

METÁFORAS DEL INTERIOR EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER

METAPHORS OF THE INTERIOR IN THE WORK OF JUAN JOSÉ SAER

HÉCTOR DELGADO
UNIVERSITÉ PARIS-IV SORBONNE

Resumen

En este artículo se toca la problemática de la consciencia de los personajes dentro de la narrativa de Juan José Saer. Debido a la predominación de un tiempo presente constante, en donde se prioriza más que nada la narración o descripción de acontecimientos y objetos, los narradores dejan de lado el interior de los personajes con el fin de ser testigos directos de los hechos narrados. Sin embargo, al retomar novelas como *Nadie nada nunca*, *Glosa* o *Lo imborrable*, nos damos cuenta que esa consciencia de los personajes subyace en una serie de metáforas descriptivas que se conjuntan con los sentimientos de los protagonistas. De tal forma que la narrativa de Saer se compone a partir de “metáforas interiores”, que van constituyendo el estado psicológico de sus personajes.

Palabras claves: Juan José Saer, “metáforas interiores”, *Nadie nada nunca*, focalización, *Lo imborrable*.

Abstract

This article deals with the problem of consciousness of Juan José Saer's narrative. Due to the predominance of a constant present time, where the narration or description of events and objects is prioritized more than anything, the narrators leave aside the characters's self consciousness and awareness in order for them to be only a kind of witness of the events narrated. However, when we go back to novels such as *Nadie nada nunca*, *Glosa* o *Lo imborrable*, we find out that under a series of metaphors combined with the feelings of the protagonists, lies the consciousness of the characters. Saer's narrative is thus composed of "interior metaphors", that are the basis for the psychological foundation of his characters.

Keywords: Juan José Saer, "Interior metaphors", *Nadie nada nunca*, Narrative focus, *Lo imborrable*.

1) Conciencia y literatura

Una de las tareas esenciales de la literatura, por lo menos de la literatura moderna, es la exploración de la conciencia del hombre, es decir, de alguna manera, su estar en el mundo. La tarea es compleja e implica por supuesto una exploración de todo aquello que llamamos vida interior, pero también del mundo exterior, ya que, como sabemos, el hombre no existe sin su entorno, y es precisamente en la zona de contacto entre ambos, entre sujeto y objeto, donde se produce aquello que llamamos experiencia y conocimiento.

Definida a menudo como una "exploración de lo real"¹, y a pesar de haber abordado en múltiples ficciones, sobre todo las primeras, lo real desde un punto de vista exterior, la narrativa de

1 Ver, sobre este aspecto, el estudio general de la obra de Saer a cargo de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá, "Un azar convertido en don.' Juan José Saer y el relato de la percepción" (Jitrik 321-344).

Saer pone en el centro de sus preocupaciones el problema de la conciencia. Esto significa que la exploración de lo real no parte de una supuesta realidad preexistente al acto de narrar, sino que por el contrario, es a partir de los datos perceptivos que lo real nos envía cómo se va creando el relato. Hay en efecto cierto empirismo filosófico en la base de la narrativa de Saer, por lo menos en sus textos considerados como los más experimentales, y es sin duda por esta razón que el tiempo predominante en algunos de ellos es el presente, es decir el tiempo del acontecer.

Es también por ello que, incluso en sus grandes relatos en tercera persona, los del así llamado período radical, que agrupa novelas como *Cicatrices* (1968), *El limonero real* (1972) y *Nadie nada nunca* (1980), además del libro de relatos cortos *La mayor* (1974), los narradores se encuentran problematizados en lo que se refiere a las prerrogativas que el relato tradicional les confiere, y que resultan ser una serie de convenciones que hacen posible nuestra representación de una historia de tipo realista. En dichos relatos, el narrador no despliega tanto un saber positivo, como lo hacía el narrador tradicional, sino sobre todo una actividad que consiste en observar, y dar a observar, lo real. De este modo, lejos de tener un punto de vista dominante sobre la historia, el narrador parece al contrario afectado de cierta “miopía”, en el sentido de que no ve sino aquello que está muy cerca –rara vez hay paisajes o vistas panorámicas– y del exterior, tal como lo haría un hombre que observa, aunque ya sabemos que la comparación entre sujeto y narrador tiene sus límites. Y es que precisamente de “ver” se trata, ya que el interior de los personajes –y de las cosas– está como fuera de su alcance, no porque se haya vuelto inaccesible, sino porque se ha renunciado a ese procedimiento que, después de todo, no es sino uno de los múltiples artificios, quizá el más poderoso, de la literatura².

