

El problema de la representación: diálogos entre literatura, teoría y crítica

Un recorrido por Juan José Saer

Carolina Ramallo

Facultad de Filosofía y Letras, UBA/ CONICET

Resumen

La presente ponencia se inscribe en el marco del proyecto UBACYT “Las acciones de la crítica”, dirigido por Jorge Panesi y Silvia Delfino y del proyecto de Doctorado, que llevo a cabo desde 2009 con el título: “Representaciones de la pobreza en la literatura y la cultura argentinas post-dictadura” que propone relevar, describir y analizar los modos de representación de la pobreza en el campo material de la literatura y la cultura argentinas desde 1983 hasta el presente. Me propongo aquí explorar, revisitar y poner en crisis y diálogo las concepciones de representación, sus formulaciones en tanto problematizaciones y procedimientos en la narrativa y la ensayística de Juan José Saer como uno de los casos más atractivos del corpus de mi investigación mayor.

Entendemos la representación como el modo en que se articulan la trama, los personajes y el uso del lenguaje en un texto; de este modo, consideramos que la representación de un elenco de personajes históricamente presentados a lo largo de la obra de Saer produce una complejidad y una profundidad que no da cuenta de una relación de verosimilitud o reflejo de un referente externo real, sino, por el contrario, que interpela a la reflexión teórica sobre estos problemas de la literatura, la teoría y la crítica literarias.

Benjamin señala a propósito de esto que el sentido de la vida es dado en la novela entonces a diferencia de la moraleja de la historia dada en la narración; la narración invita a preguntar ¿cómo sigue?, la novela invita a estampar la palabra ‘fin’.
Susan Buck Morss, *Dialéctica de la mirada*

Todo el dolor de lo humano, sin precisión de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin que hermano y hermana se deseen, sin el parentesco, o la aberración, o la ceguera, o la locura, haciendo la Tragedia, y toda la dicha de lo humano sin casamiento del millonario con la obrera, sin necesidad de que para que un matrimonio sea feliz deba la mujer ser fea y el marido ciego; sin poderíos ni gloria, por la sola certeza de la Pasión.
Macedonio Fernández *Museo de la novela eterna (primera novela buena)*

Acaba de comprender por qué están todos juntos, reunidos alrededor de la mesa, distendidos y contentos: porque ninguno entre los presentes, piensa Tomatis, cree que el mundo le pertenece, Todos saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige y ese desfasaje no los mortifica; al contrario, parece más bien satisfacerlos [...] no es menos cierto que los que del nacimiento a la muerte han vivido al margen de ella [de la muchedumbre gris], a veces incluso sin saberlo, son lo que con más justicia son capaces de juzgarla. Son pasto de su delirio, es cierto, pero también, color del mundo.
Juan José Saer *La grande*

1.

La presente ponencia forma parte de mi investigación de doctorado titulada “Representaciones de la pobreza en la literatura y la cultura argentinas post-dictadura” que realizo en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, desde 2009. En ella se busca relevar, describir y analizar los modos de representación de la pobreza en el campo material de la literatura y la cultura argentinas (especialmente en la crítica literaria) desde 1983 hasta el presente. El trabajo de producción de un corpus de materiales literarios y críticos durante esta primera etapa de la investigación

pretende revisar los modos de representación de la pobreza desde las relaciones del canon, las transformaciones discursivas y las condiciones de producción en situaciones de crisis culturales y políticas. Es por esto que los interrogantes que guían la investigación son: ¿Cómo se representa la pobreza en la literatura y la crítica literaria argentina en relación con las crisis y reactualizaciones históricas de la hegemonía? ¿Cómo alcanza la pobreza un estatuto retórico por medio de los distintos modos de representación y a través de la configuración de zonas o ámbitos de acción? y, por último, ¿existe una reversibilidad de la representación social de la pobreza a través de contranarrativas que no solo reivindican la memoria sino que habilitan reclamos de justicia? A partir de estos intereses de investigación, se propone trabajar el problema de la representación en un recorrido por la prosa de Juan José Saer, tanto en textos narrativos (cuentos y novelas) como en ensayos y artículos críticos para encontrar allí el espacio posible para una construcción crítica.

El problema de la representación literaria es sumamente complejo. Ya sea en la concepción mimética o antimimética, pasando por las concepciones que combinan ambas posturas y trabajan las formas de las mediaciones textuales, siempre resulta en un debate prolífero y casi siempre fructífero. En palabras del propio Saer:

Es obvio que la noción de objeto también se relaciona con el problema de la representación, o sea saber si lo particular que aparece representado en el relato existe fuera de él y es anterior respecto de él, o si solo existe superficialmente en el sentido literal del término, como superficie textual que, en tanto que resultado de una serie de combinaciones verbales, no constituye más que una apariencia, sospecha que por otra parte también podría inspirarnos, si semejante cosa existe, la realidad extraverbal. La respuesta a este dilema en uno u otro sentido, como lo han demostrado interminables discusiones a lo largo de este siglo, parece constituir una simple opinión, y la Realidad Previa al Texto da la impresión de ser de esencia semejante a la de la Causa Primera respecto de la aparición del mundo. Sin embargo, lo que sí queda claro en ese debate, es la existencia del texto narrativo del que, a causa de esas discusiones precisamente, se afirma todavía más la autonomía. (1999: 23)

El debate sobre la relación con la realidad debe producir, entonces, una crítica de esa realidad. Una primera cuestión que se pone en juego es el hecho de que la idea de representación como adecuación a una realidad externa al lenguaje implica la doble hipótesis de que existe una realidad externa, objetiva y aprehensible y que existe un lenguaje capaz de dar cuenta de ella de modo más o menos transparente. Por otro lado, la idea de representación como un procedimiento discursivo complejo resulta más satisfactoria a nuestros fines, ya que implica la hipótesis de que tanto la realidad como el lenguaje que intenta dar cuenta de ella son construcciones complejas, en transformación, históricas y paradójales. El margen de representabilidad de lo real se engrosa o se adelgaza dependiendo de la concepción o del estatuto de verdad, de lenguaje y de capacidad de los conocimientos humanos para dar cuenta de la complejidad de la realidad. En el campo de la crítica literaria la concepción de representación utilizada está en estrecha relación con la concepción de literatura, en el sentido de que la cuestión de la representabilidad y la irrepresentabilidad se relaciona estrechamente con los debates acerca del realismo. Este concepto tiene un prolífero recorrido en distintas disciplinas y, en el caso del estudio de la literatura, ha sido objeto de detenidas reflexiones especialmente desde el siglo XIX.

Entendemos, asimismo, que una parte de lo real intenta escapar a la representación verbal pero simultáneamente se manifiesta discursivamente. Ese resto irrepresentable hace más profundo el carácter problemático de la representación ya que actualiza y pone en escena los límites de la representabilidad de lo real por medio del lenguaje. Así proponemos ver cómo la escritura saeriana establece un doble trabajo en su relación con el referente: por un lado, hacia el interior del texto, desarrolla una serie de procedimientos autorreferenciales que tematizan y señalan el

carácter complejo de la representación. Por otro lado, el exterior del texto, los referentes material e históricamente condicionados, ingresan al texto por medio de una serie de alusiones estables a lo largo de la obra literaria: así, la aparición de un elenco estable de personajes, lugares y situaciones históricas concretas construyen un universo literario con un poder de verdad fortísimo.

Es en este sentido que la presente ponencia se propone explorar, visitar y poner en crisis y diálogo las concepciones de representación, sus formulaciones en tanto problematizaciones y procedimientos en la narrativa y la ensayística de Juan José Saer prestando especial atención a los modos en que la relación con el referente real es trabajada para abrir un espacio donde el conocimiento crítico pueda darse. La propuesta de trabajo para el presente es adentrarnos en los derroteros de la escritura saeriana sin un aparato hermenéutico o analítico externo, sino más bien siguiendo las huellas de la experiencia, las condensaciones de sentido y los procedimientos de composición verbal de los textos, ya que así es como Saer pareciera reclamar ser leído: como una vida que se desarrolla, no como un enigma que se descifra o una falsedad que se devela por medio de la crítica literaria.

Comprendemos dentro de la narrativa sus cuentos y novelas y dentro del ensayo las producciones con un grado bajo o nulo de ficcionalización que aparecen igualmente en relación con la escritura literaria por su espontaneidad, variabilidad y asistematicidad. Los textos trabajados son, narraciones: *Nadie nada nunca* (Saer 1980); *La mayor* (Saer 1982); *Lugar* (Saer 2000); *Cicatrices* (Saer 2001); *En la zona* (Saer 2003i); *Lo imborrable* (Saer 2003ii); *El limonero real* (Saer 2008); *La grande* (Saer 2009ii) y ensayos: *Una literatura sin atributos* (Saer 1988); *La narración objeto* (Saer 1999); *Trabajos* (Saer 2006) y *El río sin orillas. Tratado imaginario* (Saer 2009i). El recorrido propuesto no pretende ser exhaustivo sino más bien un derrotero por puntos emergentes de una problemática que se sabe recurrente y, de este modo, de alguna manera, infinita. La metodología de trabajo propuesta mediante un recorrido por los textos es poner a dialogar la zona de la escritura literaria con la zona de escritura teórica y crítica para explotar el potencial productivo de este diálogo antes que compartimentar las reflexiones, ya que si bien la teoría, la crítica y la literatura son tres modos de discursividad con especificidades propias, que dependen de sus modos de autovalidación y de construcción de la verdad (podemos pensar que la teoría tiene un rango explicativo diferente al de la crítica porque su retórica argumentativa tiende a la naturalización de sus construcción; mientras que la crítica, en cambio, se legitima mostrando sus procedimientos y operaciones respecto de los materiales que analiza), dialogan entre sí productivamente.

De esta manera proponemos pensar el recorrido propuesto a lo largo de la obra de Saer como un camino para reflexionar sobre la complejidad y la profundidad que la representación puede guardar cuando no intenta dar cuenta de una relación de verosimilitud o reflejo de un referente externo real que produzca una totalidad, sino, por el contrario, genera con el trabajo de escritura un texto que simultáneamente reflexiona críticamente sobre sus propios límites y alcances y ofrece al lector un acervo de experiencia humanamente valiosa, y así, permite un espacio para la producción de conocimiento crítico.

2.

En la producción de Juan José Saer encontramos un universo literario que indaga por medio de sus procedimientos y sus referentes acerca de la actividad misma de la escritura. El referente histórico entra en la trama fundamentalmente por medio de una operación específica: la alusión. Suele haber un hecho a partir del cual el texto prolifera y alrededor del cual se producen las alusiones a las condiciones históricas de existencia y a los referentes locales reales; simultáneamente, se producen los conflictos trágicos humanos pero también la autorreferencialidad y la reflexión sobre la propia actividad de escritura. Muchas veces, esto se da por medio de la puesta en escena de diálogos o reflexiones de los personajes sobre el tema o por medio de la voz misma

de los narradores de tercera persona del singular. Es central señalar que la autorreferencialidad aparece en las narraciones como un procedimiento motivado: no es una experimentación estéril sino, por el contrario, un ejercicio de intensificación del sentido y de producción de crítica y se da por medio de recursos y procedimientos literarios como la repetición, la fragmentariedad, la alteración gramatical y la intercalación de recuerdos y sueños. Para señalar algunos de los usos de estos procedimientos haremos un recorrido por las novelas, relatos y cuentos: *Nadie nada nunca* (Saer 1980); *La mayor* (Saer 1982); *Lo imborrable* (Saer 2003b); *El limonero real* (Saer 2008) y *La grande* (Saer 2009b).

