***La mayor* de Saer: algunos lineamientos de su poética sobre el relato**

**Introducción**

La crítica literaria ha considerado *in extenso* las novelas de Juan José Saer; en esta instancia indagaremos algunos aspectos de su poética del relato en su libro de cuentos *La mayor*, cuya primera edición es de 1976[[1]](#footnote-1). Los dos primeros relatos no responden a una caracterización clásica del género cuento por su extensión, su particular lenguaje, su temporalidad narrativa y cierta irresolución final. “La mayor” (1972), el más poético, alude a una nota musical, es una descripción de carácter comparativo y da título al libro. “A medio borrar” (1971) muestra cómo el protagonista se va distanciando de una zona inundada no solo físicamente sino también en la representación discursiva de sí mismo que construye, que lo difumina. “Argumentos”, la tercera parte, reúne textos breves que perfilan tanto asuntos y situaciones como razones que buscan convencer, con un estilo diferente a los anteriores que tiende más a la concisión.

Esos relatos agrupados en el mismo libro “dialogan” entre sí, en ellos se perfila cierta teoría de la lectura y la escritura expuesta en ese mismo volumen, que se encarna en sus ficciones de valor metaliterario. A continuación nos detendremos, en primer lugar, en el modo de presentación de los narradores como parte del mundo ficcional que conciben; en segundo, en la caracterización de la actividad de recordar y, finalmente, en el particular empleo de la repetición como procedimiento retórico y narrativo, en tanto ejes significativos del libro, que continúan y se renuevan en el resto de la obra.

**Los narradores como parte de un mundo más amplio**

Al leer el argumento “Amigos” descubrimos que el narrador de “La mayor” es Tomatis y en “A medio borrar” se explicita que quien enuncia es Pichón Garay, personajes que forman parte del sistema intertextual del ciclo de Saer (junto con el Gato, Héctor, Raquel, Washington, Barco, Ángel Leto, entre otros). Como en toda su obra, en algunos de los “Argumentos” se retoman imágenes, situaciones, motivos y personajes de textos previos y que reaparecerán en futuros.[[2]](#footnote-2)

Una palabra que ilustra el sistema compositivo que define a los narradores del libro *La mayor* es la que aparece en letras de imprenta en la tapa de la carpeta verde de Tomatis descripta y mencionada varias veces en el relato homónimo y en “Amigos”: PARANATELLON. Alude a un grupo de estrellas que suben juntas al firmamento y están en una especie de relación, metáfora del universo de los textos de ese libro, de otros del mismo autor, y de los otros textos literarios que subyacen a su obra. Es el indicio de que el universo que forman sus textos aspira a ser una obra “total” resuelta en varias parciales (Dalmaroni, 2010:315). A la vez en “Amigos”, se señala que el título de una “antología comentada del litoral” es:

“PARANATELLON

PARANATELLERS

O

PARNASO.”

“Paranatellers”, neologismo inglés: “los narradores de Paraná” o “parnaso”, grupo de poetas de una época. Un poco en sorna, esa descripción ilustra cierta característica de los narradores de los dos primeros cuentos de *La mayor*, Tomatis y Pichón, escritores ambos, que van a perfilarse en relación con otras alteridades.

Esa idea de que la voz narrativa se establece en relación con un conjunto se presenta de varias maneras. En “La mayor”, el narrador desde el comienzo habla respecto de la alteridad:

“**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 sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. 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” (“La mayor”, 147).

El narrador se define en contraste con esos “otros”, respecto de la literatura realista de *En busca del tiempo perdido* de Proust, con otro tipo de concepción de la experiencia, donde la enunciación se crea en un intento de dar cuenta de un presente que se va resignificando, entre otras causas porque trae el recuerdo una y otra vez, pero desde un nuevo lugar enunciativo que está en permanente movimiento. Piglia vincula esa preocupación de Saer por narrar el presente con la cercanía de la lírica. “En el centro de su proyecto narrativo está la tensión con la lírica: captar lo que no es narrativo: esto es el instante mismo. O mejor: el instante mismo en que se está narrando un instante. Narrar el presente aparece como una pretensión” (Piglia, 2016:100).