2. En opinión de Dorrit Cohn, por ejemplo, es precisamente la representación

2) Nadie nada nunca, percepción y exterioridad

Esta actitud ante lo real, que podemos calificar de contemplativa, tiene consecuencias de no poca importancia para el resto del relato. Una de ellas es la que se refiere a la vieja oposición entre narración y descripción, que los textos de Saer vuelven a problematizar: en ellos, en efecto, la intriga se debilita hasta dar la impresión de que “no pasa nada”, mientras que, por el contrario, los detalles son el objeto de una atención desmesurada. La mirada y el gesto descriptivo ejercen así una especie de negatividad en virtud de la cual el relato se vuelve extremadamente lento o, por decirlo de otra manera, moroso.

Si esta exploración de la exterioridad a partir de lo percibido comienza desde los primeros relatos, su punto culminante es sin duda la novela *Nadie nada nunca*, en la que se cuenta apenas un fin de semana entre dos personajes recurrentes de Saer –el Gato y Elisa– recurriendo al punto de vista exterior, a la fragmentación y a la repetición de algunos segmentos narrativos. Estos procedimientos tienden a mostrar la realidad como una construcción y, más aún, como un montaje en el que se pueden agrandar ciertos detalles en detrimento de otros y, lo más importante, en el que la mirada que organiza todo muestra su subjetividad. Este último detalle es importante si se tiene en cuenta el hecho de que la escritura de Saer en este período se ha emparentado con el objetivismo

de la vida interior de los seres de ficción lo que caracteriza a la literatura: “If the real world becomes fiction only by revealing the hidden side of the human beings who inhabit it, the reverse is equally true: the most real, the ‘rounder’ characters of fiction are those who we know most intimately, precisely in ways we could never know people in real life. [...] But this means that the special life-likeness of narrative fiction –as compared to dramatic and cinematic fictions– depends on what writers and readers know least in life: how another mind thinks, another body feels. In depicting the inner life, the novelist is truly a fabricator” (5-6).

francés, en el cual, paradójicamente, de lo que se trata es de proponer una visión renovada de lo subjetivo³.

La búsqueda narrativa comenzada en relatos anteriores desemboca aquí en una estética de la exterioridad como un terreno privilegiado de aproximación a lo real. Esto significa que, más que en ningún otro texto, el universo ficcional será abordado desde una perspectiva exterior, y ello a pesar de que la novela hace alternar los dos tipos de narradores tradicionales, es decir el narrador en tercera persona y el narrador en primera persona⁴, ambos a menudo encargados de contar, en presente, los mismos segmentos narrativos, entre los cuales la única diferencia es por lo tanto el punto de vista, lo cual tiende a mostrar lo relativo de la frontera

3 En uno de sus ensayos, el novelista Alain Robbe-Grillet, figura principal del *Nouveau Roman* francés, se defiende del término “objetivista” aplicado a su escritura argumentando que la atención que en ella se les da a los objetos es precisamente una manera de revelar la relación que mantiene con ellos el sujeto que los observa: “Comme il n’y avait pas, dans nos livres, de «personnages» au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu’on n’y rencontrait pas d’hommes du tout. C’était bien mal les lire. L’homme y est présent dans chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l’on y trouve beaucoup d’objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d’abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n’ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu’ils occupent notre esprit à tout moment. [...] Comme il y avait beaucoup d’objets dans nos livres, et qu’on leur trouvait quelque chose d’insolite, on a bien vite fait un sort au mot «objectivité », prononcé à leur sujet par certains critiques dans un sens pourtant très spécial: tourné vers l’objet. Pris dans son sens habituel –neutre, froid, impartial–, le mot devenait une absurdité. Non seulement c’est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c’est le moins neutre, le moins impartial des hommes: engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire” (116-117).