Estos ejercicios críticos sobre lo real por medio de la escritura narrativa son señalados por Saer en *Una literatura sin atributos* (de 1988):

La narración es una *praxis* que, al desarrollarse, segrega su propia teoría (...) [se busca] analizar la propia escritura y (...) desplegar este análisis en la *praxis* de la escritura (...) La novela es solo un género literario; la narración un modo de relación del hombre con el mundo (...) Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real. (1988: 12-13, énfasis en el original)

Intentaremos revisitar estas prácticas autorreflexivas que desde la narración van construyendo una teoría y una crítica. En la novela *El limonero real* (escrita en 1974) el trabajo autorreflexivo del texto sobre el problema de la representación se ve intensificado. Recordemos lo que el propio Saer dice de esta novela en una entrevista en 1981: “se trata de un testimonio de mi percepción del mundo, con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones, y proyecciones fantasmáticas de todo individuo tomado por separado. El tema formal del libro sería justamente esta imposibilidad de agotar el significante y por lo tanto la narración, como ocurre por el contrario en la narración clásica” (1988: 42). El trabajo del narrador es:

escrutar el aspecto material de las cosas para hacer de modo que todo lo que no aparece a primera vista se manifiesta a través de la escritura (...) en esos procedimientos se verifica a la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia de toda gran literatura (Saer, 1988: 43-4).

El trabajo sobre lo real siempre es crítico por el uso de la materialidad con la que está construido: el lenguaje lejos de prestarse a una representación mimética, establece con el referente una serie de tensiones y juegos de fuerzas que se exhiben como parte del trabajo literario.

El limonero real no tiene más divisiones que algunos espacios blancos. Comienza con la frase: “Amanece y ya está con los ojos abiertos” que se repite nueve veces más y que también es la última frase de la novela. El primer tramo del texto narra en tercera persona del singular (con una fuerte omnisciencia, el narrador sabe qué oye, qué no y por qué el personaje, sabe lo que harán los personajes un segundo después y sabe su historia pasada, el narrador explica el modo en que llaman a las distintas partes de la casa: la “mesa”, “mesita”, la “otra mesa”, “adelante” “atrás”, etc.) la escena en la que Wenceslao y su esposa se despiertan la mañana del 31 de diciembre. Son un matrimonio, él de 50 años, casados hace treinta. Enseguida se alude a “cuando él murió” (Saer, 2008: 15): el hijo único del matrimonio muerto seis años antes del momento de la narración (Saer, 2008: 16). Otro de los fragmentos que se repiten a lo largo de la novela reiteradamente es un recuerdo del hijo aún vivo corriendo por la playa de la casa y zambulléndose en el río, narrado en pretérito imperfecto “pasaba corriendo...” (Saer, 2008: 22 y ss.). La serie de las acciones de

esta novela representa el día de fin de año del protagonista, pero se ve continuamente interrumpida por rememoraciones. Además del mencionado recuerdo del hijo, Wenceslao revive algunos escenas de su infancia y juventud, a propósito de los cuales el narrador introduce reflexiones acerca del estatuto del discurso del recuerdo. Como una interrupción del recuerdo de Wenceslao con su padre (Wenceslao también) de la llegada a la isla en medio de una densa niebla (Saer, 2008: 24-33, escena que es explicada o aludida nuevamente en Saer 2008: 196), se presenta la siguiente reflexión: “El yacaré muestra su dorso lleno de anfractuosidades verdosas –un verde pétreo, insoportable, planetario– en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible de entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura” (Saer, 2008: 30). Con el relato del recuerdo una nueva escritura, insoportable, se superpone y problematiza la lectura. Aparece otro recuerdo intercalado que tiene como elemento principal la lluvia y es el día del entierro del hijo: “Wenceslao rema despacio, manteniendo un ritmo que parece descompuesto en fragmentos” (Saer, 2008: 41); aquí vemos cómo se presenta el problema de la fragmentariedad y la imposibilidad de dar cuenta de una totalidad discursiva por primera vez, problema que será reiteradamente trabajado en este y otros textos del autor. Del mismo modo, y también en relación con fenómenos naturales que se presentan al hombre como inconmensurables¹, los personajes dicen cuando hablan de las inundaciones: “Pareció dotar de vaguedad a su ademán de un modo deliberado, como si esa vaguedad diese un aire más preciso de inconmensurabilidad a lo que estaba señalando” (Saer 2008: 61). De este modo, tenemos hasta aquí dos cuestiones fundamentales: los distintos estatutos discursivos de los recuerdos respecto de las acciones y la fragmentariedad del discurso.

El problema de la representación en esta novela está fuertemente relacionado con la fragmentación y la imposibilidad de dar cuenta de una totalidad de la realidad por medio de una totalidad discursiva, otro momento en que se lo explicita es: “detrás están las zonas llenas de golpes intermitentes que martillean y destella, los fragmentos podridos de realidad que se destiñen y deslavan empalideciendo cada vez más y volviéndose exangües, la luna móvil y titilante errabundeando en una región de pantanos a los que de golpe ilumina, fugaz y fragmentariamente” (Saer 2008: 77). Reiteradamente el tratamiento de lo real se da por medio de un intento –más o menos fallido siempre- de construir una mirada y/o un discurso que pueda unificar las series de fragmentos dispersos del pasado y/o del presente. Uno de los modos en que este problema de la representación y de la fragmentariedad se resuelve es por medio del tratamiento acumulativo de la percepción:

El esfuerzo primero por ver, y después de haber visto para precisar que ve –para precisar que ve y qué ve- y por último para identificar las manchas y figuras que se mueven, reducidas y constantes, contra el horizonte de árboles compacto y oscuro (...) después sabrán que son la Negra y Josefa, las hijas de Agustín, que viene de la ciudad con una amiga que traído de paseo a conocer la costa. Comprobarán que las manchas –colorada, verde, azul- eran sus sombrillas. Irán desprendiéndose de a poco del horizonte de árboles hasta convertirse en tres figuras, tres seres humanos, tres mujeres, tres mujeres jóvenes aproximándose a la casa por el centro del camino amarillo. Después oirán sus voces: muy fugaces, incomprensibles, y las observarán en silencio desde la mesa mientras se aproximan inmovilizados por la expectación previa al reconocimiento. (Saer, 2008: 83)

Además de la dificultad de la percepción del presente y de la aprehensión del pasado por medio de los recuerdos, otra realidad que irrumpe en el curso de las acciones, y que presenta un estatuto tan diferenciado de la realidad como la memoria, son los sueños. De hecho, más adelan-

1 También se narra un recuerdo con las mismas características en relación con la lluvia (Saer 2008: 88-107).

te el narrador (que es Wenceslao en primera persona del singular) niega haber soñado, poder soñar, y lo relaciona con la dificultad del recuerdo: “Nunca no sueño nada. A veces me parece como que he soñado algo, parece como que voy a acordarme de que algo soñé, pero después no me acuerdo nada, porque no soñé nada y únicamente nomás se me hace que soñé algo porque ya le digo me empieza a venir algo así como un recuerdo.” (Saer, 2008: 169). Sin embargo, Wenceslao durante su siesta ese día de fin de año sueña y el relato de esa pesadilla es representado por medio de imágenes sensoriales que dan cuenta de la imposibilidad de conocer cabal y tranquilizadamente lo que sucede:

le parece escuchar...no sabe si en realidad ha soñado o si únicamente ha imaginado oírlo. Con los ojos cerrados ‘ve’ a los tres muchachos ... ‘ve’ cómo el líquido oscuro, lleno de reflejos morados disminuye ... la ‘ve’ temblar ligeramente...‘oye’ el golpe de los nudillos sobre la mesa... pero ahora le parece oír de verdad las voces ... también se oye eso con claridad. Abre los ojos y ve los diminutos filamentos de luz...cierra los ojos, respirando con un ritmo lento, preciso, acompasado. Ahora son las partes borrosas del conjunto lo que ‘ve’ ... Y los sonidos borrosos lo que ‘oye’... expresiones que pierden significado y se vuelven confusos y lejanos, sonidos que se deforman apagadamente, escamoteando palabras o sustituyéndolas por otras que no tienen sentido, hasta que el hueco brillante y transparente se enciende otra vez y lo muestra corriendo, atravesando el patio delantero en dirección al río. (Saer, 2008: 111-112)

Inmediatamente se yuxtapone la escena recordada reiteradamente del hijo muerto y la escena de la pesadilla se define:

va a producirse el reconocimiento...se organizan de golpe, para revelarlo todo, en un relámpago de evidencia que sin embargo se esfuma una y otra vez, y el ascenso hacia el reconocimiento debe recomenzar, trabajoso y pesado, como un río que fluye para atrás y comienza a recorrer a la inversa su cauce en el momento mismo de llegar a la desembocadura. Por momentos alcanza esa precisión estéril de lo que no obstante no puede ser nombrado; una precisión que no es propiamente comprensión ni tampoco, desde luego, lenguaje. Se trata de una certidumbre terrible pero in formulable, y mientras quede al margen de esa formulación el reconocimiento quedará en suspenso. (Saer, 2008: 114)

La pesadilla de su propia inmersión en el río continúa hasta que el discurso del narrador comienza a reflexionar sobre aquello que ha sucedido: “no ha habido reconocimiento aunque sí certidumbre. Pero una certidumbre sola, vacía, sin comprensión, que no sabe de qué es certidumbre.” (Saer, 2008: 115). Y se produce el despertar y el reingreso de la conciencia del personaje al mundo de la vigilia: “se oyen ruidos empastados, insignificantes.” (Saer, 2008: 115). Las imágenes sensoriales son usadas reiteradamente para representar la imaginación, la reflexión o el pensamiento (por ejemplo en Saer, 2008: 128,136,180; entre muchas otras). Esta forma de conocimiento -“Al que es bruto ni las orejas ni los ojos no le sirven” (Saer, 2008: 167) -determina la confianza en la capacidad de los sentidos para saber: “ya se sabe que los ojos le erran menos que las orejas y uno ve. Ahora mismo nomás veo por las ranuras subir el día nublado (...) las orejas me dicen que está lloviendo tupido pero hasta que no salga afuera y eche una mirada no voy a saber” (Saer, 2008: 171).

