivos en el continente desprestigiado de la bolsa. Sin embargo, el *desenlace* termina siéndolo en el estricto sentido de la palabra: la coincidencia eventual, el ‘cuajarón’ se disuelve como una ordenación esporádica, como la formación de un cosmos provisorio. Terminado el juego o el ritual colectivo que es simulacro y representación, desvanecidos la ilusión y el delirio, se apaga la iluminación de la escena, por así decirlo, y queda solo la vecindad con el negro evocada por Tomatis, la proximidad de lo tenebroso.

La escritura es constitución del sentido, un momento breve de epifanía dilatado en el tiempo, el conocimiento como virtud y posibilidad, la certeza puesta en el alumbramiento y, en una palabra, la iluminación del sentido (*albedo*), pero también la incertidumbre que corroe las construcciones de la razón, la ignorancia y la duda, la impotencia y su reconocimiento, el derrumbe de las certezas, la suspensión del juicio y el apagón de

¹³² Nula cita al fantasma de Hamlet, cuando, al historiar su caso durante la novela se evoca la debilidad de la figura paterna.

¹³³ Cf. ‘El *súpercenter* vs. el objeto postindustrial. Vanguardismo y *mass-media*’.

la conciencia que creía ser motor de motores y fuente inagotable de luz (*nigredo*). Solo en el entrecruzamiento de ambos extremos tiene sentido, solo en un terreno intermedio como juego y representación, con el acuerdo ritual de los participantes quienes llegado el momento aceptan que la coincidencia —lograda con el esfuerzo de la causalidad o como obsequio casual— haya sido apartamiento y tregua de la oscuridad, paréntesis lúdico y distracción. Son las dos caras de una misma moneda: la *albedo* es la iluminación, el recurso al dios en el desenlace de *La grande*, mientras que la *nigredo* es la puesta al descubierto del fantasma y la demencia.¹³⁴

¿Qué es lo que ocurre cuando se abandona una posición intermedia donde se reconoce la última sumisión del sentido a la *nigredo*, esto es, el carácter lúdico de las cosas, de la vida y de la escritura, amenazadas por la sombra de la prescindencia? El desenlace de *Glosa* (1986) nos puede dar una idea: cambiamos las máscaras del teatro, el tono chancero y gozoso del final de *La grande* que solo en el último momento se entretiene en mencionar la *nigredo* como un temblor pasajero, por la oscuridad solemne que durante varias páginas lo inunda todo en *Glosa*. Se trata del episodio del montonero Leto, donde el personaje habitual de las narraciones de Saer aparece como un fanático convertido a la violencia que, llegado el momento, se entrega a la fantasía de llevárselo todo por delante, de arramblar con el mundo entero en una suerte de arrobamiento místico. Una prolepsis inesperada en las páginas finales de *Glosa* nos introduce en un mundo sustancialmente distinto al de la comedia que caracteriza el resto de la obra: han pasado varios años, Leto forma parte de la militancia política y en el compromiso con la causa ha ido apartándose de los amigos y del trabajo, reconcentrado en las labores clandestinas de la resistencia. Durante una de las acciones de la guerrilla, apostado en el interior de una casa en Rosario, Leto es emboscado por las fuerzas militares: a través de la ventana sorprende al enemigo estrechando el cerco, irreconocible en la oscuridad igual que una sombra movediza. La reacción no se hace esperar: el montonero es consciente de no tener otra salida y decide morder la píldora de cianuro que, hasta ese momento, ha llevado consigo como un objeto precioso y venerado (*‘...llevará siempre, dondequiera que vaya, una pastilla de veneno, bien guardada contra su cuerpo en alguno de sus bolsillos, y de vez en cuando la observará para recordar no que es mortal, sino soberano’*) (GL: 244). Según lo explica el narrador, que procura en todo momento cargar de

¹³⁴ La recurrencia a estos términos tomados en préstamo del trabajo monumental de Jung sobre la alquimia (*Mysterium Coniunctionis*) nos van a permitir concentrar la carga simbólica de los desenlaces de la narrativa de Saer en un dualismo aparente. El resto de términos latinos citados en adelante se encuentran igualmente en la obra de Jung.

sentido la opción del personaje, la píldora es la solución última: el instrumento para imponer la voluntad omnipotente sobre las resistencias de la realidad, un acto de agresión en lugar de una huida del mundo. Convencido de su poder para modificar la realidad, Leto construye una ficción de omnipotencia: como la varita mágica para un mago, la píldora le capacita para afectar el orden de lo real. La relación mágica parece evidente: en sus reducidas dimensiones, la pastilla es *imago mundi*, una reproducción simbólica que funciona como sustituto en las deterioradas relaciones del personaje con el mundo; el narrador lo expresa del siguiente modo: ‘*Después de comprobar que el universo entero es inconsistente y fútil, la pastilla, ocupando su lugar, se volverá el objeto único*’ (GL: 245).¹³⁵ Y también: ‘*Puesto en el platillo de una balanza contra el redondelito encerrado en una cápsula de plástico en el otro, el universo entero no pesaría nada*’ (GL: 244). Domina el pensamiento de Leto una concepción mágica de tipo imitativo que, como decíamos al comienzo, procede por establecer identidades entre objetos semejantes. Según este principio, la cápsula de cianuro y el globo del mundo al que se asemeja comparten un mismo destino, a saber: que al instante de morder la pastilla, el mundo se borrará como por un cataclismo. Dice el narrador de Leto: ‘*No estará lejos de pensar que, así como el big bang inaugura la creación, el clac casi inaudible de sus mandíbulas al cerrarse y de sus dientes superiores al chocar contra los inferiores para morder la pastilla, la clausurará de manera definitiva*’ (GL: 247). Leto tiene confianza en su fantasía y con su acto de fe trata de imponer un orden nuevo a una situación dada. La píldora es el reverso insidioso, oscuro, del mundo; el pasaporte de regreso al huevo primordial, el objeto propiciatorio de una regresión cataclísmica. En tanto que ‘*objeto único*’, la píldora esconde en su interior lo absoluto como una reliquia, es un centro relacional: religa todas las cosas como un símbolo, igual que la bolsa de plástico en *La grande*.¹³⁶ Esta es al menos la creencia desesperada, psicótica, de Leto cuando atribuye una causalidad desmesurada a su proyecto de suicidio —nada menos que un desenlace apocalíptico. Invierte así el sentido de los versos de Eliot: para él el mundo termina no con un gemido, sino con una explosión que oblitera el patetismo de la muerte.¹³⁷ Leto iluminado (*albedo*) por una revelación derivada de su propia superchería es absorbido

¹³⁵ Parece obligado señalar el parentesco de la pastilla de Leto con el Aleph de Borges. Se impone una pregunta absurda: ¿Qué hubiera pasado si el personaje Borges hubiera ingerido la canica providencial encontrada en el sótano de la calle Garay? Sin embargo, a diferencia de Leto —a diferencia de Carlos Argentino—, Borges es un escéptico.

¹³⁶ Cf. ‘Símbolo y superficie’.

¹³⁷ ‘*Así es como el mundo acaba / No con una explosión sino con un gemido*’ (Eliot 1989: 105).

por su misma oscuridad (*nigredo*): como un contrapeso final, las sombras (las fuerzas policíacas y represoras) que amenazan de cerca su posición terminan por hundirle en lo oscuro, privándole de la posibilidad de un recomienzo.¹³⁸

Leto sucumbe víctima de su propio fantasma; el pensamiento mágico / patológico que lo conduce desemboca en la represión, metaforizada en la emboscada policial. El factor subjetivo es crucial: la causalidad mágica que cierra las novelas es atribuida al delirio de uno o de varios personajes. Es el caso del juego colectivo con la bolsa de plástico en *La grande*, cuya realización implicaba por parte de los participantes una suspensión temporal del juicio. Otra fabulación del mismo tipo tiene lugar en *El limonero real* con la imaginación de una otredad ultraterrena habitada por Wenceslao junto con su padre y su hijo desaparecidos, una posteridad mediante la cual los hombres son redimidos, salvados de la muerte e instalados en un trono eterno. Se trata de una narración intercalada, un cuento folclórico de intención paródica cuyo desenlace providencial resulta, por así decirlo, de ‘colorín colorado’: ‘*Y desde entonces, el buen pescador vivió en el cielo con su papito y con su hijito, que los ángeles se habían llevado desde hacía tanto tiempo. Los tres juntos en el cielo ¿no?, reunidos para toda la eternidad*’ (LR: 276). El género de esa tríada celeste no es caprichoso, sino que sirve como referencia de *albedo*, como alusión del principio paterno que se piensa eterno y vigoroso lo mismo que los poderes de la razón que permiten clausurar la novela. Por el contrario, las mujeres, que representan la oscuridad que quiere evitarse, son desterradas del paraíso celeste de Wenceslao (acaso porque la imagería que Wenceslao proyecta en el cuento guarda ciertos resabios de la doctrina católica anterior al dogma de la Asunción, según los cuales el principio femenino nada tiene que hacer en la casa del Padre). La muerte para el sujeto, entonces, figura como un retorno al Padre, cuando lo habitual en los desenlaces

¹³⁸ Sí la había en *La grande*, cuando después del escalofrío de Tomatis al mencionar la negra llega el tiempo del vino, como si hubiera — ¿por qué no decirlo? — cierto espíritu dionisiaco en el desenlace truncado. La frase era la siguiente: ‘*Con la lluvia llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino*’ (LG: 435). Si tenemos en cuenta el gusto de Saer por los juegos del lenguaje, quizá podamos atribuir una intencionalidad a la última palabra escrita del corpus. Conviene advertir que nos movemos ya en un terreno puramente conjetural. El homógrafo ‘vino’ (la forma del verbo venir) significa también lo que se inicia o manifiesta y puede interpretarse como el anuncio de un nuevo punto de partida o la constatación de que entre idas y venidas no hay la menor diferencia. Compárese con el verso final del libro de poemas: ‘... *de parte / de uno / que vino / y / clic/ se fue*’ (EA: 156). Por otro lado, la mención del otoño en la última línea recuerda al desenlace de *La pesquisa*: ‘—*Va haber que irse —dice— porque ahora sí que está llegando el otoño*’ (LP: 159). Y también al de *La ocasión*: ‘—*Ahora sí llegó el otoño —murmura Bianco en italiano*’ (LO: 238). Quizás la recurrencia a la estación sea una sugerencia del cambio de ciclo, de la continua sucesión de las cosas más allá del desenlace esporádico que marca el punto y final de la novela.

de Saer es exactamente lo opuesto: el retorno a la Madre.¹³⁹ Si repasamos las invenciones de Wenceslao, Leto y los amigos de *La grande* veremos que tienen algo en común: para todos ellos, el recurso a una causalidad general o de tipo mágico, inclusive milagrosa, ya como ardid paranoico, ya como juego o distracción pasajeros, supone inconscientemente una iluminación que contiene a la oscuridad mientras que, desde un punto de vista externo al personaje, acusa el delirio, el apartamiento de lo razonable.

El mismo acto de escritura es muestra de una extravagancia del pensamiento, la construcción de un discurso delirante, porque aunque vigorosa en los comienzos, la narración pronto es invadida por los modos de la repetición: el discurso, viciado, desfallece o elabora una suerte de arrepentimiento. Así el cuento de hadas de Wenceslao que es una variedad desprestigiada de la escritura, una versión puramente afectiva a la que se llega por agotamiento después de un recomienzo obstinado. Del mismo modo la escritura pierde vigor de manera progresiva en las cuatro partes de *Cicatrices*, con la excepción del fragmento de Ángel que sirve de marco al conjunto de la novela. Justo al comienzo de su narración, Ángel pretende potenciar su facultad discursiva con una especie de ritual mágico: mientras juega al billar se figura que lograr un proyecto de carambolas equivale a ‘vocalizar un párrafo más largo’, a estructurar el discurso con un rigor lógico (CI: 13). Con un golpe de suerte increíble, encadena con éxito un elevado número de jugadas y arranca la narración. Sin embargo, los continuadores de su labor (Escalante, Garay y Luis Fiore) depositan un crédito menor en la palabra e impiden el curso de la escritura, la empantanán con repeticiones apenas provistas de alguna novedad: aunque se pretende una linealidad causal solo se logra una circularidad obsesiva, una puesta en solfa de la demencia. Parece como si por mucho que se quiera llevar a buen puerto la narración, la irrupción del fantasma no permitiera cerrarla: solo con una falsedad notoria pueden recogerse los cabos sueltos y cerrar con un ‘Gran Final’, como ocurre en *Lo imborrable*.