4 El narrador en primera persona corresponde al personaje de “el Gato”, hermano gemelo de otro de los personajes recurrentes de Saer, Pichón Garay. Ambos personajes protagonizan otro texto de la época, el relato corto “A medio borrar” (fechado en 1971), en el cual se narra la partida de Pichón a París.

entre objetividad y subjetividad. En ambos casos, lo narrado corresponde a percepciones que conectan al sujeto con el exterior y pocas veces, por no decir nunca, el relato se abre a una perspectiva interior de los personajes.

Ahora bien, sin llegar a la subjetivación radical y sorpresiva que tiene un narrador como el de *La Jalousie* (1957), de Alain Robbe-Grillet, el narrador principal de *Nadie nada nunca* está sin embargo cargado de una dimensión pulsional que lo aleja del ideal de objetividad al cual tendería ilusoriamente el relato realista. Ello es evidente, por ejemplo, en un lugar textual tradicionalmente cargado de subjetividad como es la descripción. En la narrativa de Saer, no se trata ya de ilustrar una idea –la famosa pensión Vauquer de Balzac, por dar un ejemplo paradigmático–, sino de solicitar un objeto o un tema descriptivo, no de manera simbólico-analítica –descomponiéndolo en sus partes para transmitir una idea general, un sentido global⁵– sino de manera afectiva, es decir, obsesiva, repetitiva, concentrándose en unos detalles en detrimento de otros, y en todo caso, sin enunciar un sentido⁶. Si tomamos por ejemplo los temas descriptivos más recurrentes de *Nadie nada nunca* –la casa de descanso de los Garay a orillas del río Paraná, el caballo del Ladeado, los cadáveres descompuestos de los caballos asesinados–, éstos aparecen de manera fragmentaria y repetitiva. La casa, por ejemplo, es reducida a algunos de sus elementos (sus “muros blancos”, sus “baldosas coloradas”), el caballo es un “bayo amarillo”, y el patio trasero en donde habita está siempre poblado de “viejas cajas de batería”, “viejos neumáticos medio podridos” y un “pasto ralo”. Hay entonces una caracterización que podríamos calificar de “homérica” –después de

5 Para una tipología de lo descriptivo, véase el libro de Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: UNAM/Siglo XXI, 2001.

6 Para estas reflexiones, nos apoyamos en el ensayo de Jean Ricardou, “La description créatrice: ‘une course contre le sens’”.

todo, ésta y otras novelas de Saer han sido comparadas a poemas en prosa-, en el sentido de que ciertos adjetivos o sintagmas enteros funcionan como epítetos. Otros ejemplos son la piel de Elisa, que es siempre “de bronce”, o su coche que es siempre “negro”. Por lo demás, más que objetos, lo que se describe son acciones: el Gato mirando por la ventana hacia el río, o cortando rodajas de salamín, el bayo amarillo tascando el pasto ralo, el Gato y Elisa comiendo, hablando o copulando sin llegar, en realidad, a comunicar, etc. El relato se construye sobre estas escenas, las exacerba hasta llegar a una especie de hiperrealismo deformante.

Ante tal procedimiento, es legítimo preguntarnos acerca del sentido de la exclusión de la vida interior de los personajes, un aspecto que había venido cobrando una importancia cada vez mayor en décadas anteriores en la literatura occidental. Si tomamos como ejemplo la novela existencialista, podemos decir que se trata quizá de la última tentativa por problematizar, dentro de la ficción narrativa, los problemas inherentes a la condición humana, en particular el sentido de la existencia, la trascendencia, la muerte de Dios, etc. Estos temas tienen un eco en algunos relatos tempranos de Saer, en particular la novela *La vuelta completa* (1966), en la cual los protagonistas César Rey y Pancho Expósito se enfrentan a sendas crisis existenciales que los colocan al borde del suicidio. En *Nadie nada nunca*, en cambio, los personajes tienen ciertamente una interioridad, pero ésta es relegada al plano de lo implícito o de lo latente, de tal manera que, al terminar nuestra lectura, no sabemos en realidad mucho más del Gato o de Elisa que al principio. Al contrario, los hemos visto hablar, comer, beber, copular, ir y venir de la casa al pueblo o al campo, y esos movimientos constituyen también aquello que llamamos su vida.