Más adelante, (Saer, 2008: 141-175) el narrador pasa a ser de primera persona del singular, es Wenceslao hijo, Layo, 14 años después del día de fin de año en que él mismo tuvo la pesadilla en el río. El narrador está enfermo, delira y alucina, tiene el uso del lenguaje alterado (Saer, 2008: 145-148) y la narración se tensiona dramáticamente a propósito de la imposibilidad o posibilidad de narrar esa confusión, esa experiencia de la confusión:

Ahora hay una mancha tirando a blanca atrás de un vidrio empañado, ahora el vidrio está seco y limpito, ahora el vidrio ya no está más, ahora está otra vez el vidrio todo empañado, ahora está todavía más empañado y quiere como principiar a borrarse, ahora parece como si quisiera principiar a secarse otra vez, ahora está limpito, ahora no hay vidrio ni nada y la mancha quiere como empezar a estirarse para arriba, ahora de golpe el vidrio está todo empañado otra vez y de nuevo se me borra todo. (Saer, 2008: 175)

El punto fundamental acerca de este problema de la representación es que en la novela no hay una decisión por la inefabilidad o la irrepresentabilidad, por el contrario, hay un trabajo de representación de la experiencia que le hace justicia a las dificultades intrínsecas a esa tarea. Y este trabajo a medida que la novela avanza va intensificándose combinando varios recursos: a los ya mencionados del uso del recuerdo y los sueños, a la reflexión sobre la fragmentariedad y la percepción sensorial, se agregan los cambios de punto de vista del narrador. Después de la larga descripción de la comida familiar, el narrador, nuevamente de tercera de persona del singular, produce una reflexión sobre la acción y su representación:

[Rogelio] 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 [...] 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 más lugar que para ese cuerpo solo, y del que la luz es como la atmósfera [...] aparte de la excitación misma provocada por la comida que lleva, Rogelio no tiene ninguna impresión de ese cuerpo único al que pertenece. (Saer, 2008 :218)

De este modo, la subjetividad aparece como un fragmento más de esa realidad problematizada, que se escapa continuamente a la posibilidad de una mirada totalizante.

Por último, la novela presenta la misma historia familiar de la trama pero contada en el registro del cuento infantil (Saer, 2008: 219-229) con todas las marcas estereotipadas del relato moralizante, donde la virtud y el sacrificio son recompensados y las malas acciones, incluso la falta de virtud, son castigadas, donde lo pobre es pobre pero lindo, pobre pero limpio, pobre pero bueno. Este relato incluye además de los familiares de la novela a una Ondina (personaje acuático mitológico) que aporta como elemento fantástico la clave para subrayar la ironía y la crítica social a este tipo de relatos. En este sentido, tenemos la aparición de un personaje como contrapunto del cuento de hadas instructivo que es el ciego Buenaventura (nombre y personaje marcados bastante claramente en el sentido de la ironía del supuesto castigo moralizante) que dice crudamente: "...que no hay más vida que esta que todos vivimos, llena de lágrimas, sin ningún plan ni dirección, y que después de la muerte no hay nada, pero nada, pero nada" (Saer, 2008: 236). Este procedimiento de agudización de las tensiones con el registro infantil seguido de una mirada completamente opuesta produce una crítica aguda e implacable, donde no queda lugar –si es que alguno quedaba después de todos los modos en que la novela la rompe– para la identificación con los personajes, excepto, por supuesto, con la voz del narrador que genera por medio de los procedimientos de composición textual el espacio para la crítica.

Para concluir, a continuación se narra el final de ese día de fin de año con el que ha comenzado la novela y el estatuto de visiones, percepciones, recuerdos y reflexiones aparecen nivelados:

se ha despedido de sus parientes llevando un paquete de huesos envueltos en papel de diario y un plato cubierto con un repasador conteniendo un pedazo de cordero para ella, ha atravesado, remando plácido, el río, sin pensar en nada, sin oír nada, sin sentir nada, y sobre todo, sin recordar (...) y como acumulando, en el recuerdo, actualizándose antes de desaparecer, su

respiración, y, sobre todo, y otra vez, la explosión de la zambullida y el ruido complejo y profundo de las brazadas [...] 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 volviendo 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... (Saer, 2008: 237-238)

En el libro *La mayor* de 1976 se presenta una narración en primera persona del singular que produce una radicalización de la experimentación en la representación de la realidad, fundamentalmente con el uso de repeticiones muy marcadas, por ejemplo de la frase: “nada, lo que se dice nada”. El narrador es Carlos Tomatis (es su casa, su dormitorio en la terraza, el cuadro de su dormitorio *Campo de trigo de los cuervos*) a quien tantas veces volveremos a ver. Se explota reiteradamente la imposibilidad de que se produzca un momento de revelación plena en relación con el recuerdo:²

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 (...) y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada (...) no pienso nada, lo que se dice nada. Y no recuerdo tampoco, nada (Saer, 1982: 11)

En esta escena, y a lo largo del relato, se describe la imposibilidad de que esa experiencia trascendental se dé espontáneamente; no se problematiza en sí el hecho de que la experiencia sea transmisible, sino que lo tensionado es la experiencia en sí, el lenguaje se presenta apto para la transmisión, el problema es que no hay experiencia trascendental a transmitir: “no ha tocado, por decir así, nada, no ha sacado, del contacto, nada, ni experiencia, ni certidumbre, ni mensaje, ni signo, ni recuerdo, nada (...) sin dejar rastro (...) cuyo mensaje, nadie, aunque escrute, atento, ese mapa estelar, podría como quien dice, captar –porque no se dicen, ni dicen, de nada, nada”. (Saer, 1982: 16-7). El lenguaje no es un medio incapaz de transmitir (las frases reiteradamente usadas por el narrador “por decir así” o “lo que se dice” o “como quien dice” refuerzan la autoridad de la capacidad de la transmisión de sentido por medios verbales), el punto es que no hay nada que transmitir y el lenguaje transmite exitosamente la experiencia de esa nada. En este texto no hay una experiencia trascendente con los objetos, con la realidad, la experiencia es plana, sin un contenido oculto y el uso del lenguaje literario da cuenta de eso: “no dicen, como quien dice, nada. Interrogar: por orden, uno por vez, o todo junto, todo, interrogar el escritorio, la carpeta, interrogar el diario con las dos fotografías borrosas que no dicen, o no parecen querer decir, por decir así, nada” (Saer 1982: 18). Hay un trabajo de experimentación, de laboratorio de trabajo verbal sobre lo real, sobre la posibilidad de asir lo real, de interrogar el estatuto de lo real por medio de la experiencia y por medio del lenguaje (Saer, 1982) que trabaja incluso sobre el propio yo del narrador “estoy estando”, sobre la percepción del cuerpo.

Por otro lado, aquí aparece nuevamente el problema del uso de los recuerdo en la narración:

2 Este intertexto con Marcel Proust puede ser leído como una parodia en el sentido de crítica, homenaje y relectura simultáneamente.

Aquí me tienen con la voz a medio extinguir y lleno de recuerdos (...) una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y la de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. Hacen falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición, y todo eso no asegura, sin embargo, que no se vuelva la mayor parte de las veces con las manos vacías. (Saer, 1982: 137-8)

Los recuerdos son presentados como un material valioso para la narración y para poder dar cuenta de la realidad, pero siempre por medio de un esforzado trabajo material sobre el discurso que intenta alcanzar lo exterior haciéndole justicia: “Nuestros recuerdos no son, como los pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior”. (Saer, 1982: 138-9). Los recuerdos, cuyo material es la experiencia, son el material verbal de la narración que es, a su vez, la forma de transmitir lo vivido.

La otra novela que trabaja tanto experimentando como tematizando la cuestión de la representación es *Nadie nada nunca* de 1980. Al igual que *El limonero real* presenta tanto la problematización de la relación entre saber y percibir (Saer, 1980: 178-180) como la compleja interrelación entre los recuerdos, la percepción y los sentidos³. Aparecerá también la problematización de la posibilidad de percibir y narrar desde un lugar que nunca es el de la omnisciencia o la objetividad: “Aquí, desde luego, todo es desierto, pero no hay lugares desiertos. Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira ya no está vacío –uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar. Sin uno no hay mirada, ni tampoco lugar” (Saer, 1980: 201).

La novela comienza con el fragmento: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla.” (Saer, 19980: 9) y está dividida en apartados numerados. Más adelante comienza igual el apartado II pero con un cambio del narrador, ahora en vez de ser de tercera persona del singular, es de primera, aunque en ambos casos el personaje es “El Gato” (Saer, 1980: 15). Cuando comienza el apartado III (Saer, 1980: 28) se vuelve al narrador de tercera persona del singular y vuelve a ser la misma escena del despertar del Gato y se repite esta vez una reflexión del narrador anterior (Saer, 1980: 13) sobre la percepción de los árboles como “manchas negras” de los árboles (Saer, 1980: 44). En el apartado IV se retoma la primera persona del singular como narrador (es la misma escena del Gato despertando) y se introduce una reflexión sobre los distintos estatutos de realidad del sueño, la vigilia y los acontecimientos externos: “Los gritos y las voces de los bañistas, que llegan intermitentes, no modifican, ni siquiera por un momento, ni una sola vez, nada de nada. El fluir de la cosa sin nombre en el interior de la cual deambulo es, aunque transparente, lento y espeso. Los ojos no tienen nada que mirar.” (Saer, 1980: 45). El apartado V nuevamente comienza con la frase: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga y detrás, más allá de la playa amarilla, con sus ventanas y sus puertas negras, el techo de tejas reverberando al sol, la casa blanca.” (Saer, 1980: 55), el narrador es de tercera persona del singular y la escena es la misma: la llegada del Ladeado a lo del Gato. El apartado VI. comienza distinto, ya que un narrador de tercera persona del singular describe una escena de sexo

3 Por ejemplo, el olfato que tiene la capacidad de generar imágenes (Saer, 1980: 190).

(Saer, 1980: 65) y el apartado VII vuelve a narrarse en primera persona del singular, por el personaje del Gato, quien reflexiona –problematizando la cuestión de la mirada que intenta abarcar la fragmentariedad de la realidad– sobre el caballo del Ladeado que debe cuidar:⁴ “La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio de febrero, el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia. No cosas, sino grumos, nudos fugaces que se deshacen, o van deshaciéndose a medida que se entrelazan y que se vuelven, de inmediato, en un abrir, por decir así, y cerrar de ojos, a entrelazar” (Saer, 1980: 74-5).⁵ El apartado VIII vuelve a tener un narrador de tercera persona del singular que, esta vez, describe al bañero, pero comienza con la frase: “No hay al principio, nada. Nada” (Saer, 1980: 87). En el comienzo del apartado IX el narrador de tercera persona del singular describe al Gato comiendo y el apartado X comienza nuevamente con la frase “No hay al principio, nada. Nada” (Saer 1980: 130) y continúa con la descripción de la ciudad y de Elisa. El apartado XI son reflexiones del Gato sobre *La filosofía en el tocador* de Sade, pero el apartado XII comienza nuevamente con: “No hay, al principio, nada. Nada” (Saer, 1980: 173). El apartado XIII trata sobre el comisario “Caballo” Leyva y hace referencia al momento histórico de la represión ilegal estatal (Saer, 1980: 184). El apartado XIV vuelve a estar narrado en primera persona del singular, con la voz del Gato (es la noche después del atentado, están Elisa, El Gato y Tomatis en la casa de Rincón) y, por último, el apartado XV comienza con la frase: “No hay, al principio, nada. Nada. En la luz de tormenta, en la inminencia del aguacero –el primero después de varios meses–, las cosas ganan realidad, una realidad relativa sin duda, que pertenece más al que las describe o contempla que a las cosas propiamente dichas” (Saer, 1980: 203).