Inclusive en cierto tramo el narrador se revela como un sujeto sumido en una ilusión de totalidad que luego se relativiza y cuestiona[[3]](#footnote-3). Asimismo, sugiere la posibilidad de la existencia de un alter ego, de un doble virtual, que replicaría su entorno, la cual también objeta[[4]](#footnote-4). Lo que llama la atención es la consideración del narrador como parte de un orden cósmico:

“Todo en el interior de la galaxia se confunde, se sobresalta y queda, por un momento, temblando, cuando la mano se desliza, apretándose contra ella, por la membrana. Y mientras la mano va, despacio, a reunirse, sobre el abdomen, con la otra, la galaxia, el espacio negro queda, de un modo gradual, otra vez, inmóvil, mientras reaparecen, del otro lado de la membrana, más allá, el escritorio, los libros apilados detrás, contra la pared, el vaso con los lápices, la carpeta en la que estoy escribiendo, en grandes letras de imprenta, con tinta roja, irregulares, rápidas, PARANATELLON.” (“La mayor”, 152).

El punto extremo que lleva a una problematización es que el narrador pareciera dudar de su existencia: “He de ser yo, porque soy yo, me parece, el que recuerda (165)” y, al final, toda la actividad de recordar es puesta en cuestión.

Otro es el modo en que el narrador de “A medio borrar”, Pichón Garay, se concibe en el mundo. Tiene conciencia de su propia separatividad perfilada de varias maneras. Por un lado, en contraste con la percepción que los demás tienen de él como hermano gemelo o mellizo de Gato, quien siempre está ausente cuando él está presente, con el que lo confunden y en su propia percepción de ese equívoco[[5]](#footnote-5). Por otro, en el registro de que las imágenes que de él da la televisión no lo representan. Y, fundamentalmente, en su propio enunciado, con el cual se describe “borrándose” del paisaje.

Dicho borramiento adquiere una conotación especial por el hecho de que vive en el extranjero, condición que los demás le hacen notar, y se evidencia al alejarse de la zona inundada. Ya desde el título se va deconstruyendo una perspectiva realista que interviene sobre los modos de representación.

Curiosamente, en un gesto metaescriturario, el momento del tecleado al dictado es descripto desde la suspensión de la propia identidad en “A medio borrar”:

“Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no la posibilidad de ser otro, la certeza, por lo menos, de no ser nadie, nada, como no sean las frases que me vienen a la boca de Washington y pasan a través de mí, de mis brazos, salen por la punta de mis dedos y se imprimen, parejas, en el papel acomodado de la máquina.” (191).

En ambos relatos extensos la identidad narrativa se diluye hacia el final. La relativización de lo referido se da en la configuración del narrador de “A medio borrar” que va desapareciendo del paisaje, de lo mirado, aunque es quien habla: “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, los que, mientras camino hacia la estación, va quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual de esas esquinas, de esas calles” (p.200).

A la vez, no solo el narrador, autodescripto como “negativo del Gato”, sino los personajes se definen por una estética de la negatividad:

Tomatis “estaba impaciente y quería salir para ir no sé bien adónde. A otro lugar en el que no estuviésemos, supongo, a otro lugar en el que él, quiero decir, no estuviese estando en ese momento, pensando tal vez que había que pasar siquiera unos minutos para controlar un poco –no sé si soy claro en lo que quiero decir-, porque ha de resultarle penoso saber que al mismo tiempo que está en un lugar hay un montón de otros lugares en los que no está para nada” (“A medio borrar”, 175-176)

El narrador y los personajes forman parte de un conjunto; así como el PARANATELLON es un grupo de estrellas, los personajes lo son en tanto se encuentran en un mundo de voces. La relación interioridad-exterioridad define la subjetividad.Varios niveles espaciales de exterioridad contrastan con la interioridad del sujeto que habla. A la vez, el carácter ficcional con que se muestra el narrador parodia el realismo en esa línea: “De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarme.” (“A medio borrar”, 177)

En “La mayor” se increpa el orden de las certezas que alude al relato tradicional, se hace estallar la posibilidad del recuerdo y se problematiza la viabilidad de representación del lenguaje. En ese contexto, la identidad narrativa también se ve trastocada.