Otra de las consecuencias de tal modo de narrar es el hecho de que una de las mayores interrogantes que abre el relato, la que se refiere a una serie de crímenes contra los caballos de la región, no sólo no será elucidada, sino que también ocurre siempre fuera del

plano principal. Más que algo palpable, los crímenes son una amenaza, algo que ocurre durante la noche, cuando no podemos ver.

3) Metáforas del interior

Luego de este tratamiento radical de la exterioridad, es conocido el hecho de que Saer vuelve a formas tradicionales de narrar, incluyendo técnicas de representación de la vida interior como el relato de recuerdos o incluso el monólogo interior. En *El entenado* (1983), por ejemplo, novela inmediatamente posterior a *Nadie nada nunca*, el personaje encargado de narrar es un antiguo grumete que, embarcado en su juventud en uno de los primeros viajes al nuevo continente, relata por escrito, en su vejez, los recuerdos de su experiencia. La siguiente novela, *Glosa* (1985), cuenta el paseo de veintiuna cuadras que dos personajes, Ángel Leto y el Matemático, dan a lo largo de la avenida San Martín, en una ciudad sin nombre en la cual reconocemos a la ciudad del autor, Santa Fe. A lo largo del paseo, un narrador omnisciente se introduce en la conciencia de los dos caminantes con el efecto de mostrar el desfase que hay entre ellos y su entorno. El exterior soleado de la mañana por la que avanzan Leto y el Matemático contrasta con su interior más bien oscuro. Por último, *Lo imborrable* (1992) tiene como tema principal el recuento que hace Tomatis, personaje central en el universo narrativo de Saer, de sus relaciones amorosas luego de un período depresivo que coincide con la muerte de su madre y con los años de la dictadura militar argentina.

En todos estos casos, los narradores operan con cierta distancia respecto de los procedimientos tradicionales de representación de la vida interior. El narrador de *El entenado*, por ejemplo, no sólo recuerda sino que también reflexiona sobre las trampas de la memoria. Otro tanto ocurre con Tomatis en *Lo imborrable*, en donde también él reflexiona sobre la naturaleza huidiza de sus recuer-

dos. Esas reflexiones tienen como resultado la relativización de aquello que se cuenta, y en todo caso su exhibición como construcción subjetiva.

No obstante, fuera de relatos en primera persona como *El entenido* o *Lo imborrable* –a los cuales habría que agregar el cuento “Sombras sobre vidrio esmerilado”, uno de los más conocidos y estudiados–, quizá no sea exagerado decir que la literatura de Saer no pone en escena grandes representaciones de la conciencia, en el sentido en el que lo hizo, por ejemplo, la novela del *stream of consciousness*⁷. En efecto, muchos de los narradores saerianos en primera persona operan de manera similar a la que ya hemos descrito para los narradores impersonales, es decir, recurriendo al relato de acontecimientos exteriores en presente, lo cual les permite precisar un registro de lo que ocurre fuera de ellos (los paseos de Tomatis por la ciudad en *Lo imborrable* o, en el caso de Adelina Flores, la contemplación de la silueta de su cuñado a través de la puerta del cuarto de baño). Esta técnica es llevada a sus máximas consecuencias en textos como “La mayor” y “A medio borrar”, los cuales se hallan entre los más radicales de Saer, pero aún en el caso de “Sombras sobre vidrio esmerilado” y *Lo imborrable*, de corte más tradicional, los narradores despliegan una interioridad ciertamente rica, pero rara vez desconectada del exterior.

