



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Maccioni, Laura

De extranjeros y miopes: figuras del narrador en La mayor, de Juan José Saer

Revista Caracol, núm. 7, enero-junio, 2014, pp. 310-334

Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766509016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De extranjeros y miopes: figuras del narrador en *La mayor*, de Juan José Saer

Laura Maccioni

Laura Maccioni es Magister en Sociología de la cultura y análisis cultural por la Universidad de General San Martín (Buenos Aires, Argentina) y Phd. en Spanish Literature por la University of Maryland at College Park. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado numerosos artículos en revistas de cultura y literatura nacionales e internacionales. Entre sus más recientes figuran: “Abrir la puerta, ser Nadie. La Revolución como huida en ‘Bestial entre las flores’ de Reinaldo Arenas”. In: Juan Carlos Quintero Herencia (ed.). *Caribe Abierto. Antología crítica*. Pittsburgh University: International Institute of Latin American Literature (IIL), 2012 y “Enigma, política y lenguaje en Cicatrices y *La mayor*: Juan José Saer en los setenta”. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*. Arizona State University, de próxima aparición.

Contacto: maccionilau@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Literatura argentina;
Juan José Saer; *La
mayor*; narrador.

KEYWORDS

Argentine literature;
Juan José Saer; *La
mayor*; narrator.

RESUMEN

El artículo propone una lectura de ciertos textos de *La mayor* que construyen una figura del narrador a partir de dos metáforas de la distancia: la extranjería y la miopía. Asimismo, se postula que esta condición de extranjero o miope propia del narrador saeriano revela la posición del autor en el debate acerca de las relaciones entre literatura y política que atraviesa el campo intelectual argentino entre los años '60 y '70: para Saer la escritura no da a conocer la "verdadera" realidad de las cosas ni el sentido de la historia, sino que deja a descubierto la incertidumbre de quien nunca podrá ver con precisión lo que otros ven con nitidez, de quien nunca podrá definir cuál es la esencia de "lo propio" con respecto a lo cual se es otro porque su lugar es la orilla del lenguaje, allí donde comienza la disolución de las formas.

ABSTRACT

The article analyzes some texts of *La mayor* in which the narrator's identity is built upon two metaphors of distance: foreignness and myopia. It is also proposed that this condition of foreigner or short-sighted of the narrator reveals the position assumed by Juan José Saer in the 60's-70's Argentine debate about the relationship between literature and politics. For Saer, the act of writing does not give access to any truth about things nor any meaning of history. On the contrary, literary writing shows that the narrator will never be able to see clearly that what others can see in an unquestioned way, and never be able to define what is "the self" with regard to which the "other" exists, because his place is the shoreline of language, where dissolution of forms starts.

La cuestión que quiero analizar aquí es la de las figuras de narrador que Juan José Saer (1937-2005) construye en su libro *La mayor* [1976] en relación con las metáforas de desplazamiento: la extranjería, el exilio, la corteidad de visión de aquél que, por estar demasiado lejos de las cosas, allí en donde ellas se presentan “tal como son”, apenas si alcanza a verlas defectuosamente. Quisiera analizar estas figuras de narrador, además, sin perder de vista la dimensión política de las mismas, en tanto los textos reunidos en *La mayor*, fechados entre los años 1969 y 1975, fueron escritos en el marco de una creciente politización del campo literario argentino que implicó para los intelectuales de la “nueva izquierda” una fuerte tensión entre las exigencias de compromiso con la lucha revolucionaria y las aspiraciones a la experimentación estética¹. “Moral” y “técnica”, fueron, de acuerdo con Sergio Olguín y Claudio Zeiger, las coordenadas con respecto a las cuales el escritor de la época debió definir su identidad, si bien –aclaran los autores– el interés por la técnica no dejó de estar “ligad[o] al efecto que se quería lograr” puesto que “la fuerte impronta de la teoría del compromiso sartreano que tra[ía] aparejada la noción de la responsabilidad del escritor y la afirmación ética aparta[ban] a los escritores de todo aquello que pueda ser visto como derroche estetizante” (Olguín y Zeiger, 1999, 360-67)².

1 Los años subsiguientes al golpe de Estado que confinó a Juan Domingo Perón al exilio, al partido peronista a su disolución, y que dispuso la intervención de todos los sindicatos –la “columna vertebral” del peronismo–, se caracterizarán por la progresiva organización de grupos guerrilleros que fueron adquiriendo cada vez mayor protagonismo. Las políticas fuertemente represivas de los sucesivos gobiernos militares, el control impuesto por las Fuerzas Armadas a los gobiernos civiles, la pauperización creciente y la pérdida de derechos de la clase obrera, llevaron a la escalada de acciones armadas a partir de 1960. Desde entonces, y hasta la instauración del Proceso de Reorganización Nacional en marzo de 1976, el conflicto social, la violencia política y la proliferación de discursos que anunciaban la transformación de la sociedad por la vía de la revolución fueron un factor constante que hizo sentir fuertemente sus efectos en la literatura, y sobre todo, en los escritores de izquierda.