En síntesis, las voces de los relatos se construyen respecto de un colectivo que los modela, ya sea para afirmarse, negarse o autocuestionarse.

**La actividad de recordar**

Uno de los argumentos, “Recuerdos”, describe a estos, los cataloga y los define. La exploración de la mayoría de esas variantes de los modos de recordar se presentan en los relatos del libro.

Se señala que son “exterioridades”, la cronología no les incumbe “y sin embargo siguen siendo, obstinados, nuestra única libertad”. “Algunos se vuelven obsesión, son ´martilleantes´”. Otros son recuerdos globales, donde la representación no corresponde a ningún acontecimiento preciso, un resumen, casi una abstracción, como en “A medio borrar” (“No recuerdo en qué consiste ese sueño, únicamente que lo he tenido”, “AMB”, 170). Los recuerdos inmediatos e incluso recuerdos simultáneos consisten “en recordar el instante que vivimos mientras lo vamos viviendo, son la línea que se profundiza en “La mayor”. Hay recuerdos intermitentes, recuerdos ajenos con los que recordamos o creemos recordar recuerdos de otros. Y también recuerdos de recuerdos, en los que recordamos recordar, o en los que la representación es el recuerdo de un momento en el que hemos recordado intensamente algo (“Recuerdos”, 231).

También en dicho argumento, se postula una poética narrativa que se aplica a otros textos de Saer:

“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 de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin.” (“Recuerdos”, 230).

Ese mecanismo es adoptado en “La mayor” y en “A medio borrar”, donde lo evocado vuelve como una distorción (“Los que recuerdan (…) se equivocan, “AMB”, 198), interpelando un modo de narración tradicional, realista y con un final cerrado. Dicho mecanismo se prolongará en otros textos saerianos también como un sistema de repeticiones.

**La repetición como marca de estilo**

La repetición, influencia de la novela objetivista o nouveau roman, es marca narrativa que se exhibe también en otros textos de Saer y tiene diversas funciones. Cobra rasgos peculiares en el libro que analizamos. Nunca resulta indiferente, es una forma de reconsideración de lo descripto, de reescritura, de resemantización.

Por un lado, se manifiesta en el uso de blancos en el texto que crean pausas dentro de las frases que no tiene punto. Saer adopta este modo en “El viajero” (de “Argumentos”) y en el texto que Washington le dicta a Pichón en “A medio borrar”. Esa distribución del texto en la página trabaja, a la vez, sobre lo visual y lo sonoro a la vez ya que obliga a un breve detenimiento en la lectura:

“Ahora Washington está dictándome: Una buena obrera una buena obrera no hace con el huso más que cinco una buena obrera no hace con el uso más que cinco puntos por minuto coma más que cinco puntos por minuto coma por minuto coma mientras que ciertas máquinas circulares mientras que ciertas máquinas circulares de tejer hacen treinta mil en el mismo tiempo treinta mil en el mismo tiempo punto mientras que ciertas máquinas circulares de tejer hacen treinta mil en el mismo tiempo punto (…)” (“A medio borrar”, 192).

Es el último caso antes mencionado que repoduce el ritmo de una máquina de una fábrica, a modo de aliteración y evidencia su condición poética y una crítica al capitalismo y a la producción en serie. En dichos textos y en otros del libro, la repetición de palabras o expresiones es una figura retórica que le da ritmo al texto y llama la atención sobre los vocablos repetidos.