7 El mismo Saer, autor particularmente consciente de la evolución de las formas narrativas, se refirió al hecho de que éstas se hallan estrechamente ligadas al saber de su época: “A mi modo de ver, las estructuras narrativas son equivalentes de estructuras narrativas que ya están en el mundo: cuando digo que están en el mundo no quiero decir que tienen en el mundo un lugar y una existencia precisa, sino que, condicionadas por cierta mentalidad, cierta ideología, pueden ser estructuradas en el lenguaje, cuyo uso supone una subjetividad colectiva dentro de cuyas leyes esa estructura es imaginable. El *stream of consciousness* joyceano es, por lo tanto, la consecuencia de un sistema generalizado de observación de las leyes de la conciencia, sistema contra el cual el monólogo interior se estructura como negación de esas leyes y como resultado de un nuevo proceso de observación” (“Notas” 183).

Ahora bien, muchos de estos textos tienen como punto de partida una metáfora interior que funciona como una matriz alrededor de la cual se estructura el relato. El ejemplo más notorio nos parece ser el de la metáfora del “último escalón” en *Lo imborrable*, con la cual Tomatis se refiere al estado post-depresivo en el que se encuentra en el momento de emprender su relato. La metáfora incluye algunos otros elementos, que contribuyen a componer una imagen fragmentaria en la cual Tomatis se nos presenta apoyando el pie en lo que él llama “el penúltimo escalón de la escala humana”, justo antes del último, en el que, nos dice, se encontraba hasta hace poco, a punto de ser tragado por las aguas negras de la depresión:

[...] Aunque ya no esté en el último escalón del sótano, ese contra el que viene al golpear, chirle y pesada, el agua negra, a causa de los esfuerzos que he debido hacer en los últimos meses para no dejarme tragar, aun cuando no esté ya en el último escalón, moralmente hablando, de la especie humana, aun cuando después de la muerte de mi madre en marzo haya empezado a subir, estoy a pesar de todo todavía en el penúltimo. Debo ser modesto y reconocer el trayecto cumplido sin triunfalismo, no ya en el último escalón de la especie humana, como en Navidad por ejemplo, o en enero y febrero en que, aparte de somníferos y tranquilizantes, podía tomar cuatro o cinco litros de vino por día, y que pasaba el tiempo entero de la vigilia sentado frente al televisor mientras ella iba muriéndose de a poco en la habitación de al lado. No, de ningún modo en el último ya, y no estoy para nada jactándome, sino en el penúltimo. Durante meses y meses estuve en el último: el agua negra, barrosa, me manchaba los zapatos, las medias, las botamangas del pantalón y un golpecito nomás, un soplo, me hubiera mandado al fondo (*Lo imborrable* 12).

La imagen tiene ciertamente algo de escatológico (el agua negra, barrosa), pero también se refiere a una idea de la verticalidad a través de la cual Tomatis, quien por otra parte se declara ateo, parece sin embargo señalar una forma de trascendencia, aunque no sea más que por el hecho de oponer a la mediocridad del ambiente una forma de interioridad reflexiva. A este respecto, es conveniente recordar que la imagen del “último escalón” no es la única que vuelve a menudo en el discurso de Tomatis, sino que es acompañada por la de los “reptiles”⁸ que usa para referirse a sus “contemporáneos”, es decir, a toda una sociedad que, según él, se aviene al régimen militar, comparte sus valores o incluso es cómplice de él. Tal es el caso de su tercera mujer, Haydée, y sobre todo de su suegra, “la farmacéutica”, cuya escala de valores corresponde con aquello que Tomatis llama, un tanto paranoicamente, “el complot religioso-liberalo-estaliniano-audiovisivo-sualo-tecnocrático-disneylandiano”. El relato plantea por lo tanto dos ejes, uno vertical o interior, en el cual se desarrolla la catástrofe íntima de Tomatis, y otro horizontal o exterior, que corresponde a su entorno histórico-social, marcado no sólo por la violencia y la censura, sino también por esa forma degradada de cultura que representan personajes como Walter Bueno –autor de *best-sellers* y conductor de un programa de televisión en cual no se tiene em-