Vemos que el recurso fundamental que este texto explota para su crítica a la representación es la repetición. Esta es una interesantísima novela a nuestros fines ya que procede en relación con el referente real por medio de la alusión y también problematiza y tensiona las posibilidades de la representación radicalmente: por ejemplo, cuando el narrador pregunta a propósito del despertar de una pesadilla: “mira, en línea oblicua, la ventana: las mismas manchas negras de los árboles carcomidas por la penumbra exangüe. Las mismas: ¿las mismas que qué o que cuándo?” (Saer, 1980: 14) problematizando la repetición misma.

Una acción simple (el protagonista mata una araña) permite también la introducción de la problematización de la representación en relación con la experiencia: “Queda la mancha negruzca, viscosa: ya no es araña ni nada. Es una mancha, viscosa, achatada, negruzca, que puede significar, para el que no sabe cualquier cosa: en sí, ya no es prácticamente nada” (Saer, 1980: 17). Desde este primer momento, empezamos a poder relacionar la representación y el saber de eso representado por medio de la experiencia: el que sabe qué es esa mancha negruzca es el que sabe lo que pasó antes. Más adelante, en el apartado IV, ve la mancha y dice:

También ella acaba de salir, recién venida, de lo negro, o es como un rastro que lo negro, por una de sus grietas, ha dejado pasar. No tiene historia. Es una mancha negruzca sobre una baldosa colorada, junto a un cenicero de barro cocido, en una habitación blanca, en este instante en que fluye una luz particular. Me incorporo: sé que están desapareciendo, a pesar de su tranquilidad, sé que estamos hundiéndonos, imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno. Salgo, salimos del hundimiento impensable como de un pantano. (Saer, 1980: 50)

4 Otra oportunidad donde el narrador reflexiona a propósito del caballo es: “El bayo amarillo cambia el ritmo de su carrera de un modo brusco, como si hubiese pasado, no a otra velocidad, sino a una dimensión de la que el galope no es más que una pantalla que oculta, a diferencia del trote donde cada detalle es más visible, el esfuerzo infinito de cada movimiento gracias al cual cada detalle y el conjunto entero cambian, infinitesimales y bruscos, en el espacio, de lugar.” (Saer, 1980: 73-74) donde la descripción del animal señala el mismo movimiento que su narración: aparecen el ritmo y la imagen tan detenidos que la acción se torna trabajosa, dificultosa.

5 La frase “el espacio de febrero, el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia” poco más adelante se repite textualmente (Saer, 1980: 79).

La posibilidad de dar cuenta de la experiencia es siempre trabajosa y parcial, no hay resultados óptimos, completos, totales, sino, por el contrario, proliferación del trabajo de representación. Por ejemplo cuando se dice, respecto del agua del río, “la masa confusa, tibia, es amarillenta, llena de nervaduras luminosas; hay, puede presumirse, un exterior desde el que esa luz llega” (Saer, 1980: 17): el conocimiento es presumido, provisorio, experimental.

Vemos que aparece reiteradamente la cuestión nombrada como “nada”: no pensar en nada, no recordar nada (Saer, 1980: 19) y la problemática de representar esa experiencia:

Por dentro no pasa nada. La hilera de imágenes, de representaciones, la cadena de postales que fluye en lo negro, natural, se ha atascado en alguna parte y ahora en el punto en el que en general se hace vívida no hay nada, no pasa nada, ni siquiera la negrura o la conciencia de la negrura; hay apenas un vacío incoloro, al que ni siquiera la palabra hueco puede aplicársele, porque un hueco sugiere una forma y de la mente de Elisa toda forma está excluida. (Saer, 1980: 138-9)

Esto incluso se profundiza cuando es el mismo pensamiento de los narradores el que aparece desordenado e inacabado (por ejemplo en Saer 1980: 21) o cuando ellos producen una reflexión sobre los efectos de sentido de sus discursos desordenados: “No se sabe por qué esa sucesión entrecortada da, por momentos, una ilusión de continuidad” (Saer, 1980: 30). La imposibilidad asir la realidad aparece tematizada con expresiones como “febrero el mes irreal” (Saer, 1980: 32); “la hora irreal del mes del delirio” (Saer, 1980: 34); “la dimensión fantasmal” (Saer, 1980: 35); la sensación de calor que produce “irrealidad” (Saer, 1980: 36) o la tormenta que “trae realidad” (Saer, 1980: 38) y “las cosas ganan realidad, una realidad relativa sin duda, que pertenece más al que las describe o contempla que a las cosas propiamente dichas” (Saer, 1980: 203).

Hay, como decíamos, bastantes reiteraciones de la sensación de que “no pasa nada”: “Por un momento no pasa, o pareciera no pasar, nada: no hay más que los dos cuerpos inmóviles y la penumbra paradójica que bien mirada puede ser incluso amarillenta” (Saer, 1980: 41), de este modo, la percepción es puesta en duda e, incluso, el final de la novela agudiza este punto: “el lapso incalculable, *tan ancho como largo es el tiempo entero*, que hubiese parecido querer, a su manera, persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal.” (Saer, 1980: 214, énfasis en el original).⁶

Eso que es nombrado como “inenarrable”, sin embargo, es el motor de toda la narración que trabaja la problematización de la representación a lo largo de la novela: “la siesta entera es un solo bloque transparente, mineral, compacto y cálido en el que cada cosa, esculpida en el interior, es la vez próxima e inalcanzable” (Saer, 1980: 42) y “...los gritos y las risas que suenan y resuenan como para mostrar bien que ellos son en este momento la vida y ninguna otra cosa aparte de ellos lo es, no me son, sin embargo, al ojo, y el oído, y a las yemas de los dedos, tan accesibles como debieran.” (Saer, 1980: 46) donde se trabaja también el problema de la imposibilidad de dar cuenta por medio de los sentidos de la realidad exterior. A las descripciones de la playa, del río y del caballo del Ladeado imprecisas, se le agrega esta reflexión: “todo, mientras deambulo son fin preciso por la casa, pareciera estar acabando de salir, de emerger, trabajoso, de algo negro, sin forma, innominado” (Saer, 1980: 49).

Esa imposibilidad señalada más arriba en *La mayor* de poder experimentar el recuerdo como una revelación que dé plenitud es nuevamente traída a cuenta:

Lo que sigue es un estado extraño, sin nombre, en el que el presente, *que es tan ancho como largo es el tiempo entero*, parece haber subido, no se sabe de dónde, a la superficie de no se sabe qué, y

⁶ El uso del tiempo está también tensionado y problematizado como una materia que escapa a la representación, por ejemplo aparece como algo imposible de definir, pero que, sin embargo, señala su paso (Saer, 1980: 52) o como incalculable (Saer, 1980: 60).

en el que lo que era yo, que era en sí, de ningún modo, gran cosa, sabe ahora que está aquí, en el presente, lo sabe, sin poder sin embargo ir más lejos en su saber y sin haber buscado en la fracción de segundo previa a ese estado, bajo ningún concepto, entreverlo (...) es como si una onda errabunda, una imagen fosforescente de muchos colores combinados de un modo armonioso, se hubiese reflejado, al pasar, durante unos instantes, en mí, y hubiese continuado después, dejándome en ese otro estado más firme, más permanente, en el que todo se presenta, a la yema de los dedos, con la misma accesibilidad que un barco en el interior de una botella. (Saer, 1980: 85-86, énfasis en el original)

Los sentidos y los recuerdos son recursos para producir representaciones, pero siempre explícitamente fragmentarias, tensas y no totalizantes.

El bañero es otro de los personajes a partir de los cuales el narrador despliega sus reflexiones y problematizaciones de la cuestión de la representación:

Aunque no llega, ni mucho menos, a preguntárselo, y aunque las palabras tengan, en la cuestión poco o nada que ver (...) rebalsa casi de imágenes de colores, algo en la atmósfera inmóvil y caliente deja entrever la duda de si realmente, en puntos sucesivos del amplio espacio abierto y destellante, unos minutos antes, jinete y caballo han estado llenándolo, de un modo gradual, con sus carnaduras compactas, o bien su esos volúmenes móviles que ya se esfuman de la atención, en la que son sustituidos por las imágenes de colores, no son otra cosa que una ilusión de la memoria, y nunca ha habido nada, nadie, en el gran espacio vacío y precario que, incansable, deteriora la luz. (Saer, 1980: 91-2)

Aquí se nos presentan también imágenes como un modo –parcialmente fallido siempre– de intentar asir la realidad y se pone en crisis la percepción y la memoria. Justamente esta también es trabajada a partir de un recuerdo de juventud de este personaje, quien habiendo experimentado un estado de alucinación durante una prueba de nado, agudiza la crítica a la comunicabilidad no fragmentaria:

lo que había visto era difícil de explicar y que por eso prefería quedarse callado y como adormecido. Le costó semanas, meses, habituarse otra vez a la realidad de todos los días, la de antes de su inmersión, a ver un cuerpo, una cara, un lugar cualquiera, como una entidad constituida y no como una serie infinita de puntos en suspensión, sin otra relación entre sí que la de dos o tres leyes mecánicas y rudimentarias (Saer, 1980: 118).

Nuevamente aparece la imagen en el proceso de percepción y en la construcción de una narración que intente dar cuenta de una totalidad no plena.

Dos novelas más recorreremos señalando algunos puntos en el trabajo de autorreflexión de los textos para la construcción de una crítica de sus propios límites respecto del problema de la representación. En *Lo imborrable* (de 1992)⁷ volvemos a encontrar trabajo autorreflexivo del texto, esta vez especialmente tematizado en la relación de la subjetividad del narrador (nuevamente Carlos Tomatis) con los objetos y la percepción de los hechos (Saer, 2003b: 36-40, 45-46, 80) y en el problema de poder representar el “yo” (Saer, 2003b: 50). Este último tema, por un lado, se pone en relación con la percepción:

el cuerpo mismo se disemina en la negrura, y no queda más que la luminosidad de la que ya no sé si es externa o interna, flotando, procesión de imágenes de tamaño, forma y duración diferente, apariciones de esencia paradójica en un espacio-tiempo abolido y del que la sucesión es un

7 Título que nos habla, como la novela nos señalará, de lo más real: “el deseo no satisfecho incrusta en la memoria experiencias imaginarias, apetecidas pero no realizadas, más imborrables que las verdaderas” (Saer, 2003b: 59).

modo entre muchos otros de manifestarse, su pertenencia al pasado una convención y su origen empírico una explicación demasiado pobre respecto de su complejidad –imágenes palabras o meros estremecimientos incoloros, superposiciones rápidas de opuestos y rupturas de complementarios, paisajes bien dibujados y retratos de individuos y de multitudes, pero también, e incluso al mismo tiempo, manchas cambiantes de color, igual que fuegos artificiales, apagones bruscos, voces gárrulas y sin embargo silenciosas... (Saer, 2003b: 96).