Por otro lado, reiterar fragmentos de lo ya narrado sirve para volver sobre los hechos referidos y crear conciencia desde el presente, estrategia empleada en esos dos relatos más largos. Por ejemplo, en la recurrente pregunta y respuesta de dónde estaba cada uno -sobre todo Pichón Garay- cuando sonaron las explosiones sobre el camino de la costa. La insistencia en la referencia a la intervención militar en las zonas inundadas genera otras connotaciones para un lector argentino actual, sugiere la pregunta elidida: ¿En qué consiste la intervención militar en la zona inundada?

Cuando se renarra qué estaban haciendo Pichón y Tomatis en el momento de las explosiones, la frase “Exactamente como en la realidad” (p.169) de Héctor que postula cierta fidelidad en la transmisión del testimonio. Es reproducida por este (p.178) y por Pichón (p.173), a modo de cliché y cobra un valor irónico. Se recontextualiza y más que dar cuenta de la realidad, muestra el artificio de la representación de la realidad.

La repetición en “La mayor” funciona también como una forma de dilación del relato y a la vez de recurrencia que torna significativos esos fragmentos que se reiteran. Es una expansión y una postergación[[6]](#footnote-6), que sirve para resignificar lo referido. Adopta diversas variaciones sintácticas, con inserciones en las extensas enumeraciones; cambios temporales e invención de formas verbales (“estoy estando”, “estaba estando”, “ahora estuve o estoy todavía estando”, “estuve y estoy estando”) y modales, en un pasaje de lo asertivo a lo dubitativo y a lo interrogativo, que problematiza el modo de aprehender los recuerdos.

Además, en esos textos se cuestiona el modo de representación de lo real ya sea desde la plástica en las descripciones de los cuadros como respecto del alcance del lenguaje. Esto último se pone en evidencia en la recurrencia de la modalización autonímica que vuelve sobre el decir (“como quien dice”, “por decirlo/llamarlo de algún modo”, “lo que se dice”, “por decir así”, “se diría”, “decía” en “La mayor”; “quiero decir”, “dijo”, etc. en “A medio borrar”).

En otras palabras, la repetición se convierte en reformulación, se enriquece y cobra un valor que nos hace volver sobre lo dicho y sobre el modo en que es transmitido, indaga y abre los alcances de lo verbal en varias de sus dimensiones: gráficas, sintácticas, rítmicas, retóricas, semánticas, estilísticas y conceptuales.

**Conclusiones**

Sin pretender agotar la reflexión sobre la poética del relato saeriano, hemos indagado tres ejes centrales que -aunque se presentan en gran parte de la obra y no son excluyentes de ese género-, se encarnan en los relatos de *La mayor* de un modo particular. La configuración de los narradores respecto del mundo creado por el propio Saer, la especial forma como se manifiesta la memoria y el original empleo de la repetición -que se torna diferencia- extreman el grado poético de esas narraciones.

En ese sentido, son cuentos imbuidos de marcas que constituyen una estética que postula una rica obra ficcional abierta y, a la vez, coherente en una crítica al realismo, concebida como arte por su manejo del lenguaje y por los nuevos mecanismos narrativos que propone.

**Bibliografía**

Dalmaroni, Miguel, 2010-2011. “Pintura y poética en lo real en Juan José Saer: a partir de *La mayor*”, en *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol 8-9, pp. 311-326.

Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilhaá, 2000. “Un azar convertido en don”: Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Drucaroff, Elsa (dir. vol). *La narración gana la partida*. Vol.11 de Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 321-343.

Gramuglio, María Teresa, 1979. “Juan José Saer: el arte de narrar”, en *Punto de Vista Nº 6*, Buenos Aires.

Luppi, Juan Pablo, 2015. “Una ausente presencia bajo el arte de narrar. Revisiones de la política en la fidelidad crítica saeriana (1986-2011)”, en *Exlibris* Nº 4, Revista del Departamento de Letras, UBA, 75-89.

Piglia, Ricardo, 2016. *Las tres vanguardias Saer, Puig y Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Saer, Juan José, 2018. *Cuentos completos (1957-2000).* Buenos Aires: Planeta.

Sarlo, Beatriz, 1980. “Narrar la percepción”, en *Punto de Vista Nº 10*, noviembre, Buenos Aires.

1. En *Cuentos completos* (2018) se señalan los años 1969-1975 como fechas que delimitan la publicación de los textos de dicho libro. [↑](#footnote-ref-1)
2. Para Piglia, esa recurrencia en un sistema de personajes que Saer fue creando es una de las estrategias de su proyecto narrativo global. Dicho proyecto se viabilizarían mediante “un narrador que intenta construir una novela en movimiento (…), que ha definido una zona, ha puesto en ella una serie de personajes y ha empezado a contar la historia en diferentes relatos, fragmentariamente”. “Se trata de un proyecto narrativo fragmentado, que por momentos se condensa, por momentos se expande, toma elementos secundarios de una historia y los autonomiza para convertirlos después en el centro de una novela en la que los personajes secundarios de un relato anterior pasan a ocupar un primer plano” (Piglia, 2016: 97). En esta instancia, a diferencia del enfoque interpretativo de Piglia de una “novela en movimiento”, nos detenemos en los textos de *La mayor* pensados como relatos y en relación con los textos del mismo libro. [↑](#footnote-ref-2)
3. “Todo es uno. No pareciera poder, ahora, deslindar nada, lo que se dice nada. No pareciera poder deslindar, en efecto, nada: no pareciera haber, en efecto, por así decir, separación, ni pareciera, tampoco, que hubiese, como parece que debiera haber, un adentro, un adelante, un afuera, un atrás, un, imaginario, alrededor: no, nada.” (“LM”, 160-161). “Todo , por el momento, al parecer, sería, se diría uno: sin nada, sin embargo, particular, y ni un adentro, ni un afuera, ni ninguna, como quien dice, vistosa, alegre, diversidad- el flujo, sin períodos, sin ritmo, sin origen, en el que ahora, por decir así, se deriva, y qué sería, pareciera, siempre el mismo (…), ¿dónde?, ¿cuándo? y sobre todo ¿por qué?, para llamarlo de algún modo, lugar.” (“LM”, 161) [↑](#footnote-ref-3)
4. “Hay, seguro, en alguna parte, a mis espaldas, otro punto, iluminado, con el escritorio, el sillón, la biblioteca, la carpeta verde en la que he escrito, con grandes letras rojas, irregulares, rápidas, de imprenta, PARANATELLON. ¿Hay, en alguna parte, iluminado, lleno de humo, con la lámpara, la cama, el cuadro, y el sillón, ese lugar?” (“LM”,160). Piglia ha señalado la duplicación como mecanismo de la narrativa saeriana (Piglia, 2016: 103). Esa duplicación es una forma de la repetición a la cual nos referiremos más adelante y en el último apartado de este trabajo. [↑](#footnote-ref-4)
5. Todo ello pone en juego cierto cuestionamiento sobre la percepción de la identidad por parte de los demás: “alguien vendrá seguro a saludarme creyendo que soy él y no yo, el que sé que soy” (“AMB”, 169). También, cuando mira las fotos de la infancia a los seis o siete años, el narrador no puede identificar quién es cada uno (“Hay que estar dentro para saber quién es uno, y en esa foto, el Gato o yo, hace una veintena de años, en mangas de camisa, riendo hacia la cámara, estamos afuera.” (pp. 176-177). [↑](#footnote-ref-5)
6. En un sentido diferente del que le asigna Sarlo al recurso para *Nadie, nada, nunca*  con diversas perspectivas, ya que en “La mayor”, si bien varía, prevalece el punto de vista de un solo narrador (Cf. Sarlo, Beatriz, 1980. “Narrar la percepción”, en *Punto de Vista* Nº 10).

   [↑](#footnote-ref-6)