8 Ver por ejemplo los primeros párrafos de la novela: “Y encima, más que seguro, en estos tiempos, casi todos son todavía reptiles. Pocos, muy pocos, aspiran a pájaro –aquí o allá, entre lo que reptan, babea, acecha, envenena, en algún rincón obscuro, y a veces sin haberlo deseado, por alguna causa ignorada por él mismo, alguno empieza a transformarse, a ver, con extrañeza, que le crecen plumas, un pico, alas, que ruidos no totalmente odiosos salen de su garganta y que puede, si quiere, dejar atrás todo eso, echarse a volar. Desde el aire, si mira hacia abajo, puede ver de qué condición temible proviene cuando percibe lo que a ras del suelo, como él mismo hasta hace poco, corrompe, pica, viborea. Todo eso desgarran, mata, muere, en el susurro, el roce helado, el bisbiseo, con saña trabajosa y obtusa, sin escrúpulos y quizá sin odio, asumiendo, en la naturalidad y hasta en el deber ni siquiera pensado o deseado, la defensa, la multiplicación, la persistencia, el territorio de la especie reptil” (*Lo imborrable* 9-10).

pacho en invitar a un militar torturador– y Alfonso y Vilma, cuya visión ingenua y mercantilista de la literatura sale a relucir en múltiples ocasiones a lo largo del relato. En su depresión, Tomatis parece dar la espalda a ese entorno, de ahí el sentido, o uno de los varios sentidos, de su encierro en la casa materna durante meses para no hacer otra cosa que beber vino frente al televisor. Y es sólo con el acto narrativo –con la palabra– que se opera su regreso a lo social y al exterior. Se hace entonces evidente que ambas cosas –la depresión (“el último escalón”) y la involución de sus contemporáneos (“los reptiles”)– no están desligadas, sino que constituyen dos caras de la misma moneda, como lo sugiere el hecho de que uno de los acontecimientos que desencadena la ruptura con Haydée es precisamente la negativa de ésta última a continuar albergando a “la Tacuara”, una vecina estudiante perseguida por los militares a causa de su oposición al régimen.

La metáfora del último escalón nos parece entonces proponer una forma de interioridad en la cual el personaje de Tomatis se confronta con su propia finitud y nada interiores, sin dejar por ello de lado su estar entre los otros. Se trata, en todo caso, de una representación poética de la depresión y, a nuestro modo de ver, de una de las imágenes más sugestivas que propone la obra de Saer⁹.

Otra imagen interesante es la que se refiere a los cuadros pintados por Héctor, personaje que, a pesar de su carácter más bien secundario, aparece a menudo relacionado con el grupo de amigos de Tomatis. Aunque su manera de pintar sólo es referida con cierto detalle en *Glosa* (201), uno de sus cuadros aparece en un texto anterior, “A medio borrar”, en donde es descrito simplemen-

9 Hay que recordar que el tema de la depresión de Tomatis aparece anunciado ya en *Glosa*. Durante su paseo, Leto y el Matemático se encuentran con éste, quien ya se haya sumergido precisamente en un estado negativo que lo empuja a dar una versión extremadamente pesimista de la fiesta sobre la que tanto quieren saber (112-125)

te como un “rectángulo blanco, árido, vertical” (*Cuentos* 227-230). Pero es sólo en *La pesquisa* (1994), texto posterior en poco más de dos décadas a “A medio borrar”, donde Pichón aventura una interpretación, no exenta de cierta malicia, de los cuadros de su amigo:

Héctor, que está otra vez de gira por Europa, le ha dejado su taller para que se instale en él, el gran galpón blanco y confortable, fresco y ascético, semejante a las monocromías geométricas de su propietario, de las que Pichón siempre sospechó que al viejo amigo que las pinta con probidad exacta y meticulosa le han servido de muralla para ponerle un freno, probablemente ilusorio, a la vez al caos que hormiguea adentro y al que se agita, igualmente infinito y disperso, en el exterior (*La pesquisa* 44).

Aunque la alusión a los cuadros es más bien rápida, su importancia parece residir en el hecho de que tiene lugar en medio de una de las pocas referencias al estado interior de Pichón en un episodio tan relevante como su regreso al país natal después de un largo exilio. El blanco parece sugerir a Pichón precisamente lo contrario del “último escalón” de Tomatis, pero también de su desasosiego con respecto de su estancia en la ciudad y, por lo tanto, la aspiración a un orden imposible. A este respecto, hay que recordar que en *Glosa* los pantalones blancos del Matemático representan también un orden al cual los personajes aspiran, pero del cual se hallan lejos¹⁰.

Por último, en un cuento tardío como “El hombre no cultural”, incluido en *Lugar* (2000), el último libro de cuentos de Saer, Tomatis recuerda a un tío suyo muerto algunos años antes, de nom-

10 La importancia que adquiere para Leto y el Matemático el pantalón de éste último alcanza su paroxismo en el episodio del cruce de una de las calles que cortan San Martín, durante el cual sale a relucir toda una serie de sobreentendidos entre los dos personajes (*Glosa* 194-195)

bre Carlos como él, que le habría dejado una herencia gracias a la cual puede vivir sin trabajar en sus últimos años. Farmacéutico de profesión, el tío de Tomatis se interesaba también por los sistemas filosóficos, y era conocido porque durante sus ratos libres se dedicaba a aquello que él llamaba su “búsqueda del hombre no cultural”. Según Tomatis, su tío había proyectado escribir un *Manual de espeleología interna* a partir de la idea de que el hombre encierra en sí mismo abismos comparables a las capas terrestres, con una corteza, un manto, un núcleo y una semilla:

A veces comparaba su actividad a la del arqueólogo o a la del geólogo, y en más de una ocasión le oí decir, acompañando su afirmación de una risita satisfecha, que pensaba publicar un opúsculo cuyo título sería: *Manual de espeleología interna*. Decía que los niveles inferiores eran difíciles de explorar, y que los hombres podían ser comparados al planeta en el que vivían, y que en tanto que individuos estaban constituidos, como la tierra, de cuatro niveles diferentes –corteza, manto, núcleo y semilla– y que de los dos últimos, igual que como ocurre con el cascote que nos aloja (la expresión es de mi tío Carlos), sólo conocemos la existencia por algunos efectos indirectos, gracias a alguna ciencia auxiliar como la sismología por ejemplo. Y agregaba que se trataba únicamente de una metáfora, aunque también según mi tío, aplicado al globo terrestre ese vocabulario era puramente metafórico [...] (*Cuentos* 14).

La imagen es también incompleta, pero quizá por ello también más sugestiva. En todo caso, parece remitir a otra imagen célebre, a saber la que Freud, en *El malestar en la cultura*, donde propone figurar el pasado psíquico del hombre. Freud pone el ejemplo de la ciudad de Roma, en la que diferentes estratos se superponen a lo largo de los siglos (10-13). Para el tío de Tomatis, se trata también de un descenso –de ahí el nombre de “espeleología”– hacia

las profundidades de la conciencia, y no es quizá una casualidad si los dos símiles tienen en común la idea de una “arqueología” al interior del hombre.

En suma, podemos decir que si la obra de Saer es sobre todo conocida como una exploración de lo real, en la cual el trabajo con la percepción y la exterioridad tiene una importancia particular, la radicalidad de los primeros relatos da paso con el tiempo a un despliegue de metáforas mediante las cuales se trata de representar el interior de los personajes. Esas metáforas dan cuenta de la manera en que el escritor se plantea el problema del conocimiento, pero también el de la vida interior en un sentido más amplio. Son, por lo tanto, imágenes poéticas que, más que analizar, nos ayudan a figurar la complejidad de ese universo que llamamos el interior humano.

Referencias

- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Esquerro, Milagros, ed. *El lugar de/Le lieu de Juan José Saer. Actes du colloque international La Grande Motte, 28-29 mai 2001*. Montpellier: Éditions du C.E.R.S., 2002.
- Freud, Sigmund. *Le malaise dans la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- Jitrik, Noé, ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. La narración gana la partida. Dir. Elsa Drucaroff, vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1962.
- Saer, Juan José. *El entenado*. Barcelona: Destino, 1988.
- _____. *Glosa*. Barcelona: Destino, 1988.
- _____. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- _____. *Cuentos completos (1957-2000)*. Barcelona: El Aleph, 2012.
- _____. *La pesquisa*. Barcelona: Rayo Verde, 2012.