También recibe un tratamiento marcado cuando el pronombre de primera persona del singular aparece reiteradamente encomillado: “yo” (Saer, 2003b: 131, 142, 145, 148, 162, 175, 180, 189, 200, 223-224, 226, 231) y como contracara de este uso, aparece una vez sin la marca gráfica y se usa el yo de forma sólida para refutar la existencia de Dios (Saer, 2003b: 227).

También en esta novela encontramos a la sensación de que “nada pasa” en relación tanto con los intentos intensos de asir la fragmentariedad como con el uso del tiempo:

y, como de costumbre, no ocurre nada en el presente, nada que no sea el presente mismo, desplazado en el instante mismo de su manifestación por la manifestación de lo indescriptible, continuo y discontinuo a la vez, borbotón o fluido que me tiene en vilo o me transporta; a menos que, de la mirada de fragmentos dispersos y flotantes, sin fondo, sin origen, sin destino, sin fin específico, ‘yo’ sea, confinado en la fábula, la única conexión. Pero si me desembarazo del presente, donde no ocurre nada, y me concentro en lo exterior [...] en lo que inaccesible a los sentidos se extiende, indefinidamente, a mi alrededor, puedo darme cuenta de cómo, en el silencio y la inmovilidad aparente de la noche, el conjunto vive, trabaja, se modifica. (Saer, 2003b: 102)

O en el siguiente fragmento: “Durante unos minutos, aparte de la lluvia y de la impresión que me asalta, súbita, de estar todavía vivo, en el lugar en el que estoy y en ningún otro, diciéndome a mí mismo con calma pero con obstinación *estar vivo es esto, esto y ninguna otra cosa*, aparte de estar otra vez bien encastrado, tenue y frágil, en el presente, no pasa nada” (Saer, 2003b: 189, énfasis en el original).

Por último, cabe señalar que el uso de percepciones de fragmentos también aparece como un recurso para señalar el trabajo de formación de una representación de la realidad exterior: “De tanto en tanto, los de algún auto que viene en dirección opuesta, nos proveen una referencia exterior que nos permite representarnos, llenando instintivamente con la imaginación los detalles que el agua y la noche han borrado para los sentidos, la autopista entera que, por los menos para mí que la he recorrido mil veces, no es ahora más que una reminiscencia incierta” (Saer 2003ii: 198) o en:

No hay ningún otro ruido como no sea el chasquido de nuestros pasos entre los yuyos mojados y el sonido de nuestras voces, pero al cabo de un momento dejamos de hablar y nos detenemos, de modo que el silencio es total, y de golpe el mundo se vuelve bruscamente real, compacto, denso, gracias tal vez a la escasez de elementos que lo componen, el espacio desnudo y pantanoso, cubierto de vegetación grisácea (...) ‘Yo mismo’ cobro a mi vez realidad (...) en lo exterior donde vamos cobrando, segundo tras segundo, cada vez más densidad y nitidez. Ahora trato de imaginarme a mí mismo visto desde afuera, esforzándome, no sin nostalgia, sentimiento que desde hacía meses no me visitaba, preguntándome cómo mi aspecto externo podría reflejar esta sensación inesperada de armonía... (Saer, 2003b: 234-5).

En la última novela de Saer, *La grande* (2005), aparecerán nuevamente algunos de estos procedimientos de autorreflexión, tematización o explicitación que problematizan la representación: el uso de los sentidos, la fragmentariedad y el uso de los recuerdos y los sueños. Además de las muchas representaciones sensoriales (por ejemplo Saer, 2009b: 84), las reflexiones del texto

sobre sus propias posibilidad de expresión son muchas veces vehiculizadas por la voz del personaje de Nula, por ejemplo aquí a propósito de la representación del recuerdo:

...tal como lo recordaba desde su infancia (...) Y ahora en el momento mismo en que se inclinaba para meter la mano en el arranque, ha tenido, venida no sabe de dónde, tan intensa que, absteniéndose de poner el coche en marcha, se ha recostado contra el asiento inmovilizándose, esa visión que ahora está tratando de formular con palabras, lo que daría como resultado más o menos lo siguiente: *es el observador el que, debido a un punto de vista deficiente, forja la superstición de una identidad total* (Saer, 2009b: 126, énfasis en el original).

También el narrador de tercera persona del singular introduce apreciaciones de ese tipo: “Todo parecía saturado de sentido, pero de un sentido múltiple, difícil de precisar, o que cambiaba de signo a medida que él iba sometándolo a intentos sucesivos de interpretación” (Saer, 2009b: 141).

Este proceso de formación del sentido a través de un trabajo de representación aparece del mismo modo en el sueño como la literatura:

durante la fracción de segundo en la que estuvo dormida, el sueño, con fragmentos inconexos de experiencia, construyó un mundo novedoso, tan nítido como el empírico, dotado de un sentido propio tan difícil de desentrañar como el del otro. En una intersección infinitesimal del tiempo, un episodio transversal, dotado de una duración propia, se desarrolla en acontecimientos que, puestos en el orden en que suceden en el mundo real, llevarían horas, días, semanas, meses, años, igual que en la frase de un relato, puede hacer siglos de hechos empíricos compendiados. (Saer, 2009b: 206).

También piensa Nula de la realidad y los sueños:

Todo es probablemente real, pero si a veces lo concebimos como irreal, es porque lo consideramos transitorio. Únicamente a los sueños los vivimos como absolutos, y de la realidad sabemos que es relativa y transitoria. Así que mientras soñamos, creemos más en la realidad del sueño de lo que creemos en la vigilia de la realidad del mundo (Saer, 2009b: 291, énfasis en el original).

De este modo, igual que vimos más arriba, el estatuto de realidad de los sueños es distinto al de las acciones y sobre su representación puede tensionarse el discurso críticamente.

También el proceso de representación de los recuerdos de la experiencia aparece explicitado por los personajes y por el narrador de tercera persona del singular:

detrás de su frente, con la movilidad silenciosa, semejante a la de los sueños, de los recuerdos que condensan nítidos y veloces acontecimientos que en el mundo torpe y fangoso de la materia consumirían para cumplirse horas, días, semanas o siglos, están transcurriendo ahora en la parte clara de su mente (...) hechos que habían sido reales alguna vez, tramos de su propia experiencia, que se le habían olvidado por completo (Saer, 2009b: 248).

Por último, la fragmentariedad aparece tematizada en las reflexiones de este personaje principal:

Nula piensa que, aunque todo se parece, nunca nada se repite y que desde que el comienzo del tiempo, cuando el gran delirio inició su expansión, cada uno de los brotes con los que reverdece, renovándose, para volver a marchitarse de inmediato, el acontecer, es único, flamante, inédito y efímero: el individuo no encarna a la especie, y la parte no es parte del todo, sino parte sola, y el todo a su vez es siempre parte. No hay todo. (Saer, 2009b: 316).

De este modo, los textos que hemos revisitado, por medio de sus procedimientos de composición textual, construyen tramas argumentativas autorreferenciales y autorreflexivas que permiten generar el espacio para una continua y potente crítica del trabajo de representación en el discurso literario.

3.

Si se trata de un texto independiente, el hecho de que intervengan los mismos personajes, dice más o menos Tomatis, hace que su autonomía sea relativa, y que la novela siga constituyendo la referencia principal, así que ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general.

Juan José Saer, *Lugar*

Como dijimos más arriba, uno de los modos en que la realidad textural va construyéndose en el universo literario de Saer es por medio de la representación de un elenco de personajes estables. En el libro *En la zona* de 1960 (Saer, 2003a) vemos por primera vez a un grupo de jóvenes de alrededor de 20 años cuyas vidas iremos conociendo hasta el último libro del autor. Para el presente apartado seguimos un recorrido por la historia de estos sujetos en: *Nadie nada nunca* (Saer 1980); *La mayor* (Saer, 1982); *Lugar* (Saer, 2000); *Cicatrices* (Saer, 2001); *En la zona* (Saer, 2003a); *Lo imborrable* (Saer, 2003b); *El limonero real* (Saer, 2008) y *La grande* (Saer, 2009b).

El temprano libro de cuentos *En la zona* está dividido en dos partes: la primera se llama “Zona del puerto” y presenta un grupo personajes marginales (matones, jugadores, prostitutas y proxenetas); la segunda se llama “Más al centro” y presenta a algunos de los personajes más estables de la narrativa de Saer: César Rey, Marcos y Clara R.; Carlitos (Tomatis) de 21 años; Gutiérrez (quien es presentado como un joven que tuvo aventura con mujer casada y abandona la ciudad, cuya historia será central en *La grande*) y Barco. La relación entre estos y los primeros personajes está marcada por los nombres de los apartados: ambos grupos son parte de la zona representada pero cada uno de ellos tiene una localización específica. Sus mundos conviven, son vecinos, del mismo modo que sucede en *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), cuando El Gato cuida el caballo de Layo, personaje de *El limonero real* (Saer, 2008) o en *La mayor* cuando lo aloja por la inundación (Saer, 1982: 63).

Por otro lado, ya este primer libro introduce junto con la figura de Tomatis sus reflexiones sobre la literatura y la escritura: “[como una] agonía incesante por adecuar la realidad a su expresión verbal correspondiente” (Saer, 2003a: 7) y “la literatura misma es una digresión permanente de la realidad” (Saer, 2003i: 149). El carácter de los personajes de Tomatis y Barco, como podemos ver en el diálogo que tiene a continuación, aun cuando son tan jóvenes, está delineado y será un pilar sólido de la construcción del universo de Saer: “desechado como literatura, baste decir que como ética no es más que el enfrentamiento personal con la parte que me corresponde en este Gran Desorden. Claro que, como dijo André Gide, los buenos sentimientos tal vez no sirvan más que para hacer mala literatura” (Saer, 2003a: 8). Más adelante, en el último cuento, Barco le dice a “él” (a Tomatis): “Encima de que ya no queda desorden personal que él no sufra, juega al héroe masoquista y se hace cargo del funcionamiento del Orden Diferenciado de las Letras, con mayúscula, y existiendo como un objeto particular dentro del mundo de los objetos –volvió a sentarse y murmuró con un tono de melancólica reconvencción:- ¡Ético de mierda!” (Saer, 2003a: 134). El personaje de Carlos Tomatis muchas veces realizará ejercicios de autorreflexión sobre la literatura y la crítica literaria, como los señalados en el apartado anterior de este trabajo, desplegando su carácter y personalidad de forma continua y estable en relación con su historia personal y colectiva. La crítica de Tomatis está dada por medio del cinismo y la ironía;

este aspecto ético de la actividad intelectual está en estrecha sintonía con los resultados globales de los textos de Juan José Saer trabajados aquí.