En el desenlace de dicha novela, Tomatis, el narrador, asiste a una reunión de comerciales del libro, organizada por Vilma y Alfonso; una celebración en la que el personaje consiente en participar, aun cuando son bien conocidas sus resistencias contra las estrategias y las operaciones de mercado. De manera irónica se nos ofrece un ‘gran final’ —como se rotula en una glosa al texto— con la imagen de totalidad de la industria

¹³⁹ Como señala Premat, ‘la muerte, más que un acontecimiento representable, parece remitir a una estructura, de tipo relacional: el sujeto frente a la madre, el sujeto frente al padre’ (Premat 2002: 49). Genéricamente, podemos decir que la instancia paterna resulta siempre dudosa, incógnita frente a la certeza de la madre.

cultural (representada en el catálogo de ‘grandes autores’ de la editorial Bizancio, que confecciona un canon literario con dudoso criterio basado en las ventas y en viejos prejuicios estéticos). El componente de subjetividad viene en este caso de la mano de Alfonso, el director de la empresa y personaje principal en la novela, quien por supuesto ensalza el cometido de su proyecto editorial siempre que tiene oportunidad y confía en que la reunión alcance cierta trascendencia. Se trata del mismo personaje que afirma tener proyectos de matrimonio con su compañera Vilma, unas esperanzas las cuales todo apunta que se verán frustradas. En este sentido, los planes de casamiento de Alfonso, vinculados con el tema de la androginia, funcionan como una mención solapada a las bodas alquímicas. Por lo tanto, son dos temas para una sola idea de fondo: tanto el anuncio de boda cuyas resonancias simbólicas involucran la figura del andrógino, como la reunión de la plantilla comercial de la editorial, con las alusiones respectivas a las ideas consignadas por Adorno contra la imposición sistemática de la industria cultural, confluyen en la simulación de una unidad simbólica, una totalidad irrisoria que cerraría la novela.¹⁴⁰ Sin embargo, solamente Alfonso tiene confianza en la pertinencia de ese ‘Gran Final’; Tomatis, desde una posición de escepticismo, adopta la callada por respuesta. Las posturas respectivas de Alfonso y de Tomatis descubren un paradigma doble: la escisión entre un personaje principal quien deposita una fe exagerada en las estrategias de ordenación de la realidad y un narrador melancólico que se limita a reflejar dicha confianza desde una posición de distanciamiento. La separación entre ambos tiene el efecto de una llama ardiente sobre un fondo ceniciento: pone en evidencia el autoengaño de que es víctima el personaje. Salvo en *Cicatrices*, donde la impresión de contraste viene propiciada por distintos narradores, todos los casos anteriores proponen esa dicotomía entre el narrador y el personaje (Wenceslao en *El limonero real*, Leto en *Glosa*, Alfonso en *Lo imborrable* y el grupo de amigos en *La grande*).

Trato de resumir lo anterior: el recurso a una causalidad mágica, aunque resulta necesario lo mismo para comenzar la narración que para terminarla, como refuerzo contra la extenuación de la prosa y a modo de escape del círculo vicioso de repetición, como si quisiera decirse todo de una sola vez, revierte paradójicamente en la aparición de la *nigredo*. Hemos dicho que la *nigredo* es lo contrario a la iluminación del sentido: es la constatación de las flaquezas del discurso, el hundimiento de la conciencia responsable del mismo en las simas de la locura y de la depresión y el último varadero de la narra-

¹⁴⁰ Cf. ‘El andrógino y la totalidad’ y ‘El *súpercenter* vs. el objeto postindustrial. Vanguardismo y *mass-media*’, para un análisis detenido de las dos líneas temáticas.

ción: el estado de muerte. Ya la primera novela de Saer, *La vuelta completa*, insinuaba con cierta abruptación la oscuridad que llega junto con el dismantelamiento de la ficción: Pancho anunciaba su internamiento voluntario en una institución psiquiátrica y terminaba con una frase que, descontextualizada, resuena como un emblema del desenlace, de todos los desenlaces: ‘*Hasta la muerte*’. La locura, la muerte, el silencio de Luis Fiore replicaba en *Cicatrices* el mismo retorno a la *nigredo*. En el sentido de un discurso que termina, la *nigredo* es también la vuelta al principio, a la *materia prima* de la página en blanco, o mejor en negro, a la veladura primordial. Constatar la realidad última de ese abismo indiferenciado transforma la narración entera: es una declaración de *vanitas*, de que todo lo escrito es prescindible, como un paréntesis fútil, quizás innecesario. La escritura bajo la sombra de lo indistinto es solo una posibilidad discreta, exigua de conocimiento, insuficiente en todo caso. Como la contraparte oscura del recurso a la razón, es decir, a la magia de la razón, la *nigredo* eclipsa cualquier luminaria. El Sol de la razón no tiene cabida, en su lugar nace el Sol *niger* o Sol subterráneo, el mismo ‘*sol de porquería*’ del que se queja Ángel en la narración marco de *Cicatrices*, porque su luz disminuida apenas alumbra las cosas, su escasez de energía apenas reconforta. Ángel logra arrancar el discurso como por efecto del truco de las carambolas, sin embargo la escritura nace viciada por las tinieblas evocadas al comienzo, amenazada por la sombra del astro rey (*umbra solis*). Por lo tanto, en su sentido más inmediato, la *nigredo* señala a los cielos donde las comunidades primitivas encontraban un reflejo de sus propios miedos. Así ocurre en *El entenado*, cuando el protagonista clausura la narración con el episodio del eclipse de luna: rememora como los indios reunidos en la playa contemplan el fenómeno, el arco de ascenso de la tenebrosa luna y la progresiva penumbra de las cosas hasta la total desaparición en la oscuridad. Es precisamente en los momentos previos a la negrura cuando el satélite alcanza un mayor fulgor; a mayor oscuridad, mayor brillantez (‘*Casi al mismo tiempo en que alcanzaba, diseminándose, su máxima intensidad, se empezó a velar*’): diríamos, en un correlato metafórico, que es justo ante la amenaza de la veladura, de la cesación del discurso, cuando se le reviste de cuantos recursos se tiene al alcance para lograr una mayor efectividad (EE: 171). En esa maniobra a la desesperada por iluminar las cosas hay un principio de demencia que rubrica los momentos previos al desenlace de la novela. Quizás el plenilunio en *El entenado*, relacionado de ordinario con los episodios de locura, cumpla en ese sentido un papel simbólico, la puesta en evidencia tanto de los indios que, transcurrido el momento de oscuridad,

‘casi satisfechos, se fueron a dormir’, como del protagonista cuya escritura ‘a la luz de las velas ya casi consumidas’ es un pobre intento de enfrentar la negrura (EE: 174).

Otra forma de *nigredo* es la putrefacción y la peste al término de *La ocasión*, un amontonamiento de cuerpos enfermos que parece refutar con rabia la postura reticente de Bianco en todo lo relativo a la materia: Bianco, el ocultista que pretende, con el solo poder de su mente, comprender, resolver y dominar las cosas materiales, que se dice capaz de modificar los metales por la concentración y la fuerza de su pensamiento, de mover a la distancia los objetos y de mantener una comunicación telepática sin mediación alguna de instrumento, que considera a la materia como ‘*el residuo excremental del espíritu*’ y que, más allá de la veracidad de sus poderes, es, en definitiva, un personaje con un ego sobredimensionado (como, a propósito de *Glosa*, decíamos de Leto), acostumbrado a plegar la realidad a sus deseos, encuentra en la morbidez de los cuerpos y en la devastación pestífera un acontecimiento incontrolable (LO: 11-14). Se hace necesario recordar algunas líneas argumentales de la novela. Desde un punto de vista sumario y limitado, podríamos decir que *La ocasión* es la historia de una obsesión: Bianco sospecha que Gina, su mujer, le ha sido infiel con otro hombre, Garay López, y que su embarazo es el resultado de dicha relación y, aunque el hipotético engaño no alcanza a ser confirmado, la lógica recelada, conspirativa del personaje organiza la novela entera y, destacadamente, el desenlace. La desconfianza de Bianco le lleva a conjeturar persecuciones contra su persona, a descubrir en las cosas intencionalidades ocultas, a atribuir razones y motivos a lo inexplicable y, en una ofuscación final, a confundir el azote de la peste con su circunstancia personal, como si tratara infructuosamente de erigirse a sí mismo en centro relacional y simbólico de los enredos de la novela. De acuerdo con la trama, Garay, al trasladarse después de haber estado expuesto a un foco de contagio, es el responsable de la extensión de la epidemia a la ciudad. Sin embargo, según el retorcido silogismo de Bianco, la razón de la mudanza de Garay habría sido la noticia del nacimiento inminente del hijo de Gina (y suyo supuestamente), luego Gina sería la primera causante de la epidemia. Más todavía: Gina no solo es la razón de la peste: Gina *es* la peste, la epifanía de la Madre como una fuerza destructora de la naturaleza. Previamente, los mecanismos de representación del texto han trabajado esta identificación: según lo imagina Bianco, Gina es una ‘*fuerza capaz de provocar reacciones imprevisibles y destructoras*’, una fuerza mortífera que ‘*contamina lo que toca y siembra a su paso un reguero voluptuoso*’ (LO: 140 y 160). Asimismo, de su cuerpo nos dice el narrador que destila una influencia sobre las cosas, que lo envuelve todo en un flujo como en ‘*ráfa-*

gas espesas' y que actúa igual que un aura magnética o una especie de radiación contaminante (LO: 158, 235 y 245). La mera cercanía de su mujer resulta, en ocasiones, temible para Bianco, quien '*la observa a la distancia como si temiese entrar en contacto con ella*' (LO: 227). Detrás de todas esas impresiones en las que Bianco imagina a Gina como una fuerza enigmática, radial o magnética, como un venero de energía invisible, hay una concepción mágica reiterada por la cual Gina sería el centro de un espacio hechizado, la fuente de una magia contaminante o que se produce por contagio —según la clasificación de Frazer.

Ahora bien, si resulta notoria la identificación de Gina con la peste en el plano simbólico, podemos preguntarnos cuáles son las motivaciones inconscientes de Bianco para establecer semejante relación. El pensamiento conspiratorio del ocultista atribuye obstinadamente una intencionalidad enemiga a aquellas circunstancias que permanecen incontrolables, ajenas al dominio de su voluntad, o que sencillamente le resultan conflictivas como es el caso del embarazo de su mujer, un propósito deliberado organizado en su contra equivalente a un Gran Plan que por medio de una extensa red causal explicaría sistemáticamente todas las obstrucciones a sus designios. Es decir que Bianco tropieza con una resistencia invencible en los sentimientos que mantiene hacia Gina y fabula un complot contra su persona para justificar su conflicto emocional. Sin embargo, el Gran Plan requiere para su correcto funcionamiento del refuerzo artificial de la magia que establece afinidades misteriosas y continuidades lógicas entre sucesos independientes. Precisamente en *La ocasión* los excesos mágicos tienen un papel muy destacado: Bianco, dedicado al ocultismo, dice tener poderes extrasensoriales y atribuye una capacidad semejante a su mujer que ocupa una posición de antagonista en su imaginario simbólico. Así, el mundo psicótico del personaje está formado por claroscuros: mientras él viene representado por los tonos solares, el rojo y el blanco, su mujer aparece relacionada con la penumbra y la oscuridad en un contraste que la novela reitera en varias ocasiones.¹⁴¹ Hay, en esa tienda abierta, un episodio fundamental del fracaso del ocultista:

¹⁴¹ La piel mate y el '*tinte renegrido*' de los cabellos de Gina frente al blanco de piel del pelirrojo Bianco, la relación de Gina con el dormitorio en penumbra y la de Bianco con el desierto y los espacios abiertos, pero también un aluvión de imágenes que a lo largo de la novela registra la misma oposición (LO: 144). La compleja dualidad cromática evocada por la novela deriva en una amplia corriente metafórica y conceptual. Por ejemplo, las bocas, cavernosas, llenas de sombras son evocadoras de oscuridad, en contraste con la palabra iluminadora que sale de ellas; así la boca de la madre del tape Waldo cuya '*cavidad negra*' se dibuja contra el rojizo sol de poniente y, destacadamente, la boca del propio Waldo cuyos dientes blancos '*no cubre del todo, como si la piel de la cara fuese demasiado chica en relación con los huesos de la mandíbula*' (LO: 170 y 194). Dedicado a la adivinación, el tape Waldo, con sus oráculos a medio camino

se trata del encuentro con Garay en su lecho de muerte. La epidemia se ha extendido y toda la ciudad está contaminada cuando Bianco, decidido a sonsacarle una confesión acerca de su relación con Gina, acude a la cabecera del lecho del amigo, que se encuentra recluso en su casa junto con otros apestados. Bianco le pregunta directamente pero el moribundo ya no puede reconocerle y se limita a replicar con un recuerdo de su madre (un detalle que se inscribe en el ambiente de regresión matricial de la escena) (Premat 2002: 100). Insatisfecho, el ocultista lleva a término una especie de ritual: ‘*Sus ojos empiezan a recorrer la habitación, hasta que, apoyado contra el costado de la cómoda, descubre un bastón con mango de plata. Bianco lo recoge y, con la punta, da unos golpecitos contra el muslo de Garay López*’ (LO: 232). Repite la operación dándole toques con el bastón como un prestigiador en un pase teatral de magia, pero como la única reacción del cuerpo es un repentino brote de sangre, ‘*baja despacio el bastón y lo deja caer al suelo*’ (LO: 233). Como es obvio el bastón de plata funciona como un símbolo fálico: la proyección priapista de una voluntad todopoderosa. La taumaturgia de Bianco, los supuestos poderes que le capacitan para modificar a su capricho lo real, de nada sirven contra la peste, ‘*esa conspiración material que se opone, malévola, a sus deseos*’ (LO: 233). El desenlace, por fin, identifica nuevamente la oscuridad de la peste con el regreso simbólico a la Madre, puesto que la *nigredo* es la *prima materia*, la madre de todas las cosas.

Bianco no asume su fracaso a pesar de las decepciones; cuanto más se empeñan los hechos autónomos en contradecir su voluntad, más se reafirma en su postura con obstinación y ceguera: sigue creyéndose el centro de todas las cosas, persiste con un ‘*orgullo incongruente, vagamente demencial*’ en la suposición de que la peste la trajo Garay al saberse padre; quiere acomodar los hechos a su pensamiento y mantener un control absoluto sobre el mundo exterior y, cuando ocurre la predecible derrota, cuando se desploma su seguro y profético mundo, se repliega en sí mismo y en sus mermadas convicciones (LO: 235). De igual modo que Leto en *Glosa*, Bianco es lo más parecido a un místico, un adorador del espíritu puro si —como afirma Canetti en *El suplicio de las*

entre la revelación y el disparate, sugiere la ambivalencia del *prestigio* otorgado a la palabra cuya eficacia y ascendiente puede esconder el engaño y la falsedad, del mismo modo que el mago, el *prestigiador*, puede ser un mero charlatán. Pero sobre todo, las bocas son un recuerdo de una oscuridad mayor: la del órgano sexual de Gina marcado por una flecha enigmática de vello pubiano que incita a Bianco a alumbrar el misterio (LO: 58).

moscas— ‘el más religioso es el que no se deja disuadir de la muerte’.¹⁴² Empecinado en el rechazo de la materia, el ocultista no se reconoce en el deslizarse cierto de su cuerpo, de todos los cuerpos hacia la oscuridad: justamente porque suspende y mantiene en vilo un desenlace seguro, el delirio de Bianco es una metáfora de la escritura misma. De hecho, de manera análoga a como el segundo episodio de *Cicatrices* discurría sobre el juego como narración, *La ocasión* permite comparar las estrategias mágicas de Bianco con el mecanismo narrativo. Antes que nada la magia, como mantiene Saer en un artículo recogido en *La narración-objeto*, es una ‘transacción simbólica cuyas convenciones han sido aceptadas [...] permitiendo de esa manera a una causa simbólica producir un efecto que modifica la realidad material’ (NO: 52). Ese carácter codificado es un denominador común de la narración y del juego, puesto que ambos funcionan en el marco de unas reglas previamente establecidas. De la observancia de las reglas del juego, es decir, de un estado de fe y creencia positivas, resulta el pacto simbólico.¹⁴³ Así en *La ocasión*, los números de prestidigitación de Bianco en los teatros, aplaudidos por el público, son una representación eficaz y lograda, en la que no asoma el trucaje; sin embargo, la función fracasa en el momento en que el público le retira la confianza al mago (LO: 25-28). Desde luego puede desarrollarse una línea interpretativa que vincule la fe con la narración, que reivindique la cualidad sagrada del espacio de la representación, lo mismo que los orígenes teatrales y rituales de la escritura. Bástenos aquí con señalar dicho parentesco como ayuda en nuestra tesis, a saber: que la magia conduce al dogma y a la totalidad, apartando la duda y el escepticismo que son la contraparte necesaria de la narración. Decíamos al principio que la magia es la prótesis de la razón, en el sentido de que con su artificio encubre los faltantes, sirve como reparador de las carencias lógicas del discurso, puentea las fallas con el recurso a la libre asociación de ideas y a una interpretación analógica y permite ofrecer una imagen unitaria, coherente, en definitiva: una apariencia de sistema. En la búsqueda de una totalidad sin fisuras, la magia se compara al método científico; ello explica que los poderes de Bianco sean verificados por los positivistas y por Maxwell, el descubridor del electromagnetismo, sugiriendo entonces una solución de continuidad entre los conocimientos de las ciencias empíricas y

¹⁴² Fernando Savater cita a Canetti en su *Diccionario Filosófico* al tratar, precisamente, el tema del espíritu ante la muerte (Savater 1999: 227).

¹⁴³ Adorno descubre esta relación de la magia con la obra de arte en *Dialéctica de la Ilustración*: ‘La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen leyes particulares’ (Adorno 2007: 34).

aquellos de las ciencias ocultas: la pretensión vana de manejar una serie de fuerzas invisibles explicaría el acercamiento paródico de ambas ‘ciencias’ (LO: 14).

De lo anterior parece claro que los protagonistas de la novela saeriana (Leto, Bianco, etc.) interpretan su situación de un modo psicótico; elaboran un programa totalizador y excluyente como si las cosas conspiraran en su contra: un estado de fe que implica la creencia en un orden, un plan general, una unidad de fondo. En todo caso, la sucesión de acontecimientos de la novela se encarga de desestabilizar el firme asentamiento del personaje, fuera de que este no quiera reconocerlo. O sea: el desenlace arruina la interpretación sistémica de lo real inventada por el personaje. El problema es que al echarse por tierra la integridad vivida por el protagonista podrían verse afectados también los nexos estructurales de la novela: terminar con un recurso vago a las potencias de la división, la gratuidad y la contingencia, con la consiguiente falta de solidez del artefacto narrativo. Pero lo cierto es que esto no ocurre: los finales muestran algo más que una pura división, muestran merced al efecto de contraste de una narración trágica la perduración, más allá de los límites de la novela, del conflicto entre la integridad y la división, entre las fuerzas oscuras que amenazan con la disolución del relato y la voz clara que se quiere inextinguible. Desde una perspectiva general, el desenlace ofrece cierta perfección, una complementariedad de los opuestos, porque justo al término de la novela se produce una culminación: la oscuridad en ciernes de la última página tiene su correspondencia en una poderosa y desenfrenada *albedo*.

Ahora es tiempo de dedicar algunas líneas a las muchas formas de *albedo* en los desenlaces de Saer, como anteriormente hicimos respecto a la *nigredo*, pero sin perder de vista el aspecto complementario de las mismas. La *albedo* es el espíritu del principio luminoso, el fuego de la iluminación y la llama civilizadora, prometeica.¹⁴⁴ Puede haber una metamorfosis de la *nigredo* en *albedo*, la revelación de un sentido oculto, pero también puede suceder lo contrario por un exceso de *albedo*: la sumersión en la oscuridad. Ya señalamos como las formas lógicas del discurso, elaboradas con un afán impetuoso

¹⁴⁴ Una interpretación estricta de acuerdo con el simbolismo de la alquimia sería aquí improcedente. Deberíamos entonces introducir un tercer color (y aún un cuarto) fuera de la *albedo* y la *nigredo*; deberíamos hablar del papel de la *rubedo* (‘enrojecimiento’), de acuerdo con Jung, como ‘*un instrumento en el drama fisiológico y psicológico del retorno a la prima creatio o prima materia, es decir, la muerte necesaria para volver a alcanzar el estado originario de los elementos simples (esto es, la prima materia) y la natura immaculata del paraíso anterior al mundo*’ (Jung 2007: 102). Sin embargo, no se puede esperar que la ficción adapte las intrincadas vicisitudes del proceso simbólico de la Gran Obra. Porque la recurrencia a la alquimia funciona solo como excusa para la agrupación simbólica a que dan lugar los desenlaces de la novela de Saer, limitamos el recurso a los dos colores ya señalados.

por comprender cabalmente, por demostrar una inteligencia ordenadora de las cosas y arrancar una chispa de sentido a la *prima materia*, desembocan en el delirio, en el *furor rationalis* que empantana la ficción en una inercia repetitiva, en una pérdida progresiva de la eficacia hasta que sobreviene el apagón de la conciencia. Otra de las formas simbólicas de iluminación es el fuego y, aunque su recurrencia en la narrativa saeriana dificulta establecer una sola interpretación de su significado, podemos atribuirle un doble sentido como agente de transformación. A propósito del fuego dice Cirlot: '*Tomar el fuego o darse a él (Prometeo y Empedocles) es el dualismo situacional del hombre ante las cosas*' (Cirlot 2002: 216). Son las dos caras del proceso civilizador y, por extensión, de la escritura: el fuego divino entregado a los hombres por el titán para su esclarecimiento, pero también el fuego devorador que consume sus entrañas, encadenado a la roca.

Ciertos personajes en las novelas de Saer vienen caracterizados por el fuego; son, por así decirlo, los portadores de la llama, los guardianes de la lumbre. Desde los primeros cuentos, desempeñan este papel los encargados de los asados como el viejo de provincias en 'Al campo' o Tomatis en 'Algo se aproxima'. Sin embargo, la relación suele ser conflictiva y esconde una pulsión destructora: precisamente en 'Algo se aproxima', Tomatis aparece encandilado por el corazón de la lumbre ('*Quedó absorto un largo rato contemplando su corazón de concentrado resplandor*') (CC: 500). En *El limonero real*, Wenceslao replica su turbación en la proximidad de otro fuego, cuando, durante los preparativos del asado, aproxima su mano con gesto tentador al núcleo incandescente (LR: 234). La pulsión de muerte de esos personajes forma parte de un movimiento más amplio, universal, de extinción y recomienzo incesantes, señalado por la precariedad del fuego encendido. Pero, al mismo tiempo que promesa de extinción, el fuego de los asados es '*promesa de reencuentro y de comunión*' con el Otro, con el grupo de amigos que reunidos comparten los momentos más felices del corpus y, por su ubicuidad, quizá el único atisbo posible de permanencia (RO: 251). En este sentido, la importancia del asado es comparable a la del fuego que en ciertas comunidades primitivas debía mantenerse prendido en el interior de los templos: toda posibilidad de perduración parece residir en la vigilancia de la llama. Hablando de los desenlaces, la imagen que cierra *El río sin orillas* reproduce el *agon* de opuestos complementarios sin preferir ninguno; describe el narrador la panorámica de la ciudad tocada en varios puntos por las luces de los asados como un '*fuego arcaico y sin fin*', destinado a extinguirse en la noche eventual, del mismo modo que a renacer periódicamente (RO: 252). El balance equilibrado

del final ocurre también en *La ocasión* porque la negrura de la peste encuentra un contrapeso en los extraños síntomas de los apestados: ‘*las pupilas atravesadas por reguerros sanguinolentos*’, los enrojecimientos y las quemaduras que parecen provocadas por la exposición al sol (LO: 229). La sentencia de las novelas es siempre la misma: una mayor negrura conlleva un mayor fulgor. Y próximos al final todos los personajes parecen arder como pavesas. El primero, Fiore en *Cicatrices*: cuando su mujer lo encandila repetidas veces con una linterna, el obrero trastornado piensa que busca adrede la provocación, incluso que está buscando que la mate y, armado con una escopeta de caza, *abre fuego* contra ella. Es claro que ya con la escritura de *Cicatrices* se apuntala el desenlace con la conjunción de los opuestos, como se aprecia en el siguiente fragmento:

‘Hace una exclamación y después enciende la linterna. El círculo de luz brillante estalla y me busca hasta que por fin, después de lamirme las manos, el pecho y el cuello, me da de lleno en la cara. Es un destello cegador, lleno de astillas brillantes que llamean alrededor de un núcleo de luz blanca que las expande, inmóvil. Me deja como clavado en la oscuridad’ (CI: 286).

Otro personaje señalado por la marca del fuego, Juan, el hermano de Garay en *La ocasión*, el incendiario que prende en llamas los cultivos de la llanura, personifica una fuerza de rebeldía contra la oscuridad. El nacimiento de Juan fue traumático al perder a su madre en el parto y parece como si esa ausencia determinara el carácter irascible y los atropellos contra los campesinos; al término de la novela, no obstante, por una suerte de justicia poética la furia y el ardor quedan anulados en presencia de Gina, la mujer embarazada de Bianco. Si recordamos que la figura maternal (la mujer de Bianco, la mujer de Fiore) viene relacionada con la negrura, se hace manifiesto nuevamente el juego de claroscuros. En *Las nubes*, el fuego que parece perseguir a la caravana de los locos en su recorrido a través de la pampa es un desenlace ecoico de lo anterior, un ejercicio de reescritura donde los locos sustituyen al furioso Juan y el retorno a la *nigredo* lo simboliza la *Tellus Mater*, la llanura calcinada al paso de las llamas (podría decirse que al paso del delirio), un lugar materno aterrador en el que pretende asentarse la comitiva (*‘una tierra negra, muerta, cenicienta, que una llovizna helada penetraba y volvía chirle, en un amasijo de pasto carbonizado, barro y ceniza’*) (LN: 182). Varios desenlaces, en fin, tienen en común la irritación de un personaje, condicionado por un temperamento proclive a la exasperación, tal vez marcado ‘a fuego’ por un trauma de origen remoto, que lo conduce, en más de un sentido, a ‘salirse de madre’ en la terquedad ciega de al-

guien que procura por todos los medios iluminar un destino propio fuera de la oscuridad. De entre todos ellos, el caso de Leto en *Glosa* alcanza mayor altura poética, entre otras razones por efecto de un gesto mínimo. Momentos antes de morir, el montonero, encerrado en la casa de Rosario donde se encuentra cercado por la policía, fuma con desesperación maniática, enciende un pitillo con la colilla del anterior, como si dependiera de mantener prendido un fuego ‘*del que la brasa del cigarrillo, avivándose a cada chupada, parecerá, por decirlo de algún modo, el eco luminoso o la metástasis*’ (GL: 253). Cuando en un arrebato se resuelve por tragar la píldora de cianuro, un detalle de gran eficacia abunda en la alternancia de luces y sombras de todos los finales; entonces, el narrador termina con las siguientes palabras: ‘*Y, volviendo un poco a tientas hasta la mesa de luz, y recogiendo de la muesca del cenicero el cigarrillo para darle dos o tres pitadas antes de aplastarlo, se llevará la pastilla a la boca con un gesto tan rápido que antes de morderla, sosteniéndola un instante con los dientes sin hacer presión, deberá expeler el humo de la última pitada*’ (GL: 255).

El aspecto diurno y el nocturno de la existencia humana coinciden así en el desenlace de las novelas, como aspectos enfrentados pero complementarios, en tanto que *coincidentia oppositorum*. Además de la simbología perteneciente al fuego, lo demuestra otro motivo muy frecuente en el corpus que bajo un aspecto distinto cumple la misma función: se trata de las imágenes relativas a insectos. Aparecen por primera vez en *El limonero real*, con la mención por parte de Wenceslao de varias mariposas, blancas y negras que revolotean dibujando trayectorias opuestas. Wenceslao delira a causa de un golpe de sol y confunde las mariposas negras con las dos mujeres enlutadas que le cuidan, como si formaran parte de una misma oscuridad. En cierto modo, la escena funciona a modo de desenlace porque el personaje sufre un desmayo y, al despertar, la narración recomienza nuevamente. El verdadero remate de la novela refleja una situación parecida con Wenceslao a medias despierto, tumbado en la cama al costado de su mujer. El narrador relaciona entonces la extinción de la conciencia y de la escritura con un enjambre de insectos:

‘...ha cerrado los ojos por última vez, dejando que el enjambre de sus visiones, de sus recuerdos, de sus pensamientos, vuelva, gradualmente, y sin orden, a entrar, de nuevo, al panal, merodeando primero alrededor de la boca negra, entrando por grupos que se desprenden de la masa compacta, homogénea, de puntos negros que giran sin decidirse a entrar, hasta que van quedando, en el exterior, cada vez menos, dispersos, revoloteando sin orden, entrando y vol-

viendo a salir, caminando, con sus patas frágiles, peludas, sobre el marco pétreo de la abertura, indecisos, y cuando queda por fin el espacio vacío, sin nada, hay todavía algo que sale, bruscamente, de la boca negra, sin dirección, y vuelve, con la misma rapidez, a entrar...' (LR: 286).

La negrura de los insectos es metáfora del lado oscuro del discurso, del delirio y el inconsciente, zonas anexas a la parte clara, racional, iluminada del pensamiento, como demuestra la coincidencia en esas mismas imágenes de la simbología del fuego.¹⁴⁵ En *Nadie nada nunca*, el Gato descubre una araña '*inmóvil, como si fuese un dibujo negro, una mancha Rorschach*' y cuando la aplasta con la alpargata surge de sus entrañas '*un puñado de arañitas idénticas, réplicas reducidas de la que agoniza*' (NN: 12-13). La rápida proliferación de la araña, entendida como metáfora textual, sirve para demostrar la multiplicidad de sentidos que alumbra el texto así como la confusión y la oscuridad a que da lugar semejante indefinición. Todo lo contrario representan las miles de bailarinas blancas que invaden el patio de parrillas donde Tomatis, Soldi y Pichón se encuentran reunidos en *La pesquisa*. Emblema de la atracción inconsciente hacia la luz, las mariposas '*girando rápidas sobre sí mismas, entrechocándose, precipitándose contra las lámparas encendidas*', como chispas de claridad en el aire, simbolizan la obsesión de la escritura por iluminar las zonas oscuras y, más concretamente en la trama de la novela, la pesquisa fallida tanto del grupo de amigos que pretende encontrar un autor para un manuscrito hallado, como del detective Morvan —en la historia intercalada— que persigue un enigmático asesino (LP: 114). Según se dice en la novela, las bailarinas son anuncio de tormenta, por lo tanto de oscuridad, y ocurre que nada más morir una de esas mariposas, arrece la tormenta: *La pesquisa* termina con el grupo de amigos dejando la terraza ante la inminencia del chaparrón (LP: 158). A pesar de su distinta naturaleza, las bandadas de pájaros en el desenlace de *Las nubes* forman parte de la misma serie semántica, del grupo simbólico de los 'insectos'. Como las bailarinas, los pájaros mueren en persecución de la luz: se precipitan a las llamas del incendio en la pampa (LN: 179). En *Mysterium Coniunctionis*, Jung recoge un sueño de anécdota similar al episodio de *Las nubes*; parafraseando sus conclusiones diremos que la inmolación de los pá-

¹⁴⁵ Así en el siguiente ejemplo tomado de *La ocasión*: '*el montón de pensamientos abominables que, igual que las hormigas de un hormiguero en llamas, salen despavoridos y sin orden de lo oscuro y empiezan a agitarse en su conciencia*' (LO: 44). Un reflejo de esa imagen surge cuando con el calor intenso del verano aparecen las nubes de mosquitos (LO: 159, 188, 212, etc.). O bien con '*las luciérnagas que fosforecen, verdosas, igual que pensamientos lentos, callados e intermitentes*' (LO: 105).

jaros simboliza una ‘*metamorfosis de la nigredo en albedo, de lo inconsciente en iluminación*’.¹⁴⁶

Las esporádicas transformaciones de lo blanco en lo negro y viceversa son distintas formas de *coniunctio*, la conjunción de los principios complementarios, particularmente intensa en los desenlaces de la novela. Sabemos que los opuestos son protagonistas en igual medida, que no sobresale el uno sobre el otro sino de modo esporádico; en otras palabras, sabemos que la escritura no puede entrar en la *nigredo*, en el estado de muerte sin traicionarse a sí misma, que, como lo oscuro no puede decirse, su lugar consiste en un límite. ¿Cómo entonces se puede explicar la proverbial negatividad del autor, cómo el pesimismo de su narrativa, si sostenemos que los desenlaces son siempre muestra de una resolución ecuánime, del equilibrio de los contrarios? La respuesta es que algo decanta la balanza en el transcurso de la narración; se trata del anuncio reiterado y agotador de la *nigredo*. Desde el comienzo, desde los principios del corpus se viene dando aviso de algo sin término definido que está por llegar, se nos viene diciendo con mal agüero, como pronóstico de azar y desgracia, que ‘algo se aproxima’ —por expresarlo con el título del primero de los cuentos de Saer, el que anunciaba su proyecto narrativo (Gramuglio 1986: 269). En ‘Algo se aproxima’, precisamente, Barco tiene el papel de portavoz en la ficción de ese proyecto y resulta significativo que al tiempo que introduce una serie de cuestiones sobre el concepto de la ficción (destacadamente, las referidas a la región, a la ciudad), intercala su discurso con una historia paródica que relaciona la creación con el excremento. Parece decirnos allí que la palabra cargada de sentido, el verbo espermático es solo un aspecto de las cosas y que la creación pasa también por constituirse en ‘ciclo excrementicio’¹⁴⁷: aquello no dicho, los silencios, lagunas e incoherencias, los rodeos y las repeticiones, en suma, todo lo que desatiende un sentido económico y utilitario de la prosa. Más aún: los desechos del cuerpo representan ‘*el reverso disyuntivo de la cultura*’ y sobre ellos pesa un interdicto de modo que ‘*ninguna poética podría apoderarse de ellos sin destruirse*’ (Hénaff 1980: 218). Sin embargo, la

¹⁴⁶ La fuente es el siguiente texto: ‘Así, un paciente soñó lo siguiente: «*Al pie de una alta pared rocosa arde un gran fuego de maderas; las llamas se elevan desprendiendo humo. El lugar es solitario y romántico. En el aire una bandada de pájaros negros da vueltas sobre el fuego. De vez en cuando uno de los pájaros se quema y muere en una muerte querida por él, volviéndose blanco*». Como el soñante hizo notar espontáneamente, el sueño tenía un carácter numinoso, algo fácilmente comprensible cuando se considera su significado: se trata de un milagro del Fénix, es decir, de una transformación y renacimiento (¡metamorfosis de la nigredo en albedo, de lo inconsciente en ‘iluminación’!)...’ (Jung 2007: 81)

¹⁴⁷ La expresión pertenece al ensayo de Marcel Hénaff, *Sade, la invención del cuerpo libertino* (Hénaff 1980: 216).

poética saeriana coloca el excremento al principio de todo en un gesto profundamente transgresor. Así pues, con la escritura de ‘Algo se aproxima’ se sugiere que la literatura es la suma de lo vulgar y lo sublime, no solamente el orden y lo civilizado (la ciudad de la que habla Barco) sino también aquello que lo amenaza y lo niega (lo residual excrementicio); de modo que al mismo tiempo que su posibilidad de ser, anuncia su posibilidad de no ser. En cada una de las novelas se reitera el pronóstico del relato fundacional del corpus; algo ominoso se acerca, especialmente cuando la narración se aproxima al desenlace: con evidencia tautológica se señala la cesación del discurso, el acabamiento del relato. En *La pesquisa* por ejemplo, se confunde la tormenta en ciernes con una amenaza indefinida, referida genéricamente como ‘lo que se aproxima’ y ‘el tumulto que crece a su alrededor’; una inminencia trágica que, a pocas líneas del desenlace, parece señalar la muerte próxima de los personajes como si aquello que se acerca, el final de lo narrado, fuera también su propio final en el sentido biológico del término (LP: 158). Los presagios funestos son una constante en todas las novelas, con el anuncio de un desenlace apocalíptico que ponga, de una vez por todas, el punto y final en el flujo de la escritura; una devastación que adquiere distintas formas: el borrado de la conciencia narrativa en *Cicatrices*, el eclipse lunar en *El entenado*, la explosión de la ‘bomba nuclear portátil’¹⁴⁸ en *Glosa*, la epidemia pestífera en *La ocasión* y la tormenta tanto en *La pesquisa* como en *La grande* y en *Nadie nada nunca*. Si bien es cierto que algunos indicios, al señalar un nuevo comienzo, mitigan la magnitud de la catástrofe y relativizan el espanto del desenlace, el estado de alarma creado con la acumulación de malos designios y el tono agorero de la voz narrativa declinan la balanza del lado de la *nigredo*, de manera que con propensión hiperbólica podría decirse de la narración que alcanza a ser ‘más negra que la negrura’ (*nigrum nigrius nigro*).

Más allá de la decantación hacia la *nigredo*, hemos comprobado que el dualismo de las luces y las tinieblas no es comparable al maniqueo, puesto que los opuestos se complementan y caeríamos igualmente en el error si redujéramos esa confrontación a una evidencia moral; todo lo contrario, la incertidumbre estaba ya en el principio, en ‘Algo se aproxima’ cuando Barco afirmaba con un malditismo de corte romántico que si ‘*el bien no se encuentra por sí mismo, hay un solo lugar donde ir a buscarlo: el mal*’ (CC: 508). Si nos propusiéramos una interpretación ética, nos sería difícil decidir dónde se

¹⁴⁸ El narrador se refiere de este modo a la pastilla de cianuro de Leto: ‘*Será como su bomba nuclear portátil, su arma absoluta*’ (GL: 246).

encuentra el mal.¹⁴⁹ Sería ilusorio querer ver en el conjunto de proyecciones simbólicas que hemos englobado bajo la cromática *nigredo* una trascendentalización del Mal, una hipóstasis ontológica, como hacen algunos personajes. Igualmente, nadie puede apreciar algo intrínsecamente bueno en los complejos devaneos de Bianco, Leto, etc., en los recelos del pensamiento patológico que hemos dicho son muestra de *albedo*, porque su egotismo desenfrenado se revela como una creencia alucinada en el propio ego, como ilusión de la individualidad. Tanto en uno como en otro caso, lo mismo en la ilusión moral de sustantivar el mal como en el error de la radical ipseidad de los protagonistas, la búsqueda ética del lector tropieza siempre con percepciones engañosas. Por lo tanto, quizá el planteamiento ético de la narrativa saeriana (como el de cualquier obra literaria de valor, por otra parte) se dilucide más propiamente en torno al concepto de ilusión. Mientras que el impulso estético de la obra estriba en levantar un artificio inaudito desatento a las reglas establecidas, un aparato nunca visto con capacidad de suscitar la novedad, el impulso ético, como una contrapartida del anterior, se emplea en derribar las apariencias, en deshacer ilusiones. Saer propone algo similar en las ‘Razones’ de su poética cuando, después de mencionar ‘*el patio bien barrido de Aristóteles, condición previa a toda construcción futura*’, afirma lo siguiente: ‘*Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos, adecuados a esas visiones*’ (JJ: 17). De una parte, el desmontaje retórico: más que ética, ascética del desierto, que tiene por lema el desengaño; de la otra, la maquinación ilusoria, la elaboración artística que es un pacto de fe renovado con el lector; el primero es un planteamiento de ruptura, una réplica herética a la tradición, en tanto que el segundo tiene algo de dogmático, inherente a cualquier construcción.

El doble movimiento de desmontaje y construcción alcanza las cimas más elevadas en los desenlaces de la novela saeriana, que entrelazan un *aspecto de integración* (final ilusorio, esperanzado) con un *aspecto de división* (final desilusionador, escéptico). El desenlace integrador se relaciona con las formas de *albedo*, con la simbología del fuego y de las luminarias (inclusive la imaginería relativa a los insectos que son como partículas de luz) y es el resultado de una ‘pulsión de verdad’, de la búsqueda obstinada de una perfección formal; para lograrlo se acude a los trucos de la magia simpática, a una cau-

¹⁴⁹ La tentativa supone quizá perder de vista la incompatibilidad entre los planteamientos éticos y los planteamientos trágicos de la obra de arte. Kierkegaard, por ejemplo, consideraba que ‘*la Ética es el polo opuesto de lo Trágico*’ (la cita pertenece a la Introducción de Jaume Pòrtulas a *La tragedia griega* de Albin Lesky, p. 15).

salidad reforzada que eslabona hechos independientes con los hierros de la lógica y, siguiendo la denominación de Levy-Strauss, se nos ofrece como resultado de un pensamiento patológico que pretende mantener un control exhaustivo sobre realidades que le son contrarias. Buen ejemplo de ello son las planificaciones paranoicas de Leto en *Glosa* y de Bianco en *La ocasión*, como hemos podido apreciar, también de Morvan en *La pesquisa*, con el celo policial y la meticulosidad que empeña en su oficio de detective, y de los indios en *El entonado*, quienes, incapaces de relativizar su existencia, mientras se consideran a sí mismos los hombres auténticos o, por así decirlo, el pueblo escogido, relegan a un limbo oscuro o a la inexistencia las tribus localizadas allende los límites de su perímetro, en una especie de clausura autosuficiente. Puede objetarse que todos ellos (un terrorista, un enfermo de celos, un asesino y los miembros de una comunidad primitiva) sufren alguna clase de patología social¹⁵⁰ que explicaría su conducta alucinada apartándolos como *rara avis* del común de los mortales, de un patrón universal. Sin embargo, los mecanismos de que se sirven también los replican, por ejemplo, el grupo de amigos en *La grande*, con la mutua aceptación del juego simbólico (recordémoslo: la bolsa de plástico), ampliando el espectro de lo patológico hasta lo insospechado. No hace falta decir que la escritura es también ese divertimento, la simulación aceptada por el escritor / lector cuya mera participación estatuye un centro relacional; es decir que el libro, el objeto que tiene entre manos el lector comparte la misma naturaleza simbólica que la pastilla de Leto, el bastón de Bianco o la bolsa del supermercado del grupo de *La grande*. Todavía un paso más lejos: reconocer la proximidad de esos instrumentos simbólicos nos identifica con sus otros operarios, sobre todo en la medida en que nuestro punto de vista no puede apartarse del de aquellos personajes. Llegado este punto, el lector se encuentra forzado a admitir con desconcierto la proximidad con la demencia del pacto simbólico que propone la literatura, porque requiere de la misma suspensión del juicio que un pase de magia, y descubre con asombro que toda escritura tiene algo de dogma, de confianza ciega en lo que no vemos y esperamos, de fe necesaria aunque indeseada.

En ocasiones, el final integrador coincide con una reunión, donde los protagonistas se encuentran con motivo de un asado o de un gran acontecimiento; puede ser el caso de la fiesta en casa de Gutiérrez en *La grande*, la celebración editorial en el *lobby* del hotel

¹⁵⁰ En el caso de los indios, deberíamos decir que se sitúan en un estadio de desarrollo cultural que no contempla el intercambio universal, razón por la cual los miembros de la tribu se muestran impermeables al exterior.

en *Lo imborrable* y la tribu expectante ante la resolución del eclipse en *El entonado*. Con todo, durante la reunión surge la sensación de que para algunos de los personajes hay algo comunicable, un motivo de separación o de apartamiento del grupo. Atengámonos a las consecuencias: si hemos de confiar en las consideraciones del editor al final de *La grande*, Gutiérrez abandona la ciudad después de tener lugar el asado, Tomatis se parapeta en la bebida y muestra su acostumbrado distanciamiento durante la fiesta en *Lo imborrable* y el entonado relata la experiencia del eclipse desde la soledad de su retiro monástico. En *La pesquisa*, Soldi, después de varias horas reunido con ellos, observa en Pichón y Tomatis como ‘ninguna expresión particular denota en sus caras oscurecidas por el sol alguna emoción o algún pensamiento’; aquello compartido con los demás es exiguo y la coincidencia, cuando se produce, descuida una abundancia de pensamientos y sensaciones intransferibles; la aproximación del individuo al grupo constata zonas oscuras, indeterminadas (*‘A Soldi le parece notar que sus miradas se encuentran, fugaces, y casi en seguida, por alguna razón que se le escapa, se rehúyen’*) (LP: 158). En el sentido de una distancia inevitable, la tríada de amigos en *La pesquisa* desempeña la misma forma de enigma que los triángulos amorosos de otras narraciones: la doble evidencia de que mientras la pareja armoniza, el tercer miembro ‘permanece afuera’; el triángulo simboliza entonces el conflicto de las partes al mismo tiempo que la aspiración a la unidad (Cirlot 2002: 452).¹⁵¹ Sin embargo, la tensión de la reunión con la soledad íntima de los personajes encuentra su mejor desarrollo en *Nadie nada nunca*, gracias a la sutileza de la elipsis. Hacia el final tiene lugar el habitual asado con el Gato, Elisa y Tomatis, pero la parte que aquí nos interesa es la que sigue, precisamente el desenlace. Los cuatro protagonistas de la novela (el Gato, Elisa, el bañero y el Ladeado) parecen confluír en un mismo lugar, en las inmediaciones de la barranca de el Gato; no obstante, la relación entre ellos es intransitiva como sugiere el juego de miradas: el bañero sigue las evoluciones de el Ladeado, este a su vez ve a el Gato, quien también es observado por Elisa desde el interior de la casa. No hay pues intercambio de miradas. De hecho, al no haber contacto entre todos ellos, nada certifica que coincidan los cuatro personajes en el tiempo. Teniendo en cuenta que en *Nadie nada nunca* se subvierte la lógica secuencial del relato, con una disposición del texto en fragmentos narrativos separados por un espacio en blanco y que la ordenación de los mismos atiende a una es-

¹⁵¹ Cf. ‘Lugar de la ficción y lugar de la experiencia. Escritura y voyeurismo’ para una interpretación de los triángulos amorosos en relación con el voyeurismo y la gestión de los espacios y ‘El andrógino y la totalidad’ para comprender el sentido exacto de la tendencia a la unidad, a propósito del triángulo de *Lo imborrable*.

estructura de recurrencia y desfase, no sería extraño que el desenlace mezclara distintas temporalidades. O, lo que es lo mismo, que el narrador aboliera la categoría temporal, que juntara en un solo lugar a los personajes por medio de un trucaje de tiempos simultáneos: en vez de una cronometría de instantes separados, un solo momento de '*lapso incalculable, tan ancho como largo es el tiempo entero*' (NN: 222). En otras palabras, el narrador escenifica un conato de reunión final asumido como cierto por el lector, que otorga una continuidad lógica y causal a una serie de fragmentos desconectados por el mismo desfase temporal que organiza la novela entera. Luego la percepción del lector anula la discontinuidad, la distorsión temporal de manera que reúne a los personajes. Por el contrario, una lectura consciente de la distancia significada, evidencia la tramoya oculta —la dimensión temporal anulada—, subterránea a la cobertura fantasmal. Incluso podría darse el caso de que el lector atribuyera a la desesperanza del final, el valor anticipatorio de lo nefasto: que presagiara la desaparición ulterior de el Gato y Elisa, anunciada en *Glosa*, como una consecuencia del aislamiento. Diría entonces que es precisamente por causa del aislamiento, porque separados dejan de estar conectados entre sí, porque la mirada del otro les confiere realidad, que los personajes 'dejan de ser', desaparecen. Ambas lecturas se solapan: la versión integradora, avalada por el lector crédulo, imprevisor coincide con la versión separadora del escéptico; como se dice en la novela, '*durante un lapso incalculable, al que ninguna medida se adecuaría, todo permanece, subsiste, aislado y simultáneo*' (NN: 222).

Simétrico pero opuesto a lo que dijimos respecto al final unificador, la separación en el desenlace se relaciona con las formas de *nigredo*, con la simbología de lo tenebroso como la negrura de las fuerzas telúricas (las tierras calcinadas al paso del fuego), los fenómenos de oscurecimiento de las luminarias (el eclipse, las tormentas), y los augurios de muerte y corrupción (la peste, las mariposas negras y las moscas). Situada al término de la narración, la *nigredo* es siempre una forma simbólica de des-integración, de *des-enlace* en todo el sentido de la palabra: el regreso a lo amorfo de las construcciones del pensamiento, la demolición de las estructuras levantadas como un parapeto de resistencia a la atracción oscura. Si relacionamos el movimiento integrador con una 'pulsión de verdad', podemos vincular el movimiento separador con una 'pulsión de muerte'. El desenlace aparece como una tendencia inevitable que deshace la causalidad del discurso; se marca un momento decisivo previo al colapso final: el trance a la vesanía, al furor desquiciado de una conciencia recelada. Mientras que la lectura integradora la propicia la lógica obsesiva del personaje, la lectura separadora es propia de un narra-

dor distanciado y melancólico, cuyo estado de aflicción, que incide de varias maneras en el vigor de lo narrado, contrasta fuertemente con aquella. Así por ejemplo, las planificaciones ilusionadas de el Matemático, que demuestra una confianza en un acontecer ordenado, como si todas las cosas entraran ‘*en una teoría general o en una estructura pasibles de formulación matemática*’, encuentran un contrapeso en las dudas sobre la fiabilidad del lenguaje y la capacidad de nombrar del narrador de *Glosa* (GL: 32). La misma semejanza sugieren los testimonios de Garay y de Fiore, escasamente referenciales con respecto al mundo narrativo de Ángel en *Cicatrices*; o también, la respuesta desencantada de Tomatis al entusiasmo de Alfonso en lo concerniente a sus proyectos editoriales y de matrimonio en *Lo imborrable*. Una cierta astenia del narrador interfiere en la evocación del mundo de la ficción. Como si la palabra perdiera vigor y fuerza seminal, la narración sigue una dinámica circular de reiteración y agotamiento en lugar de un decurso lineal y las vacilaciones sustituyen la confianza en la eficacia de la escritura: en suma, la incertidumbre se apodera de lo narrado. Si la cohesión del final es el resultado de una lógica mágica, la separación equivale a la disipación del hechizo. Y aunque pueda considerarse que ese derribo de lo aparente viene motivado por un impulso ético, consistente en mostrar la vaguedad de algunas construcciones de la razón, lo cierto es que amenaza simultáneo a lo narrado que comparte la misma inconsistencia —que también es ilusión y encantamiento. Resultaría tedioso extractar fragmentos del corpus en los que intervenga la voz narrativa para desbaratar algún ensueño con una inflexión irónica, una crítica mordaz o un pensamiento lúgubre: la sutileza negadora del narrador saeriano es prácticamente ubicua. Dicho en pocas palabras: las reflexiones sobre todo tipo de trampas impuestas por los únicos instrumentos a disposición del narrador como son la percepción, el lenguaje y la memoria, así como la conciencia de la inevitabilidad de la ruina y la desaparición de todo lo conocido, constituyen un discurso acerca de la ficción que expresa la negatividad deconstruyendo el texto mismo, empujándolo a su terminación. Hay en esas meditaciones una capacidad de ruptura, una fuerza herética que, contraria al impulso constructor, totalizador y dogmático, tensiona el texto.¹⁵²

¹⁵² De nuevo habría que matizar lo afirmado: la presencia del narrador tiene un efecto paradójico sobre el texto; Premat que ha estudiado recurrentemente la presencia de esa figura en la narrativa saeriana, lo explica del siguiente modo: ‘...*Detrás de la aparente impotencia se formula una hipótesis fuerte sobre la creación en la medida en que este mecanismo condensa la multiplicidad de coordenadas y circunstancias que explican, en la versión saeriana, la aparición de una obra literaria. En todos los niveles se destaca una actitud lúcida, pesimista, incrédula — condiciones necesarias para preservar la credibilidad—, pero también la constancia de un sujeto unificador. Ante la amenaza permanente de un caos narrativo, ese sujeto se define como*

Ya desde el desenlace de la primera novela importante, desde *Cicatrices*, se sugería la conformación trágica del aparato novelesco. La narración concluía con una curiosa frase extraída del libro bíblico de *Corintios*: ‘*Nam oportet haereses esse*’ (traducido del latín: ‘*pues es preciso que haya disensiones*’) por la que nada menos que un Padre de la Iglesia ensalza la aparición de aspectos heréticos en un impulso contrario al que le llevaría a implantar una ortodoxia y unos fundamentos de fe. Como remate de una novela coral, el versículo señala con intención paródica la contigüidad entre el establecimiento de una verdad axiomática y el surgimiento en su seno de versiones que la transforman y, aplicado a la obra en marcha de Saer, constituye todo un programa de intenciones porque sutilmente conjunta los aspectos de división y los aspectos de integración del corpus, es decir que señala la complementariedad de los mecanismos de escritura con el borrado de una narrativa que se pone en juego a cada paso.¹⁵³

Decíamos al principio que la epifanía en el desenlace de la tragedia griega deshace el conflicto, que supone una reparación trascendente por la imposición de un decreto divino y, para explicar el artefacto, apelamos al doble sentido de su *mecánica*: en tanto que máquina suspendida en los aires y como razonamiento mecanicista. Como colofón al apartado, estudiaremos la pervivencia del recurso en los desenlaces de la novela saeriana de acuerdo con los aspectos señalados. En cuanto al primero de ellos —el ingenio mecánico— hay como perduraciones residuales del *deus ex machina*, reminiscencias del aparato escénico elevado en las alturas que podemos reunir bajo la etiqueta un tanto imprecisa de ‘algo que se manifiesta por encima de los protagonistas’. Son los casos del trono celeste de *El limonero real*, el helicóptero en *Nadie nada nunca*, la luna eclipsada en *El entonado*, la bailarina blanca en *La pesquisa* y, por supuesto, la bolsa de plástico en *La grande*. Todos ellos tienen en común, además, una naturaleza oculta sugerida en su presentación. Mientras que aparentan ser signos obvios de lo elevado y lo sublime, algunos detalles apuntan la irrupción de algo oscuro, subterráneo: el descubrimiento de las potencias inferiores. Veamos algunos de los ejemplos mencionados. En *Nadie nada*

un límite de contención; para contrarrestar el ‘suicidio’ del texto, la última herramienta es referirse a la existencia de una intencionalidad creadora’ (Premat 2002: 281).

¹⁵³ La fuente bíblica de la cita así como su traducción están tomadas del ensayo *La incertidumbre de lo real*. Bermúdez concluye con la siguiente interpretación acerca de la función de la cita saeriana en el conjunto de *Cicatrices*: ‘*Aun discrepando, o precisamente por ello, ninguna versión será definitiva, no habrá una ‘Verdad’ y la incertidumbre se nos desvelará, una vez más, como el ‘acontecimiento’ central de la narrativa del escritor*’ (Bermúdez 2001: 121). Siendo ciertas sus conclusiones nos parece que una lectura trágica, que tuviera en cuenta las fuerzas de coherencia y estructuración del corpus juntamente con esa tendencia ‘desintegradora’ que acumula versiones de un suceso, favorece una mejor aproximación a la narrativa de Saer.

nunca, el Gato advierte la cercanía del helicóptero por el rastro sonoro pero, cuando levanta la cabeza para verlo pasar, encuentra que ‘*no hay ningún helicóptero en el cielo incandescente*’; una sombra negra sobre la arena de la playa es la única evidencia de la máquina (NN: 205).¹⁵⁴ El eclipse de luna de *El entonado* deja al descubierto la naturaleza escondida del satélite; símbolo de corrupción en la alquimia, la luna agonizante también representa el mundo inferior o mundo de tinieblas (Cirlot 2002: 291). La mariposa blanca, en *La pesquisa*, se desvanece como atrapada por una fuerza, denominada en circunloquio ‘*el peso de lo que tira hacia abajo*’ (LP: 157). La bolsa de plástico de *La grande*, por último, se mantiene suspendida en la copa de un árbol, en tanto el grupo de amigos juega a adivinar de qué se trata, sublimándola, pero al caer se descubre como algo vulgar, insignificante. El denominador común de esas pequeñas epifanías es que son signos, elaborados en mayor o menor grado, de una caída: la presencia sugerida de la divinidad resulta equívoca, amenazada. Los protagonistas son los testigos del fenómeno o de la anécdota en cuestión, una disrupción que equivale a un augurio funesto, lo mismo para ellos como para el relato al borde del final.

Si la intervención del *deus ex machina* conciliaba las potencias en pugna, solventando el conflicto de la tragedia, debemos replantearnos en qué consiste el conflicto básico en las novelas de Saer según lo que hemos visto, y si aquel remedo de epifanía funciona en verdad como una anulación del mismo. En conformidad con lo contemplado hasta el momento, el contraste trágico de las novelas saerianas siempre resulta en un pensamiento —patológico, en cierta medida— cuya *maquinación* o razonamiento intrincado se levanta contra las complejidades de un mundo adverso; el entrelazamiento de razones, la enramada causal es un modo psicótico de someterlo a los deseos megalómanos de una conciencia enferma. Pero resulta que este esquema general del conflicto descubre un paralelismo de fondo: la literatura supone también un intento de conciliar el mundo con una visión personal, mediante una recreación poética de las cosas. Dicho en palabras de Saer: ‘*La literatura es también trágica porque recomienza continuamente, entera, poniendo en suspenso todos los datos del mundo, sin saber si los recuperará a través de la praxis poética*’ (CF: 209). Luego lo trágico en Saer es la escritura misma, su posibilidad de ser. Si nos proponemos determinar el concepto de lo trágico en su narrativa, descartaremos primero que la oposición de contrarios pueda dar lugar a una síntesis hegeliana si, como afirma el helenista Albin Lesky, desde principios de siglo se ha

¹⁵⁴ Dimos una explicación más detallada del significado del helicóptero en ‘El *supercenter* vs. el objeto postindustrial. Vanguardismo y *mass-media*’.

dejado de reconocer el sentido dialéctico del hecho trágico (Lesky 2001: 68). Ocurre que la perspectiva sistémica hegeliana se corresponde con un sentido trascendente del acontecer trágico que solo en parte puede decirse característico de la obra de Saer: solo en cuanto movimiento integrador. Si la aceptamos, dejamos fuera la inercia centrífuga del corpus, su cualidad desintegradora. Pero tampoco podemos afirmar convencidos que su narrativa encaje dentro de la tipología de lo trágico que propone Lesky, en una ‘*visión radicalmente trágica del mundo*’ que prescinde de las fugas a lo absoluto, que ‘*termina necesariamente en la desesperación o en la fría resignación ante lo absurdo*’ y entre cuyos valedores contemporáneos se encontraría —siempre según Lesky— el dramaturgo Anouilh (Lesky 2001: 72). Es cierto que precisamente una ‘*fría resignación*’ caracteriza las respuestas de algunos personajes sobre la búsqueda del sentido de las cosas; Barco, por ejemplo, en el primero de los desenlaces del corpus, el de la narración corta ‘Algo se aproxima’, respondía a la pregunta acerca del sentido del mundo diciendo que no significa ‘*nada, por supuesto*’ y, en *La pesquisa*, Pichón interrumpe una chanza, que relaciona ligeramente lo acontecido con lo absoluto, con una admonición sobre el azar de tales planteamientos (‘*Ni siquiera. Es una coincidencia*’) (LP: 158). Sin embargo, cuesta reconocer en el grafo de Saer el trazo de un nihilista, un desarrollo literario ‘*en el que todo se precipita a la destrucción y a nada más que a la destrucción*’ (Lesky 2001: 74). Por el contrario, en su narrativa se confunde siempre la insinuación de un desenlace apocalíptico con una apocatástasis, de manera que todo final es al mismo tiempo el principio de algo.¹⁵⁵ Su escritura es trágica justamente por el constante aplazamiento que supone, porque discurre sin alcanzar un término. Puede decirse, en cam-

¹⁵⁵ Una coincidencia que, como todo detalle en Saer, puede interpretarse en clave reflexiva de los mecanismos de la creación narrativa. Los desenlaces apuntan jánicamente en dos direcciones temporales, de manera que se confunden los orígenes con la novedad absoluta: la tradición, lo dado de una vez por todas y los movimientos de vanguardia del aparato narrativo que se reinventa a cada paso. Aunque resulta evidente la novedad de las unidades narrativas añadidas al conjunto parece al mismo tiempo como si todo estuviera planeado de antemano. Premat ha sido el primero en señalar la importancia de este efecto que él llama de ‘*coherencia retrospectiva*’ y explica del siguiente modo: ‘*...el efecto se vuelve causa; la excepción, norma; lo inédito, lo extraño, lo sorprendente se convierten en un episodio ya previsto y programado. Se trata de un principio de inclusión a posteriori: cada texto funciona como una anomalía con respecto al sistema, pero el trabajo de escritura supone una adaptación, una transformación del sistema, para poder integrarlo*’ (Premat 2009: 171). Ya en *La dicha de Saturno*, Premat entendía que la irrupción en escena de *El entonado* transfigura el conjunto de la obra y permite nuevas lecturas como la que él mismo lleva a término (Premat 2002: 107). Otro ejemplo puede encontrarse en estas líneas: la lectura de los finales del ciclo de novelas según las pautas de lo trágico y, destacadamente, la remisión al *deus ex machina* vienen propiciadas por la aparición de *La grande* (2005): la novela póstuma del conjunto narrativo produce una alteración retrospectiva que permite dicha interpretación en función de la última página escrita.

bio, que en todos los desenlaces hay una apariencia estática, más que una reconciliación, un equilibrio restablecido porque el orden perturbado del mundo vuelve a una situación de reposo. Después de los arranques de egotismo de algunos personajes que tanto guardan en común con la *hybris* de los héroes trágicos, después de las pulsiones desenfrenadas, de las obsesiones conspirativas y de las planificaciones absurdas, se alcanza un balance final que transparenta un entendimiento neutro de las cosas.

Ahora que comprendemos algo mejor el sentido de lo trágico en Saer, podemos responder la pregunta planteada acerca del recurso (como lo hemos dado en llamar) de *deus ex machina*, esto es: si el remedo de epifanía en los desenlaces de las novelas supone una abolición de lo trágico. Pues bien, al contrario que en la tragedia griega, el *deus ex machina* no implica ninguna ruptura en el desarrollo de la escritura saeriana, sino una solución de continuidad de sus contenidos trágicos. Todo desemboca en una unidad conciliatoria: no porque la intervención del dios suponga una salida al conflicto, sino porque con su doble naturaleza lo perpetúa. Al desenmascarar el convencionalismo del signo de la divinidad (en síntesis de lo anterior: el helicóptero, la mariposa, la bolsa de plástico, etc.), al poner al descubierto las entrañas del dios, se hace del mismo una figura trágica de manera que en la puesta en escena se representa al mismo tiempo el signo de lo absoluto y el simulacro de lo absoluto. Que su eficacia sea real o fingida depende del punto de vista adoptado por el lector / espectador. Si solo hubiera una remisión a lo absoluto, entonces el *deus ex machina* supondría un atajo del conflicto trágico; sin embargo, al producirse un contraste riguroso queda en el lector, ya apreciar la unidad del conjunto, la tendencia constructiva que organiza los materiales de la narración con una fuerza nuclear y cohesiva extraordinarias, ya la puesta en solfa de dicha unidad, la inercia dispersiva, anuladora que como quiere la voz narrativa devuelve la palabra a un estadio de muerte como si nada hubiera pasado, como si nadie hubiera dicho nunca nada. De cualquier modo, con independencia de esa elección es innegable que hay en los contrastes cromáticos y simbólicos de las formas de *albedo* y de *nigredo* y lo mismo en los socorros que en los abandonos de la voz narrativa, tanto en los refuerzos asociativos de la magia como en los trances de repetición y agotamiento de la narración, una dualidad de componentes que, entrelazados como opuestos en una *coniunctio*, ofrecen una apariencia paradójica de unidad recobrada.

Conclusión

*Tal es el secreto de la sublimación
estética: representar la plenitud a tra-
vés de su misma negación.*

Dialéctica de la ilustración,
Theodor W. Adorno

*...Yo me veo por dentro como un
hombre y un escritor de tendencia trá-
gica, que es, aproximadamente, lo con-
trario del pesimismo a secas*

‘Lo trágico’,
Antonio Buero Vallejo

Al principio de nuestro trabajo señalamos algunas características fácilmente apreciables de la escritura de Saer que nos parecían indiciarias de un conflicto: la repetición que entendida como una corrección del texto ralentiza su resolución y las constantes dubitaciones del narrador que parece empeñado en corregir todo lo dicho, en derribar en lugar de asentar y consolidar la arquitectura narrativa. El texto es un borrador de carácter provisional que se modifica con añadidos constantes, que padece arreglos y enmiendas. Pero, pese a permanecer en constante formación, el conjunto no pierde coherencia estructural con el añadido de nuevas unidades narrativas. Al contrario: parece reforzarse con ello. Decíamos entonces que la escritura de la obra tiene un carácter ambivalente, porque marcada por una tensión de contrarios posee una mezcla de azar y deliberación: al riesgo de disolver el conjunto, el componente de azar permite una apertura original de la obra, mientras que el componente de deliberación funciona como un ceñidor que lo sujeta de acuerdo con las normas dictadas por la tradición del propio corpus. La unidad de la obra es, pues, conflictiva dada su naturaleza trágica. Para comprender mejor esta idea general, se trataba de descender al nivel de los componentes: es decir, no tanto de realizar un análisis temático que captara la floración eventual de lo trágico, como, más

propiamente, de indagar en la semilla o en el primordio de la escritura para explicar el origen de esa tensión problemática. Con este propósito, emprendimos el estudio de las distintas categorías de la narración: tiempo, lugar y objeto (que sustituye y comprende a la de personaje).

Con la investigación de las categorías de tiempo y de lugar, hemos podido apreciar cómo la tendencia regresiva en la escritura de Saer, o la obsesión por restituir el lugar y el tiempo remoto de los orígenes, condicionan la producción del relato y la unidad narrativa del mismo. En la medida en que el destino de los personajes pasa por lograr la anhelada restitución de su pasado, el relato adquiere un sentido unitario. Son signos de ello, según los ejemplos más destacados de nuestra exposición, los recuerdos del pasado que Wenceslao experimenta en *El limonero real* bajo la forma de repeticiones significativas. O los esfuerzos de los exilados del corpus (Higinio Gómez, Pichón Garay, Gutiérrez o, también, en un sentido menos restrictivo del término 'exilio', el juez de *Cicatrices*) por recomponer un mapa físico de sus recuerdos, por materializar una ciudad esquiiva a la representación de los afectos perdidos. De los casos referidos, el ejemplo más diáfano es la esperada reunión de los mellizos Garay, separados a resultas del exilio de Pichón. Dijimos que la unidad del relato vendría dada por la producción de un Gran Acontecimiento, una especie de revelación providencial significada en un escenario final de reunión de los mellizos que, sin embargo, nunca llega a producirse. Tampoco los otros casos son menos problemáticos: las vivencias obsesivas de Wenceslao responden a una serie de traumas no resueltos, de modo que en su caso la repetición aparece lastrada por signos negativos, y parece preferible una idea de progreso que lleve aparejado el olvido del conflicto. Igualmente ocurre para el juez de *Cicatrices*: el recorrido anamnético por la ciudad despierta en su interior un imaginario atroz, una fantasmagoría poblada de criaturas híbridas que relacionamos con el motivo de la *Walpurgisnacht*. Traer de vuelta el pasado significa repetirlo. Pero esa repetición que conciliaría lo uno y lo diverso al ajustar lo dado a un modelo subyacente no es pacífica, sino traumática. Aunque se trata de una operación necesaria para la producción del sentido del relato, la repetición resulta indeseable: al tiempo que lo convocan, los personajes huyen de un pasado tormentoso; tratan de borrar el recuerdo y de imponer una nueva inercia a sus vidas. El autotematismo o las estrategias reflexivas del propio texto, dominantes en la obra de Saer, permiten traducir lo anterior como el ser constitutivo de la escritura: la gestación de la narración requiere de la evocación de un lugar, pero su materialización es vacilante como la propia escritura. En *Cicatrices*, al tiempo que se trata de ubicar y

de cartografiar la ciudad, esta desaparece progresivamente tras una cortina de percepciones erróneas o defectuosas. El itinerario del juez hacia las afueras o hacia el desierto desdibuja literalmente el lugar: equivale a un borrado del mapa que se ha trazado durante el episodio. Así, la epifanía del lugar coincide con su desaparición, como operaciones estrechamente ligadas, inseparables y complementarias. El destino de los personajes que retornan al enclave de los orígenes posee la misma ambivalencia: se significa el reencontro pero, al mismo tiempo, también la perdición del individuo. En *Trabajos* tenemos un epítome perfecto de esta idea: la doble lectura del mito del regreso a Ítaca de Odiseo. Allí recuerda Saer el episodio del naufragio del barco de Odiseo frente a las costas de los feacios, la gloriosa acogida que estos le dispensan al héroe y *‘cómo lo mandan a Ítaca, su tierra natal, acostado en una embarcación llena de adornos y de víveres’*. *‘Algunos helenistas —continúa— han visto en este episodio cierta ruptura formal de la epopeya, y afirman que esa embarcación fletada no es más que un rito fúnebre, que el naufragio de Ulises y la tan temida muerte en el mar, lejos de su familia y de su patria, ocurrieron realmente, lo cual convierte a la isla de Esqueria en el delirio feliz de su agonía’* (TR: 99). La fantasía cumplida del retorno a los orígenes, que sirve como desenlace al exilio y que unifica todos los lugares recorridos bajo el signo de un solo Lugar (o también: todos los acontecimientos como un único Acontecimiento), puede no ser más que eso: una fantasía sin asomo de realidad. La felicidad de cumplir la ‘vuelta completa’ parece improbable porque, como escribió Li Po, el poeta chino que padeció el exilio, al que Saer ha dedicado más de una reflexión, *‘el que vive es un viajero en tránsito / el que muere es un hombre que torna a su morada’* (De Juan 1973: 117). Aunque, como dijimos en su momento, algunos de los desarrollos narrativos de la última etapa de la escritura del corpus (a partir de *El río sin orillas*, hasta el hito final de *La grande*) atemperan o suavizan la virulencia de esta interpretación pesimista, escenificando, en mayor o menor medida, un retorno tranquilo, ello no tiene otro efecto que reafirmar la pertinencia de la doble lectura, de la lectura trágica a la que nos venimos refiriendo.

El estudio de la categoría de objeto en la obra de Saer confirma la ambivalencia constitutiva de esta. Lo precedimos de un ensayo en el que se historiaba la noción del objeto en la obra de algunos autores que influyen sobre la narrativa de nuestro autor. Así, aportamos referencias sobre Robbe-Grillet, Francis Ponge, Roland Barthes y también otras sobre el surrealismo y las novelas de la existencia en las que el objeto empieza a cobrar importancia, desplazando a la categoría de personaje. En una segunda parte,

espejo de la primera, encajamos la acogida en la obra del escritor argentino de cada una de esas etapas. Para cada una de ellas, se planteaba un atributo distinto del objeto. Primero, el grado de utilidad que este posee en el interior del sistema mercantilista. En el extremo útil se hallan las mercaderías y los objetos prefabricados; mientras que el objeto artístico de la vanguardia representa algo no apto o disfuncional. Segundo, el grado de conocimiento de las cosas, es decir, la familiaridad que permiten gracias a su inserción en un conjunto de apariencia homogénea que resulta de fácil captación para el lector, o la extrañeza que sugieren al hallarse separadas, aisladas o diferenciadas del resto. Tercero, el grado de profundidad o de penetración de las ideas en el objeto, esto es, si posee una carga simbólica por la que participa en una red analógica de significados, o, por el contrario, si lejos de tener esa dimensión *metafísica*, se agota en el plano físico o material. Y, por último, el grado de dependencia respecto de un término modélico de referencia o, al contrario, la calidad autónoma de las cosas. Todas ellas son características por las que se trata de comprobar en qué medida el objeto se encuentra insertado en un conjunto ordenado de cosas, en un sistema totalizador. En otras palabras: en qué medida se produce una unidad de objeto. Sin embargo, la consecución de dicha unidad arrebatada el particularismo del objeto, lo convierte en otra cosa: en un cliché, en un símbolo o en la serie de conceptos universales de un discurso. Por lo tanto, se anula el componente de novedad que lo caracteriza, a favor de unas estrategias de representación obsoletas. Concluía el apartado con una explicación acerca del concepto de ‘narración-objeto’ que el autor desarrolla en sus ensayos y que tal vez sea un intento de conciliación que justifique el retorno a unas ‘formas clásicas’ o la rebaja en el grado de experimentación, con la consiguiente atenuación de los conflictos en el seno de lo narrado, que caracteriza la producción saeriana a partir de *El entonado*.

Siguiendo las mismas pautas dictadas por lo anterior, llevamos a cabo un estudio del personaje saeriano en tanto que objeto erótico, según la denominación de Bataille. Como tal, el personaje se define en función de la aproximación que experimenta hacia otros objetos. El encuentro de varios objetos eróticos es siempre agónico: es decir que oscila entre lo que Bataille llama ‘lo continuo’ y ‘lo discontinuo’, entre la separación y la integración que es también la pérdida de sí mismo. Para demostrar el límite que alcanza el objeto erótico en los textos, estudiamos dos motivos. Primero, los ritos de androginización en *Lo imborrable*, que representan una puerta de acceso a un modo de ser total en la coincidencia de los opuestos. Habíamos tratado ya el tema en otro lugar, a propósito de algunos triángulos de personajes que, representados en ciertas obras, dejan

ver una alternancia entre la soledad de unos de los miembros de la figura y la complementariedad del otro par. Segundo, los ritos de comensalidad presentes en todo el corpus, por los que el individuo se mueve entre la integración y el rechazo de un grupo social, sea este la familia, la tribu o los amigos. Las conclusiones que aportamos para el objeto narrativo en general son también válidas en este caso. Decíamos entonces que una lectura sistemática oculta la visibilidad del objeto. Del mismo modo: la asimilación del personaje (o del objeto erótico) por el grupo esconde su singularidad y, en tanto que amenaza su integridad identitaria, lo pone en riesgo de desaparecer.

Del estudio de las categorías de la narración se desprenden algunas conclusiones generales. La principal es que la unidad de tiempo y de lugar son fantasías del sujeto narrativo: ya no son postuladas ‘desde fuera’ de la narración por una instancia teórica, sino que las profiere la conciencia narrativa como una parte indisociable de lo narrado. Según la definimos en nuestra Introducción, la unidad de tiempo y de lugar son ‘fantasías de retorno’ de esa conciencia. Su fabulación responde a partes iguales a los estragos de una pérdida original acontecida y al deseo que se tiene de recuperar el objeto de esa pérdida. Tal vez por ello, porque junto al deseo se incorpora la negación o el carácter insuperable de ese sentimiento, la recomposición de una unidad original resulta siempre en una tendencia de imposible realización. También la unidad de objeto se anuncia en buena parte por una serie de apreciaciones subjetivas del narrador que oscila entre el entendimiento ordenado y sistemático del conjunto del relato y la sensación negativa de que se trata de una amalgama, de algo que no puede ser pleno o de una pieza y que necesariamente incorpora el vacío en su composición.

Dado este componente imaginativo o fantástico, no es de extrañar la importancia del pensamiento mágico en la narrativa del autor. Así, la evocación de unas coordenadas espacio temporales para el relato, de las que depende la eficacia simbólica del mismo, está sujeta a pasos y rituales mágicos (análogos a los de la novela proustiana) por los que se busca la reintegración de un tiempo y un espacio arquetípicos. Y las descripciones del objeto narrativo recuerdan en ocasiones a los objetos mágicos que sirven de conectores con la totalidad o con un poder sobrenatural o de naturaleza desconocida, ‘*como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico*’ (Cirlot 1986: 67). Tal vez las fuentes relativas al campo de la antropología, de las que nos hemos servido numerosas veces a lo largo de nuestro trabajo, tengan que ver con esta idea. La recurrencia a las obras de Mircea Eliade, J. G. Frazer, Claude Lévy-Strauss y Arnold Van Gennep demuestra en último término lo apropiada que resulta una

apreciación de Saer contenida en ‘El concepto de la ficción’. Dice el escritor en este ensayo tardío que ‘*a causa [...] de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa*’ (CF: 16). Por otra parte, el pensamiento mágico tiene una gran importancia a la hora de trabar el relato y asegurar un desenlace a lo narrado. En el último apartado de esta tesis hemos tratado de dar cuenta de ello con la constatación de algunos refuerzos simbólicos empleados en apuntalar los desenlaces, refuerzos que hemos relacionado con la práctica de un pensamiento mágico.

Terminamos como empezamos: constatando que las impresiones o intuiciones que superficialmente podían reconocerse en la obra de Saer, se asientan por la gracia de un análisis profundo y revelador de la materia narrativa. Al principio decíamos que la calidad rítmica y eufónica del texto, que se estructura de acuerdo con un patrón o un principio musical, ofrece una impresión armónica del conjunto y que, en cambio, lo que parecía un desarrollo hondamente pesimista, a ratos coartado por las dudas y vacilaciones del narrador, contraviene esa impresión, instituyendo un conflicto. Y tras descender al nivel de los componentes con el estudio de las tres categorías, hemos podido comprobar cómo ese conflicto se reproduce en el seno de cada una de ellas: cómo la imagen de plenitud a la que se aspira con las tres unidades (tiempo, lugar, objeto) coincide con la negación de las categorías. La unidad de tiempo que supone el reconocimiento de una repetición invariable o de una rutina cíclica de los acontecimientos, lleva consigo la postulación imposible de una ‘acronía’ de lo narrado. La unidad de lugar entendida como la proyección de un lugar arcádico o arquetípico, que es la esencia o la idea platónica de todos los lugares, se descubre como un ‘no lugar’ o una utopía de imposible alcance. Y la unidad de objeto, en fin, la inserción del mismo en un conjunto ordenado y sistemático, significa su desaparición o la ocultación de la singularidad que lo caracteriza. Tal componente de negatividad, que es constitutiva de la escritura de Saer, así expuesta en tres fases o en tres negaciones sucesivas, recuerda tal vez al título programático de la novela *Nadie nada nunca* y a los fundamentos Tendai pronunciados por Washington en ‘A medio borrar’ (*primera proposición: el mundo es irreal; segunda proposición: el mundo es un fenómeno transitorio; tercera proposición, y, atención, la fundamental: ni el mundo es irreal ni es un fenómeno transitorio*) (CC: 172).

Sin embargo, la negatividad de su poética no se corresponde con la postura de un pesimista: no se trata solo de que el narrador en su discurso sobre la ficción (que involucra a las unidades del relato) contempla con parcialidad el lado desfavorable de las

cosas, sino de que restituye este aspecto en un movimiento dialéctico. El sentido trágico del conjunto narrativo hace de ese recurso a la negatividad un método saludable de mantener ‘*el patio bien barrido de Aristóteles* [que es] *condición previa a toda construcción*’ (JJ: 17). La negación de las tres unidades se produce al mismo tiempo que su afirmación y constitución. Así, el arte narrativo de Saer es un arte de la lítote según el cual la negación resulta en una mera apariencia, en un paso previo, o mejor dicho, contemporáneo, a una afirmación reforzada del conjunto porque, a fin de cuentas, ‘*la pretensión ineludible de toda obra, aun en su limitación, es la de reflejar el todo*’ (Horkheimer 2007: 189).

Bibliografía

Obras de Juan José Saer

- RE: *Responso*, Buenos Aires: Planeta, 1998 (primera edición: 1964).
- LV: *La vuelta completa*, Buenos Aires: Constancio Vigil, 1966.
- CI: *Cicatrices*, Buenos Aires: Seix Barral, 2003 (primera edición: 1969).
- LR: *El limonero real*, Barcelona: Planeta, 1974.
- EA: *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*, Buenos Aires: Seix Barral, 2000 (primera edición: 1977).
- NN: *Nadie nada nunca*, Buenos Aires: Seix Barral, 2004 (primera edición: 1980).
- EE: *El entonado*, Barcelona: El Aleph, 2003 (primera edición: 1983).
- GL: *Glosa*, Barcelona: Ediciones Destino, 1988 (primera edición: 1986).
- JJ: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Editorial Celtia, 1986.
- LO: *La ocasión*, Barcelona: Ediciones Destino, 1989 (primera edición: 1988).
- RO: *El río sin orillas*, Buenos Aires: Seix Barral, 2003 (primera edición: 1991).
- LI: *Lo imborrable*, Buenos Aires: Alianza, 1993.
- LP: *La pesquisa*, Barcelona: Muchnik editores, 2000 (primera edición: 1994).
- LN: *Las nubes*, Barcelona: Muchnik editores, 2002 (primera edición: 1997).
- CF: *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2004 (primera edición: 1997).
- NO: *La narración-objeto*, Argentina: Planeta, 1999.
- CC: *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (primera edición: 2001).
- LG: *La grande*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (primera edición: 2005).
- TR: *Trabajos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Entrevistas de Juan José Saer

- s.f. 'Con el agua en la boca' [en línea] *Radio Montaje*. Dirección URL:
<<http://radiomontaje.com.ar/literatura/saer.htm>> [Consulta: 31 de octubre de 2011]
- 1989 'El desierto retórico. Entrevista con Juan José Saer', *Quimera* n° 80, Barcelona, pp. 12-15.
- 1997 *La caja de la escritura (Diálogos con narradores y críticos argentinos)*, Madrid: Veruvert, pp. 12-17.
- 1998 'Yo escribí Taxi Driver' (entrevista con Marcelo Damiani) [en línea]. *Radar libros*, suplemento de *Página/12*, 13 de diciembre. Dirección URL:
<<http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-12/98-12-13/index.htm>> [Consulta: 31 de octubre de 2010].
- 2000 'Memoria del río' [en línea]. *Clarín.com*. Dirección URL:
<<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/02/27/e-00501d.htm>> [Consulta: 31 de octubre de 2011]
- 2001 'Juan José Saer en la Universidad de San Pablo' [en línea]. *Avizora*. Dirección URL: <http://www.avizora.com/publicaciones/monosavizora/entrevista_saer.htm> [Consulta: 31 de octubre de 2011]
- 2004 'Entrevista' [en línea]. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. Dirección URL: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-10/03.%20Entrevista%20Saer.pdf>> [Consulta: 31 de octubre de 2010]
- 2004b *La literatura expatriada: conversaciones con escritores argentinos de París*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Bibliografía crítica

- BECEYRO, RAÚL. 1992 'Sobre Saer y el cine', *Punto de vista* n° 43, Buenos Aires, agosto, pp. 26-30.

- BENÍTEZ PEZZOLANO, HERBERT. 2000 'Encrucijadas de la objetividad', en Noé Jitrik: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff) "La narración gana la partida". Buenos Aires: Emecé, pp. 143-159.
- BERG, EDGARDO H. 1994 'La problematización de la lengua en "El entenado" de Juan José Saer', *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 19, pp. 251-254.
- 2002 'Juan José Saer: una música imborrable' en *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, pp. 137-173.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, MARÍA. 2001 *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*, Oviedo: Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología de la Universidad de Oviedo.
- CORBATTA, JORGELINA. 1991 'En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer', *Revista Iberoamericana* n° 155-156, abril-septiembre, pp. 557-568.
- 2005 *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires: Corregidor.
- CROCE, MARCELA. 1990 'Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer'. *Filología*, año XXV, n° 1-2, Buenos Aires, pp. 49-110.
- DALMARONI, MIGUEL. 2009 'Un iracundo a medio borrar. Saer en público, 1964' [en línea]. *UNR*, Dirección URL: <http://literaturaargentina2unr.blogspot.com/2009/06/jueves-11-de-junio.html> [Consulta: 31 de octubre de 2011].
- 2000 MERBILHAA, MARGARITA. 'Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción', en Noé Jitrik: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff) "La narración gana la partida". Buenos Aires: Emecé, pp. 321-343.
- DE GRANDIS, RITA. 1994 'El entenado de Juan José Saer y la idea de historia', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XVIII, 3, pp. 417-426.
- FERNÁNDEZ, NANCY. 2000 *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires: Biblos.
- FOFFANI, ENRIQUE y MANZINI, ADRIANA. 2000 'Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje', en Noé Jitrik: *Historia crítica de la literatura argentina*,

- Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff) 'La narración gana la partida'. Buenos Aires: Emecé, pp. 261-283.
- GIORDANO, ALBERTO. 1992 *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp.11-33.
- GNUTZMANN, RITA. 1989 'El arte de narrar de Juan José Saer', *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 11, pp. 183-186.
- 1992 'El entonado o la respuesta de Saer a las crónicas', *Iris*, pp. 23-36.
- 1995 'Repetición y variación en *Lo imborrable* de Juan José Saer', *Iris*, pp. 107-121.
- 1996 'Bibliografía de y sobre Juan José Saer', *Iris*, pp. 39-50.
- GOLA, HUGO. 2007 'Juan José Saer' en *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México D.F.: El colegio de México, pp. 37-48.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. 1979 'Juan José Saer: el arte de narrar', *Punto de vista* n° 6, Buenos Aires, julio, pp. 3-8.
- 1984 'La filosofía en el relato', *Punto de vista* n° 20, Buenos Aires, marzo, pp. 35-36.
- 1986 'El lugar de Saer' en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Editorial Celtia, pps. 261-299.
- 2000 MARTÍN PRIETO, MATILDE SÁNCHEZ, BEATRIZ SARLO, 'Literatura, mercado y crítica. Un debate', *Punto de vista* n° 66, abril, pp. 1-9.
- 2009 'Lugar. La expansión de los límites', *Actas del II Congreso Internacional 'Cuestiones críticas'* [En línea]. Centro de Estudios de Literatura Argentina. Dirección URL: <http://www.celarg.org/int/arch_publici/gramuglio_acta.pdf> [Consulta: 31 de octubre de 2011].
- IGLESIA, CRISTINA. 1994 "La violencia del azar. Rituales y asesinatos en *Cicatrices* de Juan José Saer", en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp.15-21.
- JITRIK, NOÉ. 1984 "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia", *Cuadernos americanos* n° 253, pp. 89-99.
- 1987 *La vibración del presente: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritos latinoamericanos*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 169-181.

- MARCO, JOSÉ MARÍA. 1988 'El trayecto a los orígenes' en *Quimera* n° 76, Barcelona, p. 70.
- MONTALDO, GRACIELA. 1986 *El limonero real*, Buenos Aires: Hachette.
- NÚÑEZ, CÉSAR A. 2007 'Representaciones erróneas: Espacios invadidos y políticas de la palabra' en *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México D.F.: El Colegio de México, pp.: 267- 284.
- PIGLIA, RICARDO. 2008 'El lugar de Saer' en *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, ed. de Jorge Carrión, Barcelona: Candaya, pp. 162-188.
- PONS, MARÍA CRISTINA. 1996 "El entonado: La representación histórica de una otredad ausente", en *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, pp. 212-253.
- PREMAT, JULIO. 2000 'Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices* (1969)', *Revista Iberoamericana* n° 192, julio-septiembre, pp. 501-510.
- 2002 *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- 2003 'Saer, fin de siglo y el concepto de lugar' en *La literatura argentina de los años 90*, bajo la dirección de Geneviève Fabry e Ilse Logie, Nueva York: Editions Rodopi, pp. 43-52.
- 2009 *Héroes sin atributos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- QUINTANA, ISABEL. 2001 'La construcción de lo "Real": una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer', en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- SARLO, BEATRIZ. 1980 'Narrar la percepción', *Punto de vista*, n° 10, noviembre, pp. 34-37.
- 1993 'La condición mortal', *Punto de vista* n° 46, agosto, pp. 28-31.
- 1997 'Aventuras de un médico filósofo. Sobre Las nubes de Juan José Saer', *Punto de vista* n° 59, diciembre, pp. 35-38.
- SCAVINO, DARDO. 1997 'La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos', en Néstor Ponce, Sergio Pastormelo, Dardo Scavino, *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*, La Plata: Facultad de humanidades y ciencias de la educación, Serie estudios e investigaciones, pp. 45-62.

- 2004 *Saer y los nombres*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto
- STERN MIRTA. 1983 'El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura', *Revista Iberoamericana*, n° 125 10-11, noviembre, pp. 965-981
- 1984 'Juan José Saer, construcción y teoría de la ficción narrativa', *Hispanamérica* n° 37, abril, pp. 15-30.
- STIÚ, MARÍA ELENA. 1995 'La ocasión de Juan José Saer: el enigma de la racionalidad', en Miguel Dalmaroni (ed.), *Literatura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwill, Saer, Aira)*, La Plata: Facultad de humanidades y ciencias de la educación, pp. 79-89.
- VEZZETI, HUGO. 1997 'La nave de los locos de Juan José Saer', *Punto de vista* n° 59, diciembre, pp. 39-41.
- VILLORO, JUAN. 2008 'La víctima salvada' en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 37, pp. 83-89.

Bibliografía general

- APOLLINAIRE, GUILLAUME. 2009 *El encantador putrefacto. Las tetas de Tiresias*, Buenos Aires: Losada.
- ARTAUD, ANTONIN. 1972 *Heliogábalo o El anarquista coronado*, Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- BARTHES, ROLAND. 1974 *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2002 *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- 2002b *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona: Paidós.
- BATAILLE, GEORGES. 2007 *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- BAUDELAIRE, CHARLES. 2004 *Las flores del mal*, Madrid: Cátedra.
- BAYÓN, FERNANDO. 2004 *La prohibición del amor. Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*, Barcelona: Anthropos.
- BENJAMIN, WALTER. 1991 'El narrador' en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus.

- 2005 *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- BERKELEY, GEORGE. 1973 *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*, Buenos Aires: Aguilar Argentina.
- BORGES, JORGE LUIS. 1974 *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- 1989 *Obras completas II*, Buenos Aires: Emecé.
- BRETON, ANDRÉ. 2006 *Nadja*, Madrid: Cátedra.
- BUTOR, MICHEL. 1967 *Sobre Literatura II*, Barcelona: Seix Barral.
- CALLEJO, JESÚS. 2006 *Breve historia de la brujería*, Madrid: Nowtilus.
- CAMPANELLA, HORTENSIA. 2005 'La poblada soledad del escritor', Introducción a Juan Carlos Onetti. *Obras Completas I*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. XXV-LXV.
- CAMUS, ALBERT. 1985 *Narrativa y teatro*, Barcelona: Seix Barral.
- 2002 *El extranjero*, Madrid: Alianza Editorial.
- 2003 *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza Editorial.
- CARDÍN, ALBERTO. 1994 *Dialéctica y canibalismo*. Barcelona: Anagrama.
- CARNAVAGGIO, JEAN. 1995 *Historia de la literatura española. El siglo XVII*, Tomo III, Barcelona: Ariel.
- CASADO, MIGUEL. 2006 'Clave de los tres reinos', Introducción a *La soñadora materia* de Francis Ponge, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-30.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. 1990 *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona: Anthropos.
- 2008 *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela.
- CONRAD, JOSEPH. 2002 *El corazón de las tinieblas y otros relatos*, Madrid: Valdemar.
- COROMINAS, JOAN. 2003 *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid: Gredos.
- CORTÁZAR, JULIO. 2003 *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra.
- DE JUAN, MARCELA. 1973 *Poesía china: del siglo XX a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*, Madrid: Alianza Editorial.
- DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX. 1978 *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.

- DELGADO, SERGIO. 2004 'El río interior (Estudio preliminar)' en *El Gualeguay*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- 2005 Introducción y notas a *Juan L. Ortiz. Obra completa*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- ELIADE, MIRCEA. 1984 *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor.
- 2008 *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza Editorial.
- ELIOT, T. S. 1989
- 2005 *Modernism: an anthology*, editado por Lawrence S. Rainey, UK: Blackwell Publishings.
- 2009 *La tierra baldía*, Madrid: Cátedra.
- 2009b *Cuatro cuartetos*, Madrid: Cátedra.
- FRAZER, JAMES GEORGE. 1981 *La rama dorada*. México: FCE.
- FREUD, SIGMUND. 1968 *Obras Completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- 1985 *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Madrid: Alianza Editorial.
- GOMBROWICZ, WITOLD. 2002 *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- HELDER, D. G. 2005 'Juan L. Ortiz: Un léxico, una clave, un sistema' en *Juan L. Ortiz. Obra completa*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- HÉNAFF, MARCEL. 1980 *Sade, la invención del cuerpo libertino*, Barcelona: Destino
- HORKHEIMER, MAX y ADORNO, THEODOR W. 1998 *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- HUGO, VÍCTOR. 2007 *El exilio*, México: Universidad Nacional Autónoma.
- JAMES, HENRY. 2001 *Los papeles de Aspern*, Barcelona: Tusquets
- JAMESON, FREDRIC. 2006. *El realismo y la novela providencial*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- JOYCE, JAMES. 1981 *Exiliados*, Barcelona: Bruguera.
- 1982 *Retrato del artista adolescente*, Barcelona: Orbis.
- 2001 *Ulises*, Madrid: Cátedra.
- JUNG, CARL G. 1969 *Los complejos y el inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial.
- 2007 *Mysterium Coniunctionis*, Madrid: Trotta.

- KAFKA, FRANZ. 1999 *El proceso*, Madrid: Bibliotex S.L.
- 2003 *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- KOHAN, MARTIN. 2002 'Presentación de *La dicha de Saturno* de Julio Premat' [en línea]. *Beatrizviterbo.com*. Dirección URL:
 <http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=20&sec=Presentaciones\\%27> [Consulta: 15 de mayo de 2012]
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 2009 *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós.
- LESKY, ALBIN. 2001 *La tragedia griega*, Barcelona: El Acantilado.
- LUDMER, JOSEFINA. 2009 *Onetti*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- LLOSA, VARGAS. 1978 *La orgía perpetua*, Barcelona: Bruguera.
- MANN, THOMAS. 1996 *La montaña mágica*, Barcelona: Plaza y Janés.
- 2000 *Shopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza Editorial.
- 2002 *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Barcelona: Alba Editorial.
- MARÍAS, JULIÁN. 1941 *Historia de la filosofía*, Madrid: Revista de Occidente.
- MERAJVER-KURLAT, MARTA. 2008 *El Ulises de James Joyce: Una lectura posible*, New York: Jorge Pinto Books.
- MICHAUX, HENRY. 1986 *Un bárbaro en Asia*, Barcelona: Orbis
- MUSIL, ROBERT. 2006 *El hombre sin atributos I*, Barcelona: Seix Barral.
- OCAMPO, SILVINA. 2001 *Antología esencial*, Buenos Aires: Emecé.
- ONETTI, JUAN CARLOS. 2007 *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara.
- ORTIZ, JUAN L. 2004 *El Gualeguay*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- 2005 *Obra completa*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- PAVESE, CESARE. 1985 *Diálogos con Leucó en Narrativa Completa I*, Barcelona: Seix Barral.
- 2003 *La luna y las fogatas*, Argentina: Adriana Hidalgo.
- 2010 *La literatura norteamericana y otros ensayos*, Barcelona: Mondadori.
- PIRANDELLO, LUIGI. 1999 *Seis personajes en busca de autor*, Madrid: Bibliotex S.L.
- PONGE, FRANCIS. 2006 *La soñadora materia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- PROUST, MARCEL. 1977 *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial.
- PUJANTE, ÁNGEL-LUIS. 2000 'Introducción' a *El sueño de una noche de verano. Noche de reyes*. Madrid: Austral, pps. 9-45.
- QUEVEDO, FRANCISCO. 1859 *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, Tomo II, Madrid: M. Rivadeneyra.
- RICOEUR, PAUL. 1998 *Tiempo y narración II*, Madrid: Siglo XXI, pps. 553-582
- RILKE, RAINER MARIA. 1987 *Elegías de Duino*, Madrid: Cátedra.
- SARTRE, JEAN-PAUL. 1999 *La náusea*, Madrid: Bibliotex S.L.
- SAVATER, FERNANDO. 1992 *La tarea del héroe*, Barcelona: Destino.
- 1999 *Diccionario Filosófico*, Barcelona: Planeta.
- SHIKI, MASAOKA. 1996 *Cien jaikus*, Madrid: Hiperión.
- SULLÀ, ENRIC. 1996 *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica.
- TODOROV, TZVETAN. 1978 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- TORTOSA, FRANCISCO GARCÍA. 2001 'Introducción' en *Ulises*, Madrid: Cátedra, pps. IX- CLXXXIX.
- TRÍAS, EUGENIO. 2009 *Creaciones filosóficas II*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VAN GENNEP, ARNOLD. 2008 *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza.
- VILLORO, JUAN. 2005 'La fisonomía del desorden. El primer Onetti' en *Juan Carlos Onetti. Novelas I*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- 2009 'Adivine, equivoquese. Los cuentos de Juan Carlos Onetti' [en línea]. *Letras libres*. Dirección URL: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/advine-equivoquese?page=full>> [Consulta: 31 de octubre de 2011].
- YORK TINDALL, WILLIAM. 1969 *Guía para la lectura de James Joyce*, Venezuela: Monte Ávila.