2 Acerca de las distintas vertientes del realismo en la literatura argentina de los 60-70, véase también Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa: El realismo frente al espejo”, en donde se examinan las producciones de Haroldo Conti, Andrés Rivera, Humberto Constantini, Abelardo Castillo, Ricardo Piglia, Miguel Briante y Germán Rozenmacher. Pese a sus diferencias, Olguín y Zeiger destacan “un piso común” entre ellos, en donde confluyen “el clima de época, el tono de las discusiones (con la existencia de temas casi obligatorios, el del “compromiso” es uno de los centrales) y el hecho de asumir un período de intensa revisión y de implantación de nuevas posibilidades literarias”

Es contra este telón de fondo de los años setenta que querría examinar el modo en que Saer piensa el trabajo del narrador. Sin adscribir a ninguna de las posiciones que más aceptación pública lograron en esa discusión en torno a los vínculos entre literatura/realidad, el autor de *Nadie, nada, nunca* no se desentendió tampoco de esa relación. Para Saer la tarea que asume el narrador es una tarea política, pero no porque éste esté llamado a dar testimonio de los hechos “tal como sucedieron” o porque visionariamente ofrezca una interpretación de su significado, sino porque con su relato al narrador es el que viene a extrañar una cultura de sí misma, exiliándola de sus presupuestos y desalojando las evidencias con que se nos imponen sus fundamentos, mostrando que allí donde se afirman nuestras más incuestionables certezas acerca de lo que llamamos “mundo” no hay, en verdad, nada más que el flujo impasible de la materia.

Antes de avanzar, querría describir brevemente la estructura de *La mayor*. Ésta consiste en una primera parte constituida por dos extensos relatos notablemente experimentales, “La mayor” y “A medio borrar”, y una segunda sección titulada “Argumentos”, entregas breves en los que un motivo narrativo, muchas veces débil, sirve como ocasión para el planteo de una densa reflexión filosófica. Todos estos textos están vinculados entre sí a través de mutuos reenvíos, de manera tal que podría decirse que el efecto final es el de estar leyendo un largo y único escrito. Aunque recorreré distintos pasajes de *La mayor* a fin de identificar los rasgos del narrador saeriano, pondré especial atención en los dos primeros relatos mencionados y el último argumento, “Carta a la vidente”, buscando en ellos los

(Olguín y Zeiger, 1999, 378). Para una revisión crítica de algunos textos fundamentales en la polémica en torno a las relaciones entre realismo y literatura en la década del sesenta, véase también Mariana Bonano, “El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60” (2005) y Horacio Crespo, “Poética, política, ruptura” (1999). Asimismo, el libro de Claudia Gilman *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* [2003] reconstruye las trayectorias del “intelectual latinoamericano” y sus estrategias dentro de un campo cultural que va perdiendo autonomía al pasar cada vez más a depender de la legitimidad que le confiere la política.

elementos que permitan reconstruir esta teoría de la narración como una función de la *distancia*.

ENCANDILADOS, CIEGOS

“La mayor” es un relato de difícil lectura donde el esfuerzo por “narrar la percepción” (Sarlo, 1980, 34), forzando al lenguaje a coincidir con el mundo, conduce finalmente a que la probabilidad de decir algo con sentido queda absolutamente desvanecida. ¿Qué narra este relato? Muy poco. Por otros textos de la sección “Argumentos”, inferimos que el monólogo que leemos pertenece a uno de los personajes centrales de la saga saeriana, Carlos Tomatis, cavilando en torno a la definitiva imposibilidad de “decir algo de algo” o de lograr “ver de ver algo”. Su propósito es aparentemente sencillo: “interrogar, interrogar todavía” a las cosas hasta encontrar el modo de describir lo que se da a los sentidos, de decir la objetividad pura. Sin embargo, este plan que parece elemental resulta irrealizable puesto que no hay manera de salvar el desacople entre lo que se ve y lo que se dice. Por un lado, lo que constata Tomatis a través de la palabra no existe: se trata de una ficción, una entidad que sólo toma forma en el discurso, o en la pintura, lugar en el que los colores se acomodan dentro de los límites de un contorno reconocible, y engendran, por ejemplo, los “cuervos” que aparecen en el cuadro que cuelga en la pared de la habitación del narrador. Por otro, cuando éste intenta decir estrictamente lo que ve —esto es, cuando se emprende el trabajo de la estricta descripción de esas manchas— lo que resulta es un enunciado absolutamente ininteligible, insensato (Scavino, 1997, 50-51). Puesto que si el ojo no es el que mira los objetos sino uno más de ellos, no puede haber ya ni tiempo ni relato, sino estados sucesivos del presente de una pura objetividad sin sujeto. La pretensión de cancelar la distancia con lo que llamamos “la realidad-en-sí”, llevaría a una *disolución* en la empiria, a un hundimiento del registro simbólico de modo que ni

siquiera habría un “yo” que pudiera dar testimonio del naufragio. Este es el caso del protagonista del argumento “Al rojo blanco”, para quien esa disolución asume la forma del encandilamiento, del exceso de luz producida por el blanco, fusión de todos los colores que, no obstante, anula a cada uno de ellos en particular. Sin nada que “corte” el blanco, que lo reduzca³ poniendo un resguardo de sombra, esa incandescencia chamusca los ojos: el protagonista del cuento decide cerrarlos para siempre, terminando sus días en un manicomio.

A esta locura del encandilado, se opone otra figura no menos problemática: la de la ciega. A ella va dirigida la “Carta a la vidente”, último texto de *La mayor*. La ciega encarna al sujeto del pensamiento metafísico y su certeza acerca de la existencia de una conciencia que prescinde de la luz porque está iluminada por dentro: no sólo puede conocer, sino que puede conocerse a sí misma. El ciego, para Saer, es aquel que ve en un nivel suprasensible, alguien que está “lejos del mundo”, y que tiene con éste una relación de “intuición” puramente intelectual.

Así, si el *encandilamiento* es la metáfora del sin-sentido que resulta cuando se pretende prescindir del lenguaje para acceder directamente a las cosas, la *ceguera*, por su parte, es el atributo propio del farsante, de aquél que quiere hacer pasar lo que no es más que un efecto de la ficción por las cosas-en-sí. Frente a estas dos condiciones, el último texto de *La mayor* declara que el estado del narrador es el de la *miopía*, pues su visión apenas si puede percibir una forma, cuando de nuevo es ganada por la oscuridad. Así, el trabajo del miope es un trabajo que se sabe infructuoso, sin prestigio, incapaz de aportar pruebas de la existencia de un sujeto soberano que opere como mediador con el mundo, que sea capaz de volcar en palabras su conoci-

3 En “Pensamientos de un profano en pintura”, primero de los argumentos de *La mayor*, leemos: “Todo cuadro se me presenta como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida. La palabra cortada también puede servir, como cuando la usamos para decir que se corta el vino con agua. Por lo tanto, el arte de la pintura es para mí el arte de la reducción” (Saer, 2001, 175).

miento acerca de éste. Dice el remitente de la carta a la vidente: “a través de mí ninguna alteridad se manifiesta, nada que no esté en los manchones fugaces, fugitivos, intermitentes, cuyos bordes están comidos por la oscuridad, y a los que llamamos el mundo” (Saer, 2001, 211). Y un poco antes: “en la gran tradición de iluminados yo ocupo, continuo, invisible, el último lugar” (210), el último escalón en la serie que encabeza, como “tocad[a] por el rayo”, la ciega. Pero aquel lugar de enunciación de escasa jerarquía, desde el cual lo dado apenas si se entrevé en la penumbra, es el lugar —o tal vez deberíamos decir el “punto de vista”— desde el cual Saer construye su propia teoría de la narración. Interesa aquí examinar esa teoría dado que implica un modo particular de concebir la relación entre literatura y realidad. Al confesar su imposibilidad de narrar con lucidez lo que hay en el mundo, esa breve misiva pone en cuestión todo conocimiento que pretenda reunir lo que es fragmentario y azaroso en una totalidad dotada de sentido; totalidad que, por ser tal —por no tener huecos ni vacíos— pueda ser descifrada o traducida a los lenguajes conceptuales de la razón, y administrada o dirigida según sus fines. Así, el narrador rehúye a hacer el papel de juez que ha emitido ya su veredicto en la pregunta por la realidad y da por sentado que la describe “tal cual es”. Por el contrario, al narrador “miope” no le queda “más que una posibilidad: sumergirse en ella” (Saer, 1997, 12). Sin embargo ese “sumergirse” no significa hundirse, pues entonces es el encandilamiento lo que sobreviene. El miope se sumerge, pero en esa masa “chirle” se mueve con cuidado, dando manotazos a tientas hasta que logra, por momentos, captar algo. Y cuando lo hace, ya ha subido otra vez a la superficie del lenguaje, a salvo de la luz incandescente del magma.

Tal vez *distancia* sea, entonces, una de las palabras clave que permiten entender la tarea humilde del miope. En el lenguaje coloquial se dice de éste que es “corto de vista”, pues su visión tiene un alcance muy escaso. Apenas se aleja unos pasos de su objeto y el miope ya no puede entender lo que ve, pues ahora su ojo está por *fuera* del estrecho círculo o campo donde

la función óptica se cumple con eficacia. Así, “Carta a la vidente” no sólo remite a “La mayor” al declarar definitivamente impracticable el proyecto de narrar la pura objetividad, sino que este texto establece también un diálogo directo con “A medio borrar”, donde se relata la definitiva partida de Pichón Garay hacia París. Como el miope, Pichón asumirá la tarea de narrar lo que alcance a ver de lejos, sin certidumbre alguna, desde su exilio autoimpuesto. El miope y el extranjero, para quienes las variables distancia-proximidad se presentan como una experiencia problemática, son las formas intercambiables que asume el narrador saeriano en *La mayor*.

SUMERGIRSE, BORRARSE

“A medio borrar”, dijimos, es el segundo cuento de *La mayor*, y como en el primero, hay en éste una intensa reflexión sobre los acontecimientos del presente y sobre las posibilidades de conocer *eso* que está ocurriendo. El otro punto en común con “La mayor” es la forma: un larguísimo párrafo único a cargo de la voz narrativa de Pichón Garay, hermano gemelo del Gato, donde se nos cuenta una anécdota mínima: Pichón se va a vivir por un tiempo a París, y dedica sus últimas horas en la ciudad a despedirse de sus amigos —Héctor y Tomatis—. Pichón trata de encontrar al Gato para despedirse también de él, pero éste se ha ido a Rincón, un lugar en las afueras en donde la familia Garay tiene una casa de veraneo. El encuentro entre Pichón y su hermano —absolutamente idéntico a él— nunca llega a consumarse. Lo que impide ese encuentro es una catástrofe climática: la ciudad está inundada debido a una creciente descomunal del río, y, para peor, tal como vaticina la muletilla que se repite constantemente a lo largo del relato, el agua “sigue subiendo y seguirá subiendo”. El ejército, mediante explosiones, ha abierto brechas en el puente colgante para controlar el agua, pero aún así buena parte del paisaje —humano y natural— está completamente sumergido. Pichón le deja una nota a su hermano en la habi-

tación que ambos comparten, despidiéndose de él. Trata, pese a los cortes en las carreteras, de llegar a Rincón para saludarlo por última vez, y cuando finalmente lo consigue, el Gato no está: ha ido a la ciudad para verlo. En la casa están, en cambio, en calidad de refugiados, la familia de Don Layo y Washington Noriega, filósofo, poeta, y referente intelectual del grupo de jóvenes amigos. Pichón pasa la noche en la casa de Rincón, esperando al Gato, pero éste no vuelve. Al regresar a la ciudad, encuentra a su vez en su habitación la nota de despedida del Gato. Sin avisarle a sus amigos adelanta la partida en bus, y se va, privándoles a todos de la posibilidad de decirle adiós.

Pese a la sencillez de la trama, “A medio borrar” es un relato de enorme densidad simbólica. El tópico de la inundación sumerge al texto dentro de un corpus que, al menos desde la historia bíblica del diluvio universal, asocia el agua con la catástrofe. Pero, más específicamente aún, en la literatura argentina este tópico ha sido una de las metáforas que se ha elegido con frecuencia para hablar de la violencia, el caos social, el miedo al otro. Basta pensar en “El matadero”, de Esteban Echeverría, y “La inundación”, de Ezequiel Martínez Estrada, para construir un marco de lectura dentro del cual el relato saeriano adquiere una significación más profunda. Al pie de “A medio borrar” hay una fecha: 1971. Quien conoce algo de historia argentina sabe que para entonces las portadas de los diarios registran las reiteradas muestras de violencia política, tal como, al pasar, nos lo hace saber el narrador de “La mayor” o Ángel Leto, protagonista de “Amigos”, en la sección “Argumentos”. El país está bajo un gobierno militar y las organizaciones armadas y la protesta social “crecen y seguirán creciendo” de manera directamente proporcional a la intensificación de la represión estatal.

Como en “La mayor”, aquí quedan planteadas otra vez las mismas preguntas: cómo narrar el presente. Sólo que ahora la búsqueda de una respuesta posible explorará otro matiz, antes desatendido, cifrado en las

irónicas palabras de Pichón, y que tiene que ver no sólo con el *qué*, sino con *quién* es el que puede asumir el trabajo de narrar: “El conjunto de una catástrofe es un privilegio de espectadores, no de protagonistas” (2001, 161). El tema de la distancia y el semi-borramiento, reaparece aquí elaborado como requisito para acceder a la posición de narrador cuando todo se está hundiendo y no queda más que lo familiar volviéndose extraño: y esto no sólo vale para una ciudad cuyas calles y casas ahora están cubiertas de agua, sino también para el propio gemelo de Pichón, simultáneamente íntimo e inhallable. “A medio borrar” plantea, por tanto, varios niveles de lectura: por un lado, está la cuestión de la inundación y el riesgo de terminar ahogado bajo sus aguas ya que, para quien observa el fenómeno desde un punto exterior —hay un helicóptero que filma el río crecido desde arriba, y esa imagen aérea se repite hasta el cansancio en las pantallas de los televisores y la tapa del diario *La Región*— éstas “suben y seguirán subiendo”. Por el otro, está la relación de reversibilidad de los gemelos debido de la indiferenciación absoluta entre uno y otro, por lo cual la propia identidad del narrador, Pichón, es permanente motivo de duda, no sólo para los otros, sino incluso para sí mismo⁴. Por último, está la cuestión de la posibilidad de distinguir entre un “adentro” y un “afuera” de algo que, al mismo tiempo que se toma como punto de referencia, es problematizado e invalidado como tal: la identidad, el lugar de “origen” con respecto al cual somos *habitantes* o *extranjeros*. Entre estos tres niveles, que son zonas de reflexión en torno a lo político, lo literario, lo antropológico, hay desplazamientos, corrimiento de los bordes y superposiciones, aunque nunca se correspondan exactamente.

De todos los puntos en los que estos distintos niveles de lectura se

4 Sintomáticamente, cuando el pintor que Héctor le ha presentado a Pichón el día anterior lo saluda y este no reconoce su cara, da por sentado de que es al Gato a quien el hombre cree estar saludando. Pero cuando se da cuenta del equívoco, se dice a sí mismo, divirtiéndose con el pensamiento: “[...] no haber reconocido en la esquina del banco al pintor que Héctor me ha presentado ayer, fugazmente, en el restaurant, demuestra que ser tomado por el que soy no es concebible más que como duda y error” (Saer, 2001, 159).

cruzan, quiero, no obstante concentrarme en la figura del narrador como extranjero, como un extraño para los otros, pero sobre todo para sí mismo.

EXTRAÑO, EXTRANJERO

La extrañeza que afecta a ciertos personajes saerianos no es del orden de la perturbación psicológica: es, más bien, una manifestación de la incorporación (en el sentido de hacerse cuerpo) de las circunstancias históricas en las trayectorias vitales de los sujetos, que quedan así tocadas, transformadas, *alienadas* definitivamente. La extrañeza está vinculada a hechos específicos que, por su carácter altamente traumático, reconfiguran radicalmente la subjetividad al interrumpir la posibilidad de seguir reconociendo y nombrando el mundo como se lo hacía hasta entonces. Para Pichón, esta ciudad desafiada por las aguas negras que “suben y seguirán subiendo”, a las que el ejército intenta controlar mediante explosiones que abren bocas de drenaje y el traslado masivo de gente, reviste el carácter de hecho inasimilable, imposible de ser insertado en un sistema de interpretación dentro de cuyo “marco”⁵ pueda volverse significativo o conducente a alguna forma de acción. Como el “encandilado” por el derrumbe del sentido, Pichón queda, también, atrapado en una experiencia de la catástrofe de la cual no puede extraer ni un significado ni una orientación: “Los primeros días traté de experimentar asombro, incluso miedo, piedad por los que el agua barría, algo, pero no logré nada” (2001, 147). A medida que transcurren los días y el agua sigue avanzando, la parálisis que experimenta Pichón no cede lugar ni al entendimiento ni a una nueva sensación de familiaridad con el entorno. Por el contrario, sobreviene la inquietud producida por la constatación de que en ese silencio tranquilo está cifrado un mensaje de violencia cuyo sentido, no obstante, se le escapa:

5 Aquí la referencia obligada es el argumento “*Pensamientos de un profano en pintura*”.

No he tenido, en meses, del agua, ninguna impresión de violencia, sino más bien [...] de placidez, de silencio, y ha sido necesario ver a los hombres en la Boca del Tigre, en Colastiné, en campamentos, amontonados frente a las pizarras de *La Región*, comentando las explosiones, los informativos, para percibir, como en ráfagas, como quien llega a zonas, las atraviesa y por fin las deja atrás, estable, la violencia (2001, 161-62).

También Héctor, el pintor, parece igualmente afectado. En la cena de despedida a Pichón expone a sus amigos el cuadro que ha terminado de pintar. Narra Pichón: “Entramos otra vez al galpón y Héctor me muestra el cuadro que está terminando. Es un rectángulo blanco, árido, que no difiere en nada de las paredes del taller. Es tal vez un poco más blanco y más árido que las paredes” (2001, 153). Más adelante Héctor explica que ese blanco es la imagen del *estar* en tiempo presente:

Héctor echa un terrón de azúcar en un vaso de agua y nos dedicamos a mirarlo disolverse. La *durée* objetiva. La *durée*. *Durée*. Duración, dice Héctor. Para que sea objetiva, dice Héctor, hay que medirla, hay que estar. Su cuadro, dice, es un fragmento ampliado de la *durée* objetiva. En el fondo del vaso queda un sedimento arenoso, de cristalitas. Después más nada. Queda el vaso solo, con el agua, sin ninguna *durée*. Vean: ni rastro de la *durée* objetiva, dice Héctor (2001, 157-58).

Ese presente al que se busca medir objetivamente, sin un sujeto exterior a ese tiempo que pudiera narrarlo, es como el terrón de azúcar blanco. Pero son ellos, los espectadores de la catástrofe, los que tienen el “privilegio”, diría Pichón, de verlo disolverse en el agua, hasta que de los cristalitas no queda nada. Así, en una suerte de bucle metatextual, ese presente es, también, el del relato, y lo que se está disolviendo en el agua son los propios personajes y su mundo. El blanco del cuadro, entonces, no sólo habla del presente como

concepto general, sino de este (ese) presente en el que están Pichón, el Gato, Tomatis, Héctor y los otros sumidos en una devastación de la que no pueden extraer ningún sentido porque están, como el terrón, adentro.

“Lo que más me estremece” dice Héctor, “es pensar que la idea que tenemos de que tiene que dejar de subir algún día y después empezar a bajar, puede muy bien ser falsa” (2001, 147). Una pregunta queda entonces flotando en el aire: ¿qué pasa, entonces, si es falsa? ¿Se trata de una inundación como las demás, que cumple un ciclo de subida y bajada de las aguas, o sólo hay subida, y por tanto después de ella ya no hay nada? El dueño del bar donde Pichón se detiene a comprar una ginebra para su hermano repite, en otra clave, la misma reflexión acerca de la imposibilidad de narrar el presente desde dentro, dado que éste no trae consigo ningún signo acerca del futuro ni está en ninguna relación de determinación causal con respecto a los acontecimientos anteriores. Sólo podemos hablar del presente cuando éste ya ha ocurrido: pero entonces ya no hablamos de él, puesto que se ha convertido en pasado. Éste, que en otros textos saerianos podría pensarse como un problema metafísico, reviste ahora, sin embargo, un carácter urgente, pragmático, pues en la posibilidad de narrar lo que está sucediendo se juega ni más ni menos que la vida. Las palabras del dueño del bar exteriorizan la conciencia de este peligro, puesto que hablan de la capacidad literalmente *disolutoria* de las inundaciones: el agua que crece se queda con todo, reduce el mundo hasta entonces conocido a una condición amórfica, indiscernible, que se confunde con la pérdida y con la muerte misma.

Habla de las explosiones, dudando de los resultados: hubiesen debido esperar, dice, que el agua alcance el punto más alto pero —mira el patio vacío, por encima de mi cabeza— ¿quién puede asegurar cuál ha de ser el punto más alto? ¿Qué se puede tomar como referencia? ¿El pasado? Hubo la inundación del año cinco, la del veintisiete, la del sesenta y dos; fueron todas de las

grandes. Ninguna alcanzó la misma altura, todas diferentes. Se queda callado. Cuando suben, despacio, durante meses, enterrando, bajo un agua oscura, provincias enteras, estos ríos de agua confusa ganan no únicamente nuestras tierras, nuestros animales, nuestros árboles, sino también, y tal vez de un modo más seguro y más permanente, nuestra conversación, nuestro coraje, nuestros recuerdos. Sepultan, inutilizan nuestra memoria común, nuestra identidad (2001, 158).

No será la primera vez que Saer recurra al agua como imagen de la liquidación o la licuación del sentido⁶. Esa repetición monótona y homogénea de una superficie transparente y sin marcas pone a prueba la consistencia de las palabras y los recuerdos, hasta borrarlos completamente; y, por último, de la subjetividad, ya que la cohesión de ésta es un efecto de la presencia familiar de las cosas. La inundación viene a demostrar que la conciencia es superflua, frágil; la materia, en cambio, resiste y puede, incluso, prescindir del sujeto, sobrevivir a su aniquilación.

Pero al hacer esta afirmación, aparece inmediatamente otra aporía: si se suprime el sujeto, ¿cómo podemos decir que hay objetos? ¿*Quién* es, entonces, el que da cuenta de eso que hay ahí? Éste es el problema que “llama la atención” de Pichón, sabiendo que la ciudad seguirá existiendo cuando él ya esté en París:

6 En *El Entenado* leemos que “la travesía duró más de tres meses. A los pocos días de zarpar, nos internamos en un mar tórrido. Ahí fue donde empecé a percibir ese cielo ilimitado que nunca más se borraría de mi vida. El mar lo duplicaba. [...] Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso y uniforme, de color azul. El sol atestiguaba día a día, regular, cierta alteridad, rojo en el horizonte, incandescente y amarillo en el cenit. Pero era poca realidad. Al cabo de varias semanas nos alcanzó el delirio: nuestra sola convicción y nuestros meros recuerdos no eran fundamento suficiente. Mar y cielo iban perdiendo nombre y sentido” (Saer, 1995, 6). En *El río sin orillas* vuelve a repetirse la misma idea: “El plural mayestático de las instrucciones reales, exorbitante y solemne, suena un poco demencial cuando, con la perspectiva histórica, lo comparamos a la realidad que esperaba a esos marinos. A medida que se iban alejando de España, principios, consignas y racionalidad se deshilvanaban. Iban siendo expelidos, más que de un lugar, de un sistema de valores, de un modo convencional de convivencia a los que nada sustituía en estas tierras desconocidas. Muy pocos conservaban las referencias necesarias para no perder pie en esa trampa pantanosa” (Saer, 2003, 45).

[...] me llama la atención el hecho de que el living y el cuarto de los escritorios sigan estando en su lugar, vacíos de mí, en este mismo momento. De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarame (2001, 152).

Y sin embargo, aún cuando se sepa a sí mismo como “lo menos real”, puesto que jamás podría superar la firmeza de un living o un escritorio, Pichón se extraña de pensar que el mundo tiene lugar porque hay un sujeto que lo narra:

Y más que extrañar, le respondo, después, cuando [Héctor] me pregunta cómo me sentiré en el extranjero, me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años que seguirá viviendo sin mí, y después digo que una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros (2001, 149).

A primera vista, la respuesta de Pichón a Héctor es desconcertante (el mismo Pichón se confiesa “extrañado”) puesto que sugiere que la figura del extranjero, del ausente, no es, después de todo, tan diferente a la del presunto “habitante”. Sin embargo, en verdad lo que está diciendo Pichón es que la condición de “habitante” viene dada porque hay un otro exterior —un extranjero— que, reuniendo fragmentos inconexos y opacos, construye un relato que narra al primero desde afuera y, al narrarlo, le inventa un lugar que será “su” ciudad. Pero esa ciudad, dice Pichón, es irreal, tiene la consistencia de una “abstracción”, en donde “él”, que, en todo caso, es un personaje de su propia ficción, fija su residencia. Así, la dificultad para narrar el presente por la falta de distancia temporal parecería encontrar una coartada en el desplazamiento espacial de Pichón: es el alejamiento de “la zona” lo que

permite reproducir como ficción una ciudad que, en verdad, nunca fue “su” ciudad más que como ilusión, como *siempre ya* otra ficción, con respecto a la cual la ficción del que la narra desde afuera está en relación especulativa. Volveré sobre este punto más adelante.

MIOPE

El planteo adquiere un nuevo matiz a la luz de las únicas palabras que, a lo largo del relato, vienen del Gato, escritas en un papel como mensaje de despedida a Pichón: “Volvé pronto que en una de éstas no encontrás nada” (2001, 168), dice la esquila. La frase, más allá de su alusión cínica a la inundación y el desastre reinantes, oculta, sin embargo, un sentido inquietante. ¿Para qué querría el Gato que vuelva Pichón a la ciudad, si “en una de éstas” ya no hay nada? En ese caso él, el Gato, ya no estaría allí para constatar que su hermano ha vuelto, ni tampoco podría, finalmente, encontrarse con éste. Pero tal vez *por eso* el Gato le pide que retorne. Para Julio Premat, la escisión de la unidad Pichón/Gato que supone la partida de Pichón debe interpretarse como una “parábola de la creación literaria”: “El viaje sin ilusiones de Pichón representa entonces un sometimiento a la escisión fundamental, lo que implica una renuncia a “estar” en esa realidad, pero sin poder sustituirla satisfactoriamente con palabras o con relatos” (Premat, 2002, 143). En esta escisión, el Gato es el que quedará “dentro” de la ciudad, de farra en farra con sus amigos, practicando un adulterio ritual con Elisa, viviendo “irresponsablemente”, sin responder por nada, sin dar nada a cambio de sus múltiples dones. Dice Pichón: “Héctor sigue hablando del Gato. No solamente madurar: al Gato le hace falta también mostrar interés verdadero y constante por alguna actividad seria. Es demasiado variable” (2001, 148). Y poco más adelante, Pichón sigue escuchando la diatriba de Héctor: “Hace todo, dice, demasiado bien, el Gato, y está, todo lo prueba, demasiado dotado, como para que sea capaz, aunque trate, y ya por otra

parte lo ha hecho muchas veces, de perseverar en algo” (2001, 153).

El Gato es, entonces, el que queda en una especie de dimensión originaria o arcaica no mediada por los signos, en la que se ocupará de gastar sus días en *estar estando*, gozando sin que de ello se sienta obligado a rendir cuentas, a obtener un resultado, a simbolizar de alguna manera ese tiempo que ha sido perdido. Pero si continuamos el razonamiento de Premat, podemos hacer una segunda afirmación. Si al quedarse el Gato es el que “permanece y actúa” (2001, 142), sustraído a la mediación del orden simbólico, entonces su destino es el de perecer con cada presente que, apenas acontece, ya se ha disuelto: queda, como el terrón, reducido a la nada. Y en este punto es importante destacar que esa insumisión a la codificación del Gato es asociada por Héctor con un destino de locura, que, como sabemos, Saer atribuye a uno de los modos de mirar el mundo *sin distancia* (el otro, recordemos, es el del ciego o vidente). En cambio, la partida de Pichón, que es también un partir-se, un “salirse de uno mismo”, queda vinculada a la salud, a lo que “hace bien”⁷:

Durante la comida Héctor dice, creo, que el viaje me hará bien, que me sacará un poco de mí mismo. Empieza en seguida, y como de costumbre, a hablar del Gato. El Gato, dice, creo, no quiere madurar. Fin previsible del Gato: el manicomio (2001, 148).

Así, la decisión de viajar al extranjero es una pérdida de la posibilidad de *estar*, pero es también la posibilidad de *ser* en el relato, puesto que el relato es el que rescata la pura multiplicidad y fragmentariedad del acontecer en

⁷ Se podría, sin dudas, realizar una lectura más que fructífera de las palabras de Héctor a partir de la idea de la literatura como empresa de salud –y no de salvación– desarrollada por Gilles Deleuze en *Crítica y clínica* (2009).

una narración que devuelve no sólo al personaje narrado sino también al narrador como sujetos de una historia de vida.

Pero volvamos al mensaje del Gato. Pichón, el exiliado, el que quedó “afuera” es también la parte que “vuelve”, se flexiona o “dobla” sobre sí para intentar el rescate de los restos medio-borrados de lo vivido por su gemelo. Sin embargo, su trabajo está, con respecto a la realidad, a la distancia del miope: algo de lo que alcance a vislumbrar quedará, como fotogramas, registrado en lo que a partir de entonces se tendrán por recuerdos⁸. Pero también su relato quedará teñido por los espacios de negrura que separan las impresiones de la luz “como si alguien me mostrase el interior de un cajón, abierto apenas, cerrándolo en el momento en que me inclino, cuando estoy empezando a adivinar lo que hay adentro” (2001, 146). Por lo dicho, no habrá posibilidad de reconstrucción posible de esa otra parte de Pichón que es el Gato, ni habrá testimonio de él que esté en condiciones de afirmarse como “verdadero”. Del Gato quedará, apenas, lo que la ficción narrativa de Pichón nos traiga de vuelta con sus palabras:

Y él va a quedarse: va a seguir despertándose cada mañana frente al río, en la casa de Rincón, va a andar por los bares de la ciudad emborrachándose hasta el amanecer [...], sin escribir ni leer nada, va a salir después a la calle a encontrarse con ella, a tenderse desnudo sobre ella, desnuda, en algún hotel, en la casa de Rincón, a la que Héctor sabe que no debe ir sin previo aviso, idéntico a mí, saludando en la esquina de San Martín y Mendoza a algún tipo que le ha dado las buenas tardes confundiéndolo conmigo, va a estar parado en la esquina en el atardecer, en mangas de camisa, recién bañado, en verano, fumando (2001, 154-55).

⁸ Dice Pichón Garay en “En el extranjero”: “Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Cuando la proyección se detiene, recomienza la oscuridad” (Saer, 2001, 205).

EL NARRADOR

Pero el borramiento del Gato no ocurre para que Pichón gane en presencia. Por el contrario, se trata de un borramiento compartido, “a medias”. Lo primero que pierde Pichón con la partida —antes que los amigos, la familia, la lengua, el asado y el vino— es a sí mismo. El alejamiento de Pichón es vivido como un nacimiento, una “despedida” (en el doble sentido de saludo final y de “despedir” o “eyectar”) de un vientre o un esfínter que se vuelve absolutamente exterior, que lo deja “afuera”, en el borde de la lengua y la cultura, de-subjetivado, despojado de todo “lugar común”:

Y ahora, el colectivo iluminado por dentro arranca, despacio, va, como quien dice, porque soy yo el que está arriba, dejando atrás la estación, las calles del centro, como un nudo de luces rojas, verdes, azules, amarillas, violetas, las esquinas, las casas parejas, monótonas, de una o dos plantas, los parques entreverados en la oscuridad, las avenidas humildes, los barrios diseminados entre los árboles, la ciudad que va cerrándose como un esfínter, como un círculo, despidiéndome, dejándome afuera, más exterior de ella que del vientre de mi madre, y ella misma más exterior, con todos sus hombres y los recuerdos y la pasión de todos sus hombres que se mezclan, sin embargo, en una zona que coexiste, más alta, con el nivel de las piedras (2001, 173-74).

Esa despedida o nacimiento, que es también un abandono de la herencia, una desposesión, es también el momento en que Pichón comienza su devenir-narrador. El viaje no vendrá, entonces, a traer ninguna claridad ni tampoco ninguna certeza acerca de la identidad propia que funcione como punto de apoyo interior para “medir” o narrar lo que hay afuera. Por el contrario, en el argumento “En el extranjero”, leemos en la carta que Pichón le envía a Tomatis: “La nada no ocupa mi pensamiento sino mi

vida” (Saer, 2001, 205). Como el Gato, también Pichón se habrá vuelto un personaje de la ficción que lo narra. “Me llamo Pichón Garay. *Es un decir*” (199), es la conclusión a la que arriba, con poco convencimiento.

Así, devenido extranjero, nadie, Pichón es, a pedido del Gato, el que debe volver a la casa común para constatar que no hay nada. Depositario de una misión encomendada por los otros, el narrador es el que sale para *volver sobre* aquello que una cultura no puede narrar de sí misma, lo que la *extraña*. Pero esa vuelta es también un *volver a* el origen de esa cultura, puesto que eso que la extraña y no puede decir con los signos disponibles es que éstos no se corresponden con ninguna racionalidad de la que serían su representación necesaria. Pero por otro lado, el narrador no viene a afirmar ningún sistema simbólico alternativo frente a la catástrofe. Más modestamente, viene a decir que en los fundamentos de este sistema, que considera al caos y a la alteridad como desvíos con respecto al orden de un mundo que ha sido creado a la medida de las reglas que supuestamente lo rigen, no hay nada. Así, es la violencia que impone el olvido de esa nada original aquello de lo cual el narrador habla. Del relato del narrador saeriano no se podría asegurar que trae verdad alguna, pero sí que trae consigo un tipo de saber que se sustrae a la oposición entre “verdadero” y “falso”, un saber sobre el hombre y lo humano que Saer califica como “especulativo”⁹: el saber propio de la ficción.

9 Esta noción de la ficción como “antropología especulativa” es postulada por Saer por primera vez en “El concepto de ficción” (1997). Posteriormente, en la entrevista titulada “La incertidumbre elocuente” (2002), realizada por la revista *Letras Libres* ofrece una explicación más amplia que interesa citar aquí: “Es antropología porque toda literatura de ficción propone una visión del hombre. Y especulativa por la noción de espejo que está implícita. No según Stendhal, quien dice que la novela es un espejo que el narrador pasea para reflejar los acontecimientos, sino en el sentido de los espejos deformantes. Yo pude haber dicho “antropología imaginaria”, pero la palabra especulativa me parecía que englobaba, de manera más clara, dos o tres conceptos relativos al relato de ficción, y al mismo tiempo porque en el concepto especulativo hay un matiz de racionalidad del que la palabra *imaginario* carece”(s/p).

FICCIÓN Y POLÍTICA

“La verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción”, advierte Saer, ni tampoco se identifica con lo falso (Saer, 1997, 11). Por el contrario, frente a este antagonismo que ha delimitado el teatro de operaciones de la filosofía moderna, el santafesino abre una línea de fuga: “el fin de la ficción —dice— no es expedirse en ese conflicto, sino hacer de él su materia, modelándola ‘a su manera’” (Saer, 1997, 16). Los escritores que dan por sentado cómo está hecha la realidad, y que, por tanto, concentran su preocupación literaria en encontrar las formas apropiadas de representarla, actúan como videntes. A estos escritores que recurren a la literatura para anunciar lo que Saer llama, irónicamente, “La Verdad-Por-Fin-Proferida” (13) les pregunta: “¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo *antes* de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción” (13 bastardilla mía).

Y, como hemos visto, para Saer *antes* no hay nada: no hay sujeto individual ni colectivo, no hay historia, no hay política, no hay identidad que el relato venga a expresar, anunciar o testimoniar. Sólo el magma de la materia inerte, la extensión de agua desprovista de toda marca —la hoja en blanco— constituyen el *punto de partida* que propone el viaje de la escritura saeriana hacia lo extraño. En las “turbulencias” de los sesenta, Saer se ubica en las antípodas del modo en que entienden la relación entre política y literatura el intelectual comprometido o el escritor latinoamericano, puesto que para estos primero están los sujetos y objetos que constituyen el material narrativo, y luego la narración. El testimonio, la novela histórica, el realismo mágico o cualquiera de los ropajes múltiples que asume el “nuevo realismo” no producen, para Saer, una modernización de las formas, sino que comparten con los géneros tradicionales una premisa común: la de creer que existe un sujeto, un tiempo histórico o una manera idiosincrática de ser que se revela en la escritura, porque ésta está ya “englobada” dentro

de un sistema de pensamiento que la trasciende (Saer, 1997, 102).

La línea de fuga que Saer abre en esta práctica “oficial” de la literatura de su época se pone a distancia de ese pensamiento totalizador, y allí donde otros escritores, hacen de sus textos un pretexto para las declaraciones de fe, los narradores saerianos apenas si forman “[u]n círculo de miradas semienceguecidas, alrededor de una catástrofe común” (Saer, 1997, 149), frente a la cual, como Tomatis en “La mayor”, sólo atinan a “interrogar, interrogar todavía”. La razón de la narración en Saer no es la revelación de un saber sobre las cosas o el sentido de los hechos, sino hacerle un lugar a la ignorancia del miope que nunca podrá ver con precisión lo que otros ven con absoluta nitidez, del extranjero que nunca podrá definir cuál es la esencia de “lo nuestro” con respecto a lo cual se es otro porque su lugar es la frontera, la orilla donde comienza la disolución del lenguaje. Pero esa ignorancia que reivindica el narrador es la potencia política de la literatura. La desconfianza radical en la posibilidad de “decir algo de algo”, iluminando alguna conciencia, es el pre-texto para escribir y es también una oportunidad de libertad, de persistir en la búsqueda infructuosa de una forma que, resistiendo a las que hemos heredado, pudiera, por fin, ser capaz de narrar lo que hay.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bonano, Mariana. “El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60”. In: *Anclajes* IX.9 (Diciembre 2005), 17-37.

Cella, Susana (dir.). *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10. Buenos Aires: Emecé, 1999.

Crespo, Horacio, “Poética, política, ruptura”. In: *Historia crítica de la literatura*

argentina. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir.), 1999. 423-446.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Olguín, Sergio y Claudio Zeiger. “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”. In: Cella, Susana (dir.), 1999. 377- 401.

_____. “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”. In: Cella, Susana (dir.), 1999. 359-375.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Saer, Juan José. *La mayor* (1976). In: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.145-173.

_____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1999.

_____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

_____. *El entenado*. Barcelona: Destino, 1995.

_____. *El río sin orillas. tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix-Barral, 2003.

_____. “La incertidumbre elocuente”. Entrevistador Gustavo Valle. *Letras Libres* 9, México: Junio 2002, 24-26.

Sarlo, Beatriz. “Narrar la percepción”. In: *Punto de vista* N° 10 (1980): 34-37.

Scavino, Dardo. “La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos”. In: Ponce, Néstor, S. Pastormerlo y D. Scavino. *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. Buenos Aires, Argentina: Comité Editorial, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1997. 45-62.

_____. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.