Como intentamos señalar, los modos de representación en tanto articulación de la trama, motivos y procedimientos literarios hacen de la narrativa de Saer una obra compleja y rica. Esto hace que, por un lado, los protagonistas no sean personajes sin nombre ni historia como en una alegoría medieval; no hay tipicidad, ni estereotipización; sino que son representaciones complejas de personas vivas, con una historia, una localización y un itinerario de vida que deja marcas y los va constituyendo subjetivamente. Por “tipicidad” podemos entender la aparición de personajes típicos en situaciones típicas en estrecha relación con las condiciones históricas de existencia presentadas en un texto; mientras que por “estereotipización” podemos entender la composición de personajes que por su modo de presentación (por medio de la vinculación entre las acciones, los atributos y la génesis del mismo) resultan de la simplificación y generalización de uno o unos pocos rasgos, generalmente negativos. Ambos modos de representación se encuentran en las antípodas del tratamiento que Saer da a sus personajes.

Otro de los personajes que aparecerá y reaparecerá a lo largo de la vida que se despliega entre *La zona* (Saer, 2003a) y *La grande* (Saer, 2009b) es Sergio Escalante: este aparece y protagoniza uno de los capítulos de *Cicatrices* (Saer, 2001) junto con Carlos Tomatis –presentado ahora como un escritor, de mediana edad, que trabaja en el diario *La Región*, cuya casa es la misma siempre (Saer, 2001: 42–; Horacio Barco; el Doctor Rosenberg –“Marquitos”, presentado como un abogado, rubio, de 35 o 40 años, judío, quien cuenta que Cesar Rey (el Chiche) murió en Buenos Aires atropellado por un subte, en un episodio confuso entre el suicidio y el accidente y que Clara Rosenberg había vuelto con él después de haberlo dejado por el mejor amigo (Saer, 2001: 72 y 121-2)– y el juez Ernesto Lopez Garay. En *La mayor* Pichón Garay dirá, aludiendo al episodio final de *Cicatrices*- que este juez es su primo: “el tipo que el año pasado se tiró por la ventana de los tribunales, desde el despacho del juez, mi primo” (Saer, 1982: 55). La vida de Sergio Escalante en *Cicatrices* está en su punto medio: ya es viudo, pierde todo jugando y es el inicio de su relación con Delicia, la joven y pobre empleada doméstica ahora de 14 años, que se convertirá en su esposa en *La grande* (Saer, 2009b).

El capítulo “Marzo, abril, mayo” de *Cicatrices* (1969) está, como decíamos, centrado en Sergio Escalante, quien además de su profesión, escribe ensayos. Ante esto dice: “la cosa grave se me planteaba con la palabra *realismo*. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O cómo era, por lo menos” (Saer, 2001: 95, énfasis en el original). Por su parte, Tomatis continúa su desarrollo personal y profesional y con él las reflexiones sobre la escritura:

no hay más que un solo género literario, y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración porque la sustancia de la conciencia es el tiempo. (Saer, 2001: 52)

Así, por medio de estos personajes son introducidas dos afirmaciones acerca del carácter de la escritura: la problematización de lo real y el trabajo sobre el lenguaje.

En *La mayor*, cuyos textos están escritos entre 1969 y 1975, vemos nuevamente a los mismos personajes, quienes experimentan el paso del tiempo, por ejemplo en la experiencia de la ruina y de la catástrofe y su inminencia, que se acentuará en Tomatis. También aparecen y se desarrollan los mellizos Garay: Pichón es el narrador –que ese día se va a París- y el otro es “el Gato”, tienen entre 30 y 40 años; Héctor –quien es pintor- y su esposa Elisa –quien es amante del Gato, y esto es sabido por Héctor- circunstancia central en *Nadie, nada nunca* y retomada en *La grande*. Y

nuevamente existe también otro punto de contacto entre ambos elencos de personajes saerianos, como dijimos, el Gato aloja en su casa por la inundación a la familia de “don Layo”. (Saer, 1982: 63)

Desde *La mayor* y a medida que se va armando el universo narrativo saeriano se produce simultáneamente la valoración de la experiencia como materia prima de la narración:

pregunta si es verdad. Digo que si el Gato lo ha dicho, ha de ser verdad (...) Se necesita de ese hartazgo, ese abandono, ese olvido, esa muerte, para que empiece, gradual, como un sol, levantándose, trazando una parábola con un cenit y un nadir, con su misma periodicidad, el tiempo de las historias que se mezclan, se confunden, se superponen, se corrigen, perfeccionándose, falseándose (...) Fijas, cerradas, las barajamos como naipes durante horas. Pasan de boca en boca, como consignas. Se han como quien dice pulido tanto, lo mismo que piedras, sus contornos son tan precisos, se distinguen tan claramente unas de otras, que es como si, en cierto momento, dejaran de ser historias, algo que ha pasado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en objeto, en algas, en floraciones. Es fácil, porque ya están en el pasado. Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable. (Saer, 1982: 55)

La experiencia es presentada y utilizada como una verdad que se transmite en la narración con una utilidad y una sabiduría capitalizada en la transmisión misma, por eso, respecto del presente, lo que lo hace inenarrable es la falta del paso del tiempo y, por lo tanto, la resolución que se le da es que lo que se narra es su experiencia en curso. Por otro lado, el hecho de que la narrativa saeriana articule la representación por medio de referentes textuales (los personajes del universo estable y los lugares o zonas ficcionales a lo largo de toda la producción de Saer se constituyen reiteradamente en referencias literarias que, sin embargo, tienen características que remiten a referentes extra textuales reconocibles por un lector medianamente entrenado) produce una complejidad y una profundidad excepcional del relato cuando en este se pone en juego la relación discursiva entre la presencia de los textos y las ausencias de los referentes. De este modo, la escritura literaria cobra un espesor, una densidad, que hacen que su materialidad sea sumamente potente.

En *Nadie nada nunca* de 1980 reaparecen algunos de estos mismos personajes: El Gato, El Ladeado, Layo, Tomatis -ya escribe en el diario La Región, es un hombre adulto (Saer, 1980: 24)-, Pichón -ya vive en Francia (Saer, 1980: 25)-, Elisa -casada y con hijos con Héctor pero amante del Gato-, Horacio Barco -continúa siendo el amigo de Tomatis. Sin embargo una de las particularidades centrales de esta novela es su relación con el referente histórico, ya que su tratamiento es muy elocuente y está dado por la figura del asesinato de caballos (Saer, 1980: 16). Hacia la mitad de la novela comienza el relato de la aparición de caballos muertos, asesinados (Saer, 1980: 92) y poco después se alude al contexto histórico de la represión ilegal por medio de las Fuerzas Armadas y de las Fuerzas de Seguridad (Saer, 1980: 95). El personaje más marcado respecto del procedimiento de la alusión es el “Caballo” Leyva, apodo del comisario de la ciudad que es un conocido represor en ese lugar (Saer, 1980: 101-102). El narrador de este apartado de *Nadie nada nunca* es una primera persona del plural testigo; es un relator quien narra al bañero los acontecimientos (Saer, 1980: 104, 107-108, 110). Finalmente este episodio es cerrado con la aparición del mismo comisario asesinado de igual forma que los caballos (Saer, 1980: 209).

Podemos ver que durante este episodio el procedimiento de composición textual privilegiado para establecer la relación con el referente histórico real es la alusión. En este sentido, este mecanismo que evoca y alerta al receptor, es descripto por el narrador a propósito de un recuerdo y su relación con la realidad:

es la mención de Rincón lo que ha despertado el interés de Elisa, como su la evocación de un lugar conocido acordara, por fin, un poco de realidad a su pensamiento. Pero apenas deja el diario, abierto sobre la mesa de la cocina, y se encamina a apagar la televisión (...) Rincón se esfuma de su pensamiento como un sueño ajeno y no quedan más que la sala en penumbra (...) y los pedazos de impresiones y sensaciones remotas como recuerdos que hay forma de hacer encajar unas en otras para que formen un dibujo claro y definido (...) como si el conjunto, cuyas fronteras son imprecisas, acabara de brotar entero de una zona negra. (Saer, 1980: 136)

El uso de la alusión permite no definir la relación del relato con el referente en términos estables sino, por el contrario, profundizar, señalar y exhibir las tensiones que se establecen entre ambos, su innegable y productiva problematicidad.

En la novela *Lo imborrable* (de 1992) la relación con el referente histórico también es trabajada por medio de la alusión y el uso de imágenes o metáforas. Uno de los modos en que esto aparece son los subtítulos al costado del cuerpo del texto que suelen ser explicativos del contenido, por ejemplo, el segundo de ellos es “Una metáfora” y se refiere a la imagen de “los reptiles” para representar a las personas relacionadas de algún modo con la complicidad con la represión ilegal durante la dictadura militar argentina -el momento de la narración es el año 1979 ó 1980 (Saer, 2003b: 14).

En esta novela el narrador es Carlos Tomatis: hombre de 40 años de edad, que continúa trabajando en el diario, que ya está divorciado de su segunda esposa Haydeé y cuya hija Alicia es una niña de 8 años; la madre de Tomatis acaba de morir; aparecen también otros personajes del elenco (Pichón Garay, Mauricio). Cuando comienza la novela Tomatis conoce a Vilma Lupo y a Alfonso, ambos empleados de una editorial llamada Bizancio. Estos personajes, especialmente el varón, citan, comentan y se ocupan textualmente de una crítica literaria escrita por Tomatis sobre una novela de Walter Bueno: *La brisa en el trigo*. A partir de este encuentro se entablará entre ellos una serie de diálogos donde lo que se discutirá, fundamentalmente, es el rol de la cultura en la escena política, en general, y de la literatura y la crítica literaria, en particular. Tomatis sostendrá a lo largo de la trama desacuerdo e irritación respecto de la importancia personal que Alfonso le da la crítica escrita por él (luego sabremos que Alfonso lo hace también por motivos personales, estrictamente autobiográficos, él parece ser el marido engañado de la novela –Saer 2003ii:210-213– con lo cual sus motivos personales, privados, hacen a su actividad intelectual más insignificante aun). Por el contrario, Tomatis dice: “Toma a Walter y a su novela más en serio de lo que merecen (...) a través de su persona, en tanto figura de oportunista, era contra el régimen que me despachaba (...) no tuvo para mí más significación estética y moral que el pisotón mecánico con el que, pensando en otra cosa, se aplasta a una cucaracha que atraviesa el mosaico de la cocina” (Saer, 2003b: 35), postura crítica que, sin negar el grado de opción personal ética respecto de los objetos del análisis, no está centrado en los dramas personales sino en las tragedias colectivas.

El procedimiento de la alusión está trabajado en *Lo imborrable* desde múltiples ángulos. Por un lado, es, como dijimos, por momentos alusivo como modo de referirse a la realidad violenta durante la represión ilegal (entre otras, Saer, 2003b: 17); por otro lado, es el modo “irritante” –para el punto de vista de Tomatis– de comunicación entre Vilma y Alfonso, como si por medio de este abuso del procedimiento se señalara que es su relación con el referente histórico lo que le da su potencia de sentido y no el mero procedimiento o experimentación formal. También, como dijimos, la alusión aparece como un modo de la crítica literaria en Tomatis (entre otros en Saer, 2003b: 25) quien por medio de un marcado desprecio del realismo (Saer, 2003b: 27-28) acude a los modos de referencia alusivos para problematizar la capacidad del lenguaje, de la literatura y la crítica de dar cuenta cabal de la realidad sin obturarla, simplificarla o esquematizarla. Esta postura crítica frente al rol de la cultura y de la crítica es explicitada por Tomatis a propósito del uso de la cultura como forma de la reconciliación:

Cada semana, cuatro o cinco imbéciles, verdaderos canallas la mayoría, y todos oportunistas sin la menor duda, se sentaban en sillones de cuero a perorar de lo que ellos llamaban la actualidad cultural, cuidándose muy bien de no nombrar a nadie pasible de figurar en las listas negras de los servicios de inteligencia ni de tratar ningún tema decretado tabú por algún militar sanguinario –la actualidad cultural, metiendo en la misma bolsa el cine, la gastronomía, el jet set, la literatura, y eso a la misma hora en que iban a sacar a la gente de sus casas o de los campos de concentración clandestinos para cargarla en los helicópteros de la marina y tirarla viva en plena noche en el océano. (Saer, 2003b: 32)

Pero también respecto de, su otro uso, la descripción del horror:

No me ocuparía de estos detalles poco interesantes –ya lo eran en *Los 120 días de Sodoma*– si no sirviesen para despabilaros acerca del tipo de gente que acostumbraba frecuentar Walter Bueno durante sus *charlas de nivel para todos* y ponernos al tanto acerca de lo que es necesario hacer para no vegetar hasta la muerte en la legión sombrío y casi infinita de los perdedores –y esto vale tanto para Waltercito como para el general. (Saer, 2003b: 32-33, énfasis en el original)

Dar palabra al horror es, entonces, un medio de la crítica y no un ejercicio de exhibición de lo perverso. Por último, nos reencontraremos con estos mismos personajes en la novela póstuma e inconclusa de Saer *La grande* (2005). Podemos decir que si bien en toda obra hay representación de la realidad y fundamentalmente representación de un discurso, en Saer es muchas veces el discurso de la experiencia el que se ofrece: la literatura de Saer no envejece porque no está hecha de jerga técnica ni de modas literarias, por el contrario, la vida y la experiencia de estos hombres y mujeres en la literatura saeriana crece, madura, vive. El itinerario trazado entre *En la zona* (1960) y *La grande* (2005) de algún modo es el recorrido de una vida, de una vida que no se cierra sino que se prolonga en la vida de los demás: ya en *Lugar* (Saer, 2000) la generación de los hijos de Tomatis y Barco son jóvenes adultos y sus padres han pasado la dictadura militar argentina. Finalmente en la última novela del autor, aparecerá en la escena la siguiente generación: Gabriela Barco espera un hijo y los otros jóvenes de su generación (Nula y Diana, Lucía y Oscar, Soldi) ya los tienen o podrían tenerlos. Sergio Escalante, Marcos y Clara Rosemberg, Cesar Rey, Gutiérrez y Carlos Tomatis tienen entre 50 y 60 años y durante la trama de la novela se cuenta la historia de amor y la partida de Gutiérrez (Saer, 2009b) que se había introducido en *En la zona* de 1960 (Saer, 2003a).

Una vez más, la historia de vida de estos personajes nos es contada de un modo problemático, tenso, reflexivo y crítico, que no completa todos los espacios dejados en blanco para no obturar, pero que da cuenta del itinerario vital de un grupo de amigos. Soldi cuenta la historia de estos hombres y mujeres durante la dictadura militar: la relación con el represor Negri, la desaparición de Elisa y el Gato Garay (sucedida en *Nadie nada nunca*), el intento de interceder de Tomatis ante Brando por sus amigos (Saer, 2009b: 172). Cuando se intenta reconstruir el cómo y el porqué del secuestro dice el narrador: “Todo eso Héctor y Tomatis podían representárselo sin dificultad; el resto, inaferrable, se les escapaba. Algo había pasado en la oscuridad de la calle, en las inmediateces de la playa, que los privaba de Elisa y del Gato para siempre” (Saer, 2009b: 234) y después de narrar el pedido de intercesión ante Brando, agrega:

A medida que se alejaba, la entrevista con Brando le iba pareciendo cada vez más improbable, más irreal, como si no hubiese sucedido, o como si acabara de soñarla; porque en el mundo ordinario en el que había venido viviendo hasta ese momento nunca hubiese podido tener lugar; había ocurrido en otro, en el que regían las leyes de la pesadilla. De modo que, por absurdo que hubiese sido el encuentro, su veracidad, a medida que se alejaba de la casa de Brando en busca de un bar cerca de la playa, se desvanecía. (Saer, 2009b: 240)

La historia del hecho horroroso de la desaparición es narrada fragmentariamente porque así es como fue experimentada por ellos; el vacío en los hechos del relato da cuenta de su experiencia vital: algo había sucedido de lo cual solo se puede dar cuenta parcialmente y, por otro lado, el encuentro con un aliado de la represión y la violencia de ese momento son resituados en otra realidad, una experiencia de la realidad tan horrorosa que escapa a las pautas normales de la vida. Lo que la narración logra exitosa y poderosamente es dar cuenta de la extraordinario violencia de los hechos por medio no de la obturación y el regodeo de la descripción del horror sino, por el contrario, por medio de un tratamiento diferenciado respecto de su estatuto de realidad: una realidad que escapa a lo que debería suceder no puede ser narrada como aquello que sucede cada día.

Otro de los modos en que la experiencia es incorporada como material de la narración es por medio de la relación entre los jóvenes becarios (Soldi y Gabriela) y los hombres que vivieron la experiencia de la vanguardia, objeto de estudio de una investigación. Se desarrolla entre ellos un vínculo que no es el de la etnografía con la alteridad (trampa en la que caen muchas veces los relatos de investigaciones de este tipo) sino más bien una relación de aprendizaje o escucha de una narración, en el sentido de recepción de la experiencia de vida:

Es como si les estuviese diciendo a sus entrevistadores: *Son los únicos años durante los cuales viví realmente y tengo que aceptarlos en bloque porque han sido tan pocos que no puedo darme el lujo de rechazar nada en ellos.* Y Soldi piensa que Gutiérrez tiene razón: de una historia que, cuando éramos chicos, nos contaban antes de dormir, y que queríamos oír una y otra vez, siempre la misma, no hubiésemos aceptado que el narrador censurara los pasajes tristes o violentos, los que por ser demasiado largos podían robarnos minutos de sueño, o lo que, por acumular demasiados detalles retardarían el desenvolvimiento de la intriga y el momento del desenlace. Cada uno de los elementos de la historia, felices o dramáticos, morales o inmorales, divertidos o crueles, tienen el mismo valor, forma parte de ella, es la historia entera y no únicamente una de sus partes, y los pasajes más intensos no tendrían ningún sentido ni tampoco la capacidad de emocionarnos si las transiciones que a veces pueden parecer superfluas no los sostuvieran. (Saer, 2009b: 189-190, énfasis en el original)

El encuentro entre los jóvenes de la generación siguiente y los adultos mayores que los precedieron se da, de este modo, como una escena de transmisión de saberes, donde la experiencia de vida se capitaliza, se comparte y se continúa.

En 1960 en las “Dos palabras” con se prologa el primer libro de Saer se dice algo que leído a la luz del modo en que nos llega su último libro es profético: “Si ante un libro suyo incompleto un escritor muere o se dedica a otra cosa, era que en realidad ya no le quedaba nada por decir y su visión de mundo era incompleta. La esencia del arte responde en cierta manera a esa idea de consumación, y de ahí la precariedad, el riesgo sin medida de la aventura creadora” (Saer 2003i: 7). La incompletud con que nos deja *La grande* es sin duda una interpelación a la consecución del saber, como el mismo narrador de esa novela dice, sobre la representación en un grupo familiar:

En una familia, por otra parte, siempre las diferentes edades están representadas; siempre hay embriones, criaturas, adolescentes, adultos, etcétera. Y si no parece ser así, si no quedan más que adultos o viejos, es porque se trata de un caso en el que es accesible a la observación directa únicamente un fragmento del proceso. Todo eso aparece y desaparece, evoluciona y cambia a la vez [...] Lo que acaece entra y sale de una escena mental que llaman realidad, de la que es imposible saber si está adentro o afuera de cada uno. (Saer, 2009b: 82)

Y es imposible porque la vida de estos personajes ha estado afuera, pero ahora está adentro de cada uno de sus lectores.

4.

lo esencial de la cosa, el gusto del vino, no se deja nombrar: únicamente aluden a él metáforas y comparaciones (...) Para él, las sensaciones, consideradas desde un punto de vista filosófico, son comunicables, de modo que cuando le explica a un cliente que tal vino es tierno o robusto, carnosos o aterciopelados, le resulta difícil imaginarse cómo el cliente se representará esos adjetivos al probar el vino. Las comparaciones son más satisfactorias desde un punto de vista empírico que esas metáforas, pero no transmiten el sabor propio del vino, que todos conocen pero serían incapaces de describir, sino uno de sus elementos, la reminiscencia súbita de un centelleo fugitivo, que se funde de inmediato en la masa de sensaciones clasificadas pobremente con la abstracción que se da en llamar el gusto del vino (...) Si hubiese estado solo probando el vino, no se hubiera sentido obligado a connotar de manera tan excesiva su experiencia gustativa que de todas maneras, aun para él, Nula y para Américo, que conocen ese vino de memoria por haberlo probado ya muchas veces antes de decidirse a comercializarlo, sigue y seguirá siendo hasta el fin de los tiempos, única, incommunicable y remota.

Juan José Saer *La grande* (295)

Como hemos intentado señalar, la elaboración de una teoría de la representación en Saer está dada por su práctica narrativa y por sus reflexiones en sus ensayos. Si bien en *La narración objeto* (1999) y *Trabajos* (2006) encontramos referencias al trabajo narrativo con la experiencia, un momento de gran condensación de sentido al respecto lo encontramos en el libro *El río sin orillas* de 1991. Libro que no contiene hechos “voluntariamente ficticios”, que es una lúcida crítica al campo intelectual, a la construcción histórica y cultura de la Argentina y de la región pampeana y que ejerce una mirada atenta y aguda sobre todos los aspectos que va tratando: “[al territorio de la llanura pampeana] durante décadas se [lo] interrogó ansiosamente acerca de su *identidad*, sin comprender que era justamente esa incertidumbre lo que la definía” (Saer, 2009a: 168), es decir, la actividad crítica de indagación es el motor narrativo: “Experimentando los primeros síntomas de la oscura irrealidad general que se avecinaba, buscaban empecinados una respuesta, sin comprender que, insospechada, la respuesta estaba en la necesidad que habían tenido de formularse la pregunta” (Saer, 2009a: 206).

Las reflexiones de Saer sobre la práctica de la escritura de la experiencia dan cuenta de lo hecho en su narrativa anterior y posterior:

La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos. Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible (...) Atrincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia. (Saer, 2009a: 32)

El procedimiento de composición textual es siempre un trabajo mediado y fragmentario pero que fundamentalmente produce conocimiento de la experiencia y genera el espacio para la crítica.

El conocimiento de la experiencia por medio del trabajo de escritura, nos lleva necesariamente, como dijimos antes, al problema de la comunicabilidad de la experiencia. Dice Saer en *El río sin orillas* al respecto, en una larga cita que vale la pena recorrer:

es conocida la expresión popular que afirma que el acto sexual es ‘el único lujo del pobre’, queriendo significar no la inalienabilidad del propio cuerpo, sino lo intransferible de sus sensaciones; sin querer sacarle a los pobres su único lujo, quisiera consignar sin embargo dos objeciones; la primera, que nuestras sensaciones no son un lujo y la segunda que, por suerte, su carácter intransferible no es más que un mito. Esa intransferibilidad de las sensaciones es por otra parte no el lujo de los pobres sino más bien la ilusión de los ricos, casi diría la primera de sus seudo-justificaciones, la que los lleva a creer que, si tienen derecho a comer caviar, es porque son los únicos capaces de apreciarlo, de distinguirlo con fineza todas las sensaciones que produce su masticación. Que el gusto del apio, por ejemplo, es incommunicable, es un hecho que no presenta la menor duda; y, sin embargo, todos lo que lo hemos comido sabemos cómo es. De algún vegetal que no es apio, llegamos a decir alguna vez: ‘tiene gusto a apio’; los otros comensales pueden o no estar de acuerdo, y hasta puede llegar a producirse una amable deliberación; y aunque

durante su transcurso el gusto del apio no será nunca definido o descripto, se mantendrá como referencia a lo largo de todo el debate. La afirmación excesiva de la unicidad de las sensaciones no conduce al individuo sino a la mónada. Lo de intransferible suena a lenguaje bancario o notarial; por más que quiera hacerme el desentendido, puedo comprender perfectamente, no por humanitarismo beato sino por proyección identificatoria, como otro que no es yo sufre o goza. Mi inclinación por las abruptas consideraciones preliminares tal vez induzca al lector a ignorar que estoy hablando de literatura. Como es sabido, en este arte languideciente, las generalizaciones y los conceptos son secundarios: lo particular y lo inmediato de las sensaciones y de la emoción son su predio (...) en el acto de escribir se produce la diseminación del propio ser en las cosas que se describen. (2009a: 209-210)

De este modo, la experiencia se presenta no solo como transferible sino que se justifica el repudio a la incomunicabilidad por su relación con posturas que funcionan de forma solidaria con estratificaciones y diferenciaciones materiales. La apelación a un referente compartido es lo que permite establecer relaciones simétricas entre los sujetos que se comunican y es esta la actividad principal que sucede en el ejercicio de la literatura: el reconocimiento de lo propio en lo ajeno, su encuentro auténtico, la apuesta por la comunicación entre los hombres y las mujeres.

Para ilustrar esta experiencia del reconocimiento de la alteridad y la semejanza, el narrador describe una escena en que él ve a una mujer pobre que llega con sus nietos y un caballo a refrescarse al río. Observando la escena, en un momento, ve que ella pone los pies en el agua y entonces agrega:

Instintivamente, miré mis propios pies (...) Cuando los pies de la mujer entraron en el agua, una sensación súbita de frescura, intensa y deliciosa, me recordó la existencia de los míos y los traje al primer plano de mis sensaciones. Y a medida que la mujer iba adentrándose en el río, y el nivel del agua iba cubriendo sus tobillos, hasta llegar a la rodilla, la sensación de frescura iba subiendo también por mis propias piernas, gratificándome con esa caricia líquida que, aunque no menos indefinible que el gusto del apio, y aunque el estímulo actuaba sobre una piel que no era la mía, no me costaba nada reconocer de inmediato (Saer, 2009a: 217).

De este modo, el narrador puede reconocer la experiencia propia en la representación de la experiencia ajena (y de una ajenidad marcadamente alterna, la de la mujer pobre). Y continúa:

Yo experimentaba simultáneamente cada una de sus sensaciones, y me costaba un esfuerzo, por encima de ellas, sentir las que en apariencia eran reales, es decir el contacto de las alpargatas secas que cubrían mis pies y la rugosidad seca del pantalón que rozaba mis piernas masculinas; el agua me ceñía hasta más arriba de las rodillas, y el ruedo mojado del vestido se pegaba contra mis propios muslos. (Saer, 2009a: 217-218)

Este tratamiento de la realidad y su representación verbal en la literatura y la crítica literaria tiene, como venimos intentando demostrar, fuertes implicancias éticas, ya que permite en mayor o menor medida el reconocimiento de instancias supraindividuales: “las variantes circunstanciales de las sensaciones (...) si creemos que difieren de un individuo a otro es porque no nos detenemos a analizarlas. La mujer que entraba en el río me iba mostrando, a medida que se internaba en el agua, el espejismo tenue de lo individual” (Saer, 2009a: 218) y muestra, simultáneamente, la realidad de lo colectivo, de la comunicabilidad entre los sujetos. En su literatura se da el mismo reconocimiento colectivo por medio de la comunicación humana:

la función de la literatura (...) más emoción y placer le procuramos a nuestro destinatario, quien únicamente evocando esas particularidades en sí mismo puede reconocerlas como propias. El fin del arte no es representar lo Otro, sino lo Mismo. El terreno propicio para lo Otro, son, aun-

que parezca a primera vista contradictorio, lo accidental y el estereotipo: lo accidental porque no expresa más que las contingencias exteriores, la resolución puramente técnica de los actos humanos, y el estereotipo porque es la cristalización estilizada, ya independiente de lo imaginario, de esos accidentes (Saer, 2009a: 219).

Esta apuesta por la comunicabilidad de la experiencia para la construcción colectiva del sentido está en estrecha relación con la mencionada ética de la escritura y de la crítica. Como dijimos, la representación del horror histórico tiene en Saer un uso profundamente comprometido con la crítica:

En los abominables años setenta, sembraron no únicamente la ruina, el crimen, el oprobio, sino también una especie de suspensión de lo real; no quiero decir que las atrocidades que cometieron no lo fuesen sino que, durante unos años, la mayoría de los argentinos no podíamos forjarnos una representación exacta de nosotros mismos. Como los viejos mitos tranquilizadores se habían evaporado, nos volvimos fantasmales: la tabla rasa que habían puesto en práctica los militares se contagió a la vida imaginaria. La mayoría negaba ofendida todo lo que estaba pasando, y aun los que lo sabían o lo creían, no todos, pero muchos, no sabían cómo administrar ese saber o esa certidumbre (Saer, 2009a: 193-194).

Revisitar críticamente esa realidad minada por el horror, sin aplanarla, sin obturarla, sin pretender ennoblecerla o demonizarla, sino, por el contrario, dando cuenta con el trabajo escriturario de su complejidad, de su problematicidad, es uno de los logros fundamentales de la literatura de Juan José Saer que en esta ponencia hemos intentado señalar.

En *La narración objeto*, respecto de la no simplificación de la representación como postura crítica, dice Saer de los fragmentos literarios experimentales respecto de la representación de lo real y de la relación con el referente:

[respecto de Onetti] Esa indeterminación de sentido, sin embargo, no empaña su pertinencia ni disminuye en nada su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas, la brusquedad de sus transiciones, la linealidad constantemente trastornada de los acontecimientos o, por el contrario, su regularidad engañosa engendrada por una lógica que se nos escapa, el mundo hecho pedazos, la existencia singular de sus caracteres resultan, confrontados a nuestra real experiencia humana, mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su, para quienes la sustentan desde luego, provechosa certidumbre. (Saer, 1999: 28).

La crítica de esa literatura es que “[estas narraciones] no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, o crean, instalándolo allí donde aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada” (Saer 1999: 29). Esta literatura convoca al ejercicio crítico de desarmar el sentido unívoco e intentar otro acercamiento a la realidad.

El trabajo de la literatura y la crítica sobre el tratamiento de la realidad es poder ponerla en crisis para colaborar con la construcción de otra realidad que le haga justicia a la historia: “la realidad opaca y pantanosa que se reconstruye trabajosamente día a día y de cuyo magma surgen pensamiento y creación, es de un orden diferente al de esa representación simplificadora” (Saer, 1999: 100). Y este trabajo verbal es el que realizan los textos saerianos:

Si durante unos instantes tratamos de concebir nuestra experiencia como independiente del lenguaje, resulta claro que nos percibiremos a nosotros mismos como criaturas extrañas, desconocidas, remotas. Es por lo tanto gracias al lenguaje, y no a la experiencia bruta, que goza-

mos de nuestra relativa familiaridad con el mundo. Pero a pesar de su inestimable función, el lenguaje es siempre aproximativo, nunca exacto. Como nuestra experiencia y el lenguaje que la nombra no coinciden nunca totalmente, podemos decir que cada palabra es de alguna manera un relato, porque transmite, sin identificarse totalmente con él, el hormigueo no verbal de nuestro ser, y también una ficción, porque existe gracias a la verosimilitud que nos resignamos a acordarle y no a una supuesta realidad que creemos conocer por anticipado y que esa palabra nombraría con exactitud (...) la confusión constante entre pensamiento, acción, experiencia, relato, ficción, etc., resulta evidente, y una de las primeras razones de ser del arte narrativo consiste en trabajar en el seno de esa confusión para ir extrayendo formas en las que figuren aspectos inexplorados y vívidos de esa situación, de modo tal que el posible lector encuentre en ellas algún eco de su propia experiencia (Saer, 1999: 162).

Un eco en que nos reconozcamos y nos impulsemos a la actividad a la que nos invita: la crítica de lo real.

Bibliografía

- Saer, Juan José. 1980. *Nadie nada nunca*. México DF, Siglo XXI.
- , 1982 [1976]. *La mayor*. Buenos Aires, CEAL.
- , 1988. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- , 1999. *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , 2000. *Lugar*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , [1969] 2001. *Cicatrices*. Buenos Aires, Planeta.
- , [1960] 2003a. *En la zona*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , [1992] 2003b. *Lo imborrable*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , [2005] 2006. *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , [1974] 2008. *El limonero real*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , [1991] 2009a. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , [2005] 2009b. *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral.

CV

CAROLINA RAMALLO ES LICENCIADA EN LETRAS POR LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA Y DOCTORANDA CONICET CON SEDE DE TRABAJO EN EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE FILOLOGÍA Y LITERATURA HISPÁNICAS DR. AMADO ALONSO, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA.