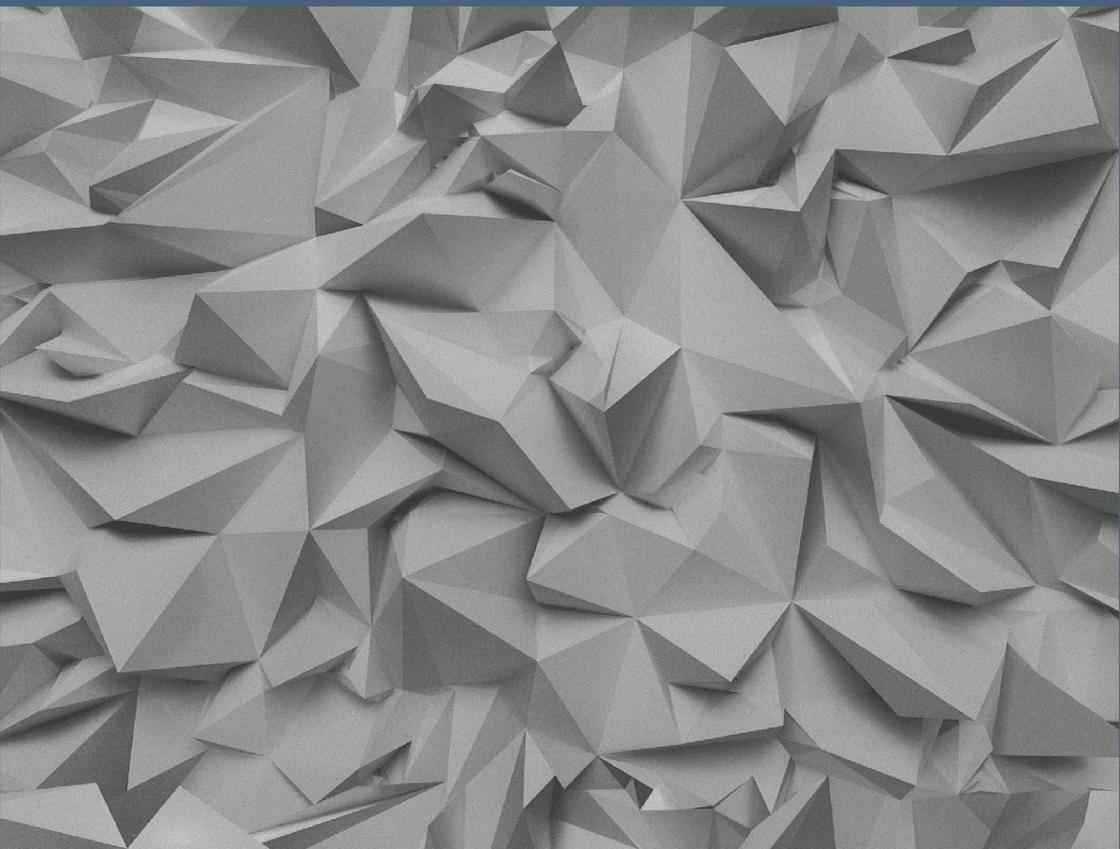


AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 3, número 5, enero-julio 2020
Reserva 04-2020-031711562600-203
ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

5

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz
Rector

José Jaime Vázquez López
Secretario General

César Cansino Ortíz
Director General de Publicaciones

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez
Director

Francisco Javier Romero Luna
Secretario Académico

María del Carmen García Aguilar
Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez
Secretaria Administrativa

Arturo Aguirre Moreno
Coordinador de Publicaciones

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL

Alejandro Lámbarry

CONSEJO EDITORIAL

Alicia V. Ramírez Olivares

Alejandro Palma Castro

Francisco Ramírez Santacruz

Alí Calderón

Víctor Toledo Contreras

Mario Calderón

EDITOR

Alejandro Lámbarry

EDITOR ASOCIADO

Juan Rogelio Rosado Marrero

COMITÉ CIENTÍFICO

Milagros Ezquerro

(UNIVERSITÉ DE PARIS IV, SORBONNE)

Jorge Ruffinelli

(STANFORD UNIVERSITY)

Jean Franco

(COLUMBIA UNIVERSITY)

Aníbal Biglieri

(UNIVERSITY OF KENTUCKY)

Will Corral

(UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS)

An Van Hecke

(KU LEUVEN)

Adela Pineda Franco

(BOSTON UNIVERSITET)

Kevin Perromat

(UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE)

Marcos Eymar

(UNIVERSITÉ D'ORLÉANS)

Cécile Quintana

(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 3, número 5, enero-julio 2020, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2018-112019020000-203, ISSN: (En trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones. ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, enero de 2020.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Revista arbitrada por pares académicos y el editor.

Formación de interiores: Gabriela Aguirre R. y Dulce María Avendaño Vargas
Compuesto en: InDesign CC
Hecho en México/ *Made in Mexico*

ARTÍCULOS

- 9 JUAN JOSÉ SAER Y LOS LÍMITES DE LA NARRATIVIDAD
Anibal A. Biglieri
- 49 FIESTA TRISTE. EL ENTENADO, DE JUAN JOSÉ SAER
Pénélope Laurent
- 67 METÁFORAS DEL INTERIOR EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER
Héctor Delgado
- 83 EL RÍO SIN ORILLAS DE JUAN JOSÉ SAER Y EL GÉNERO LITERARIO
Andrea Torres Perdigón

RESEÑAS

- 105 LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE EN EL SIGLO XXI.
HOMENAJE A CARLOS FUENTES Y A SU OBRA,
COMPILACIÓN DE GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ
Julia Isabel Eissa Osorio
- 111 LO SOMBRÍO EN LA COTIDIANIDAD:
HISTORIA SINIESTRA DE ALBERTO CHIMAL
Juan Rogelio Rosado Marrero
- 115 RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, TRADUCCIONES Y RESEÑAS

ARTÍCULOS

JUAN JOSÉ SAER Y LOS LÍMITES DE LA NARRATIVIDAD

JUAN JOSE SAER AND THE LIMITS OF NARRATIVITY

ANIBAL A. BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY

Resumen

En este artículo se hace un análisis de las técnicas narrativas de Juan José Saer, principalmente en su novela *El limonero real* y los cuentos “Memoria olfativa” y “Recuerdos”, en donde la descripción minuciosa de los objetos y eventos dan como resultado la narración de un “instante” que se prolonga por un tiempo indefinido. Para ello, retomamos los planteamientos de H. Porter Abbott, Mitchel Resnick y Steven Johnson sobre los “micromundos paralelos”, es decir, momentos en donde un personaje detiene el tiempo lineal de la narración para contarnos una situación que se aleja del eje central del relato. De tal forma que este artículo hace un recorrido puntal del término “narratividad” como elemento estructurador no sólo de los relatos (orales y escritos), sino también de la propia realidad. Aspecto del cual se vale Saer para constituir dentro de su obra literaria una multiplicidad de “mundos paralelos” o “instancias” que pueden ser “narrativizados” de distintas maneras.

Palabras claves: Juan José Saer, *El limonero real*, “micromundos paralelos”, “narratividad”, secuencias narrativas.

Abstract

This article is an analysis of the narrative techniques in Juan José Saer's novel *El limonero real* and the short stories "Memoria olfativa" and "Recuerdos". We pay special interest in certain descriptions and actions where time seems to expand and an "instant" becomes an indefinite sequence. We use for our analysis the theories of H. Porter Abbott, Mitchel Resnick y Steven Johnson, specially with the term of "parallel microworlds"; these are moments where a character stops the linear time of the narration. Mto tell us about a situation that moves away from the central axis of the story. Therefore, it is our belief that "narrativity" structures not only the logic of stories (oral and written), but also of reality. Saer uses this same belief to constitute within his literary work a multiplicity of "parallel worlds" or "instances" that can be "narrativized" in different ways.

Keywords: Juan José Saer, *El limonero real*, "Parallel microworlds", "Narrativity", Narrative Sequences.

Universalidad de las narraciones

Para enmarcar el tema de este artículo, convendría comenzar, en su primera parte, por la comprobación de algunos hechos que, no por muy bien conocidos, son menos decisivos para una mejor comprensión de los desafíos que algunas obras de Juan José Saer le presentan a la "narratividad". En la primera parte se resumen varios problemas teóricos, reduciéndolos a sus aspectos más generales y con un mínimo de indicaciones bibliográficas: tratar exhaustivamente esas cuestiones superaría con mucho los límites de este trabajo y agotar esas referencias implicaría también un número excesivo de notas a pie de página. Se trata nada más que de ofrecer un conjunto de reflexiones que permita encuadrar mejor, en la segunda parte, el análisis de algunos pasajes que, aunque no

todos los que podrían comentarse, son bastante representativos, al menos para un primer planteamiento de todos estos problemas.

La primera constatación se refiere a la universalidad de las narraciones, fenómeno observado por Roland Barthes (“Introduction” 1) y H. Porter Abbott (*The Cambridge* 1-11), entre tantos otros estudiosos que podrían citarse. En efecto, la vida cotidiana se presenta inmersa, todo el día, todos los días, en relatos que adoptan innumerables formas, diversos géneros narrativos y variadas sustancias semióticas: en las noticias de las páginas del periódico o de la pantalla del televisor, en el correo electrónico o en las “redes sociales”, en los anuncios comerciales de los medios masivos de difusión o de los no menos omnipresentes carteles de las calles, en las películas proyectadas en los cines o en los videos de la computadora personal, en las historias y anécdotas contadas u oídas en el lugar de estudio o de trabajo, de ocio o de paseo, en los traslados en la ciudad o fuera de ella, no importa el medio de transporte, en fin, sería muy larga la lista de lugares y circunstancias de la vida diaria que queden al abrigo de la afición y vocación narradoras de los humanos. A ellas se está expuesto constantemente, a veces con gusto y otras con el disgusto de quienes puedan preferir en determinados momentos el silencio reparador o el descanso renovador a tanta palabra y, en el peor de los casos, a tanta palabrería.

El ser humano nace y vive prácticamente oyendo historias desde su infancia: Peggy J. Miller grabó conversaciones entre madres y niños, y entre adultos, con el resultado de que los hijos escucharon casi nueve narraciones por hora, una cada siete minutos, tres cuartas de las cuales estuvieron a cargo de las madres (Bruner 83-84). El lector de estas líneas queda invitado a detener ahora su lectura, no importa la hora, para preguntarse cuántos relatos ha escuchado o contado en lo que ya va de este día. Y si a esta altura de la jornada, aún en la mañana, ha perdido la cuenta es porque, en efecto, se vive constantemente inmerso en narraciones, incluso

mientras se duerme, ya que muchos sueños adoptan también la forma de un relato.

Homo Fabulans

Se ha dicho que el ser humano es ante todo y por definición el *homo fabulans* (o *narrans*) y que esta propiedad, junto con la posesión del lenguaje articulado, es lo que determina su “esencia” y lo distingue radical y constitutivamente del resto de los seres vivientes (Porter Abbott, *The Cambridge* 1). En este sentido, hay que recordar ahora varias etimologías: en sánscrito, la raíz *gna* y en latín *narrare* (*gnare*) significan “conocer” y de allí *cognosco* = “conocer”, *gnarus* = “conocedor” (y su opuesto en español, “ignorante”). En fin, *narrare* (en español *narrar*) quiere decir “contar”, por lo que cabe preguntarse, en definitiva, si la forma narrativa es una modalidad innata e insoslayable del conocer: “seguir las peripecias de una ‘historia’ es consustancial a la condición humana” (Eliade 231).

El ser humano, en posesión de la “facultad del lenguaje” (*faculté de langage*) o de una “competencia lingüística” (*linguistic competence*), según postularon Ferdinand de Saussure y Noam Chomsky, tiene la capacidad de emitir (codificar) y entender (decodificar) mensajes y lo mismo se puede decir de su “competencia literaria”, que le permite producir y entender textos “literarios” (Culler 113-30). Junto a estas competencias, los humanos tienen también una “competencia narrativa”, aunque, como en el caso de la anterior, habría que precisar si les es innata o si la adquieren en tanto que miembros de una cultura determinada. En este sentido, la narratología, especialmente en su rama cognitiva, tiene una significación muy importante para la comprensión de la naturaleza humana y para estudiar una de las formas más básicas de aprehender la realidad.

La “mente literaria”

Si el ser humano, en pleno disfrute de estas tres “competencias”, es el “ser narrativo” por antonomasia, o el “animal” que incesantemente cuenta y escucha historias, cabe formularse una nueva pregunta: ¿la realidad circundante y el mismo ser humano son entidades constitutivamente narrativas? O, por el contrario, ¿son realidades carentes de sentido (*meaning, sens*) hasta que se las perciba y conciba narrativamente? Larga es la lista de adjetivos con que podría caracterizarse a esa realidad, a primera vista confusa, caótica, heterogénea, incoherente, contradictoria, plural, fragmentaria, no lineal, no cronológica, discontinua, dislocada, desconectada, des-centrada, indeterminada, ilógica, en una palabra, “sin sentido”. Por lo tanto, ¿sólo “narrativizando” la realidad se vuelve inteligible? Si es así, habría que empezar por deslindar, por lo menos, tres formas de lograrlo: 1) como ficción, es decir, como un relato imaginario superpuesto a la realidad, lo que comúnmente se entiende por “literatura”; 2) como narración de lo que pasó y de lo efectivamente sucedido, por ejemplo, en las vidas de los individuos (biografías, autobiografías) o de las naciones (crónicas, historias); 3) como narración o bien de lo que pudo, puede o podrá pasar, que sean “mundos posibles” realizables, pero no realizados, o “historias virtuales” o “contrafácticas” (“¿qué hubiese sucedido si...?”: véase Ferguson); o bien de lo que no pudo haber pasado, o sea, de lo no realizado por irrealizable.

Este *homo narrans*, que apprehende y construye el mundo que lo rodea como relatos con el fin de conferirle un sentido que lo haga coherente e inteligible, ¿posee una “mente literaria” innata de tal manera que la percepción, comprensión, descripción, explicación, organización, construcción e interpretación de lo real sólo puedan ser operaciones narrativas? La expresión “mente literaria” remite al libro de Mark Turner de este título, perteneciente a la llamada “segunda revolución cognitiva” o “giro cognitivo” (*cognitive turn, cognitive literary criticism*), disciplina hoy en pleno

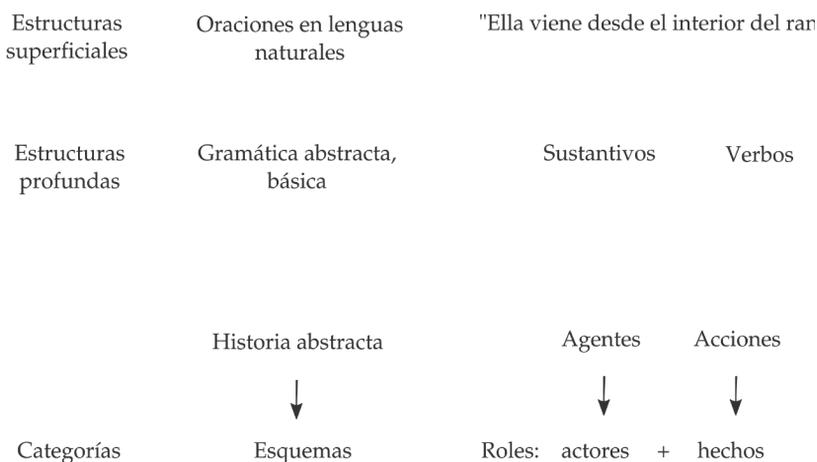
desarrollo (como puede verse, para comenzar, en los estudios editados por Herman y Zunshine), y de la cual *The Literary Mind* constituye uno de sus “textos fundacionales” (Zunshine 4).

La obra de Turner en particular y la corriente cognitiva en los estudios literarios y culturales en general presentan una multitud de problemas de teoría y de método que se instalan en la multi- o trans-disciplinariedad con que se analizan cada vez más los fenómenos llamados “literarios”, en múltiples convergencias de campos epistemológicos, de fronteras fluidas y no siempre deslindadas claramente, pero que, en definitiva, plantean el problema de su utilidad y pertinencia (o no) para los estudios literarios y para la narratividad en la acepción más amplia del término. Entre otros postulados claves, y resumiendo en pocas palabras una bibliografía que se va haciendo cada vez más inabarcable, se pueden enumerar, como mínimo, los siguientes: 1) la mente humana funciona narrativamente; 2) el pensamiento se estructura en torno de “historias”, con “forma” y “sentido”, un orden lineal con “principio”, “medio” y “fin” y un “tema” central; 3) esta “narrativización” organiza no solamente la memoria, sino la totalidad de las experiencias humanas; 4) la “narrativización”, mucho más que una propiedad exclusiva de lo que se viene entendiendo por “literatura”, es un instrumento cultural y mental que hace posible nada menos que la comprensión del mundo.

En *The Literary Mind* y en otros artículos indicados en la bibliografía, Turner desarrolla, además de estos principios básicos, otros más, que podrían resumirse, sin la menor duda, del siguiente modo: 1) la mente humana es esencialmente “literaria”; 2) la mayor parte de las experiencias, conocimientos y pensamientos está organizada como “historias”; 3) la “mente literaria” consiste en la proyección de una historia en otra, o de la expresión de una historia a través de otra (*parable, conceptual blending*), como sucede, por ejemplo, en los proverbios, las alegorías y, en general, en toda la literatura didáctica, a pesar de que todas estas operaciones

mentales no son privativas de la “literatura” o de la “mente literaria” (considerada ésta como una clase separada de actividades mentales), sino de la mente humana como tal; 4) la “mente literaria” organiza la realidad en “historias mínimas” de hechos en el espacio (*small spatial stories*), repetidas continuamente y estructuradas por los mismos “esquemas” (*image schemas*).

Así, por ejemplo, la siguiente oración de *El limonero real* de Saer se puede analizar de esta manera:



En el plano más “profundo”, las similitudes entre los hechos consisten en lo constante e invariable de los “roles” por sobre la infinita variación de los hechos concretos. Así, esta oración corresponde al esquema *movement along a path* ($A \rightarrow B$), que constituye una “historia espacial”, básica, universal y homologable a “caminamos”, “pelota en movimiento”, “leche vertida en una taza”, etc., (ejemplos de Turner) y a otros pasajes de la obra de Saer que se verán más adelante.

Evolución y “narrativización”

Desde la perspectiva de la evolución del ser humano, la “mente literaria” tiene una base biológica, cerebral y neurológica. En este contexto, Clifford Geertz propone estudiar concurrentemente los determinantes biológicos, psicológicos, sociales y culturales de la mente humana y no en serie, porque no se trata de procesos sucesivos, sino simultáneos: la evolución de la especie humana es también, y al mismo tiempo, mental/cerebral y se produce por medio de un proceso de “acumulación cultural”. De la bibliografía que en este campo también se viene acumulando rápidamente, pueden tenerse en cuenta varios de los estudios editados por Jonathan Gottschall y David Sloan Wilson, en los cuales se proponen ofrecer un marco conceptual que permita la unificación del conocimiento, proyecto sin duda demasiado ambicioso pero que, al margen de que se concrete o no, replantea el problema de la “mente literaria” y del origen de la “narrativización” de la realidad desde otras bases. En sustancia, la capacidad de narrar historias se remontaría al Paleolítico Medio y en el caso del hombre de Neandertal, se habría originado entre los años 40.000 y 33.000 AC. Que se trate o no de “universales”, de una “estructura profunda” de la naturaleza humana o de comunes emociones, disposiciones y formas de comportamiento, lo cierto es que la “mente narrativa” organiza y comunica las experiencias en forma de relatos para que, visto desde una perspectiva evolutiva, el ser humano pueda 1) adaptarse a su entorno externo, complejo, cambiante, inestable: las narraciones tienen una función ante todo instrumental para asegurar la supervivencia de la especie; 2) por medio de la “competencia narrativa”, instalarse en la realidad incomparablemente mejor que los animales porque esos relatos se convierten en guías de acción y modelos de comportamiento que permiten prepararse para lo no experimentado aún y anticipar y enfrentar lo inesperado e imprevisto que lo acecha a cada momento en un medio natural hostil y peligroso; 3) tener, junto a esa competencia,

una memoria que haga posible una representación retrospectiva del pasado y una proyección anticipada del futuro, con narraciones alternativas, hipotéticas, ficcionales y contra fácticas que lo arrancan del “eterno presente” y lo instalan en la temporalidad.

Textos Narrativos Básicos

A la luz de todo lo anterior, se pueden recapitular estas propuestas diciendo que “lo literario” o “lo narrativo”, lejos de ser una actividad relegada al mundo de los textos así denominados, es una operación fundamental de todo ser humano, que organiza (o debe organizar) su experiencia del mundo en forma de “historias”. Obviamente, nada de esto debe hacer pensar que cualquier individuo pueda ser un Homero, Virgilio, Dante o Cervantes en potencia, sino que estos autores representan en forma eminente una propiedad del ser humano como tal. Y en lo que respecta a la literatura, ésta pasa a jugar así un papel central en los estudios sobre la naturaleza y la cultura humana. Por lo tanto, hay que indagar ahora si los textos narrativos son los textos “básicos”, los textos por excelencia, y si “lo narrativo” es un ingrediente de todos ellos y no solamente de los relatos “realistas”, sino de aquellos que puedan tenerse por “surrealistas” o “postmodernistas”, para citar dos casos. Tuija Virtanen propone la siguiente tipología:

TIPOS DE DISCURSO
(Discourse type)

narrativo
descriptivo
instructivo
expositivo
argumentativo

TIPOS DE TEXTO
(Text type)

narración
descripción
instrucción
exposición
argumentación

Para Virtanen, todo tipo de discurso puede manifestarse en forma narrativa, es decir, una narración puede también describir, instruir, exponer o persuadir. En otras palabras, el “tipo narrativo” puede dar lugar a cualquiera de los otros cuatro, para lo cual basta un marco narrativo mínimo, convirtiéndose así en el tipo “básico” para organizar la experiencia del mundo.

“Narratividad” de la realidad

Hasta aquí se ha tratado en particular del *homo narrans* y de los textos que produce y consume en su aprehensión cognitiva de la realidad para instalarse en ella. Pero, ¿es la realidad misma constitutivamente narrativa? Esta “narrativización” de la realidad y de las experiencias humanas se basa en dos postulados, uno, ontológico, y otro, epistemológico, según los cuales dicha “narrativización” es principio no sólo de “construcción” (psicológica, cognitiva), sino también de inteligibilidad de los hechos, desde los “históricos” hasta los más mínimos y triviales de la vida cotidiana. Hay que añadir también que la “narratividad” no es siempre y necesariamente una propiedad estructural inherente a los textos mismos, sino el resultado de un proceso activo de creación y recepción, como lo sugiere la tipología de Virtanen.

Se trata, entonces, de distinguir entre la “narrativización” de la realidad y la “narratividad” de la realidad, entendida la primera como un proceso de “configuración” cognitiva y epistemológica que el ser humano le impone “desde afuera” para hacer inteligible el caos del mundo fenoménico, “superficial”; la segunda postula que la “narratividad” es constitutiva de la “estructura profunda” de lo real, es decir, que lo narrativo es una propiedad inherente, ontológica, a la realidad misma. En fin, ¿dónde reside “lo narrativo”: en los textos, en la mente de los productores y destinatarios de

las narraciones, o en el mundo mismo, en la realidad externa, independientemente de los actos cognitivos con que se la aprehenda?

Sea como fuere, Gerald Prince define la “narratividad” (entendida ahora no en su sentido ontológico, sino textual, como lo que pertenece al “discurso”) como la representación de un todo orientado temporalmente, desde el principio hasta el final, o viceversa, con un conflicto compuesto de situaciones o eventos discretos, específicos y positivos (65). Como condiciones mínimas de esta “narratividad”, se han impuesto las propuestas de varios narratólogos, en primer lugar Claude Bremond, cuya “lógica de los posibles narrativos” se basa en un modelo de “secuencia elemental”, o “historia mínima”, compuesta de tres fases o “funciones”, en el sentido de Vladimir Propp (31): situación inicial transformaciones situación final. Son muchos los estudiosos que adoptan esta estructura ternaria para definir lo narrativo y describir así hasta los actos más menudos de la vida cotidiana, en un plano “microestructural”, como en este pasaje de *El limonero real*, que puede segmentarse en dos “secuencias”:

Wenceslao va hacia el brasero, / se acuclilla, apoya un momento el extremo del cigarrillo contra una brasa, / y después lo retira llevándoselo a los labios. / / Chupa con fuerza, la mano que ha sostenido el cigarrillo detenida abierta cerca de la cara, en el aire, / y cuando echa la primera bocanada / se incorpora y se dirige despacio hacia el patio de atrás (24).

En el nivel “macroestructural”, este modelo triádico puede subyacer a las teologías y filosofías de la historia: la concepción cristiana de la Historia de la Salvación como Creación, Encarnación y Juicio Final; las tres dispensaciones, del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, de Joaquín de Fiore (1131-1202); las tres etapas de la humanidad, que son la de los dioses, héroes y hombres de Giambattista Vico (1668-1744); o la teológica, metafísica y científica de Augusto

Comte (1798-1857), etc. (Löwith). Este modelo, no importa la escala temporal en que se lo adopte, desde la totalidad de la Historia hasta esos hechos que en la narrativa de Saer se producen en una “fracción de segundo”, remite en última instancia a la distinción aristotélica entre “principio”, “medio” y “fin”, y sean cuales fueren las críticas y objeciones que se le hagan, este esquema formalista, abstracto, binarista, descriptivista, ahistórico, pancrónico, universalista y centrado en textos “literarios” (que de todo esto se lo ha acusado) sigue invocándose desde los más diversos sectores para describir la composición de los textos narrativos y la estructura “profunda” de lo real.

La extraordinaria ubicuidad de las narraciones, presentes en todo tiempo, lugar y sociedad; el ser humano como el *homo fabulans* que “narrativiza” la realidad, gracias a esa “mente literaria”, resultado de un largo proceso de evolución biológica y cultural; el carácter básico y fundacional de los textos narrativos; y, en fin, la “narratividad” constitutiva de la realidad misma, haría pensar que nada escapa a lo narrativo, ni en el plano epistemológico: la aprehensión de lo real por parte de los seres humanos en forma de “historias”; ni en el lingüístico: el lenguaje con que se describe el mundo sólo podría adoptar la forma de un relato; ni en el ontológico: la realidad “es” narrativa independientemente de esos actos de intelección y descripción.

Y, sin embargo, hay varios estudios que proponen otras perspectivas, desde las cuales pueden analizarse varios pasajes en la obra de Saer, el tema ahora de esta segunda parte: las “realidades emergentes”, las “realidades innarrables” y los “micromundos paralelos” son algunas de las propuestas a tener en cuenta para comprender mejor esos desafíos que el autor argentino les lanza a las narraciones como formas de aprehender lo real y a la “narratividad” como la estructura ontológica de esa misma realidad. ¿Conviene aclarar de entrada que todos estos desafíos adoptan precisamente la forma narrativa y por ello, más que de abolirla, se

trata de comprobar cuáles son sus límites últimos y hasta dónde llegan las posibilidades de comprender y describir narrativamente el mundo circundante.

“Memoria olfativa”

Este texto, incluido en *Argumentos (1969-1975) (Cuentos 179-180)* cuestiona la posibilidad de ser empirista. El autor prefiere “[...] un mundo que renace a cada momento, entero, a un pasado muy semejante a una fábrica abandonada en la que los minutos crecen como los yuyos entre los escombros y las máquinas” (179). Agrega que “[...] todo lo que supone la existencia del pasado no es más que un delirio, saludable en algunos casos, lo reconozco, pero al fin de cuentas delirio” (180). De estas premisas básicas se deducen dos consecuencias: 1) sólo existe el presente, pero, como se verá después a propósito de *El limonero real*, se contrae hasta llegar al “instante”: “no existe más que el presente (no el hoy, porque ‘hoy’ es un concepto demasiado ‘ancho’ para la idea que yo tengo del presente)” (180); y 2) se frustra así la posibilidad de “narrativizar” la realidad, por más que recurra, pero solamente por “pereza”, a una estructura narrativa para dar cuenta de lo que para él es una sucesión de momentos separados: “la mano que levanto en el aire, ahora, que se detiene a la altura de la lámpara (detención, lámpara y altura son tres presentes separados, absolutos, que únicamente la pereza me hace reunir en una sola frase), y la habitación de al lado, la biblioteca que está detrás de mí no son más que delirio” (180).

Un narratólogo no dudaría en configurar este proceso como una “secuencia” con principio (“la mano que levanto en el aire”), medio (“ahora, que se detiene a la altura de la lámpara”) y fin (la mano en reposo a la altura de la lámpara). Y la “mente literaria”, tal como la concibe Turner, muy probablemente subsumiría esta expresión en el esquema “movimiento a lo largo de una trayecto-

ria" (*movement along a path*), junto con los otros dos ejemplos ya aducidos páginas atrás de *El limonero real* y este otro, también de "Memoria olfativa": "y una esposa que el santo día anda atrás de uno con las medias de lana" (179).

Saer rechaza explícitamente varios postulados de la "mente literaria": la posibilidad de "narrativizar" la realidad, para lo cual se requiere un despliegue temporal desde el pasado ("un delirio", "una fantasmagoría", dirá poco después) hacia el presente ("demasiado 'ancho'"); la descripción de lo real por medio de una forma narrativa, a la que recurre solamente por "pereza"; la "narratividad" de la realidad misma, constituida para él por presentes "separados" y "absolutos", imposibles, por lo tanto, de ser concebidos ontológicamente como una estructura, aprehendidos epistemológicamente de esa forma y narrados lingüísticamente por una "secuencia" cronológica, hecha de un encadenamiento de causas y efectos en sucesión necesariamente temporal. Esta última afirmación remite a otro pasaje no menos revelador y contundente: "Además, para mí la relación causa efecto no existe (no hay más que un universo entero que se sumerge en la nada y después reaparece, que se sumerge, entero, y reaparece indefinidamente), y es de la relación causa efecto que se constituye el esqueleto de todos los discursos filosóficos, incluso de los que se proponen negar la relación causa efecto" (180).

Saer estaría de acuerdo con Virtanen de que el tipo de "discurso narrativo", en que se funda la sucesión causa-efecto, subyace, como forma básica, a esos discursos filosóficos del "tipo argumentativo", incluso en aquellos que niegan dicha relación. Y a todas estas negaciones y refutaciones les añade una última:

A veces, percibo un olor que despliega ante mí la fantasmagoría de un pasado tan vívido que por momentos me hace vacilar. Pero en seguida reflexiono que no he hecho más que percibir un olor nuevo, de una especie tan particular que despierta

en mí sensaciones que llamo recuerdos pero que no lo son, simplemente porque no hay nada que recordar (180).

Quedó dicho que, desde el punto de vista de la evolución de la especie, la “narrativización” del mundo organizaría todas las experiencias humanas sin excluir la memoria, que hace posible, a través de los recuerdos, la representación retrospectiva del pasado, situado, por definición, temporalmente en un “antes”. Todo esto queda negado por Saer, incluso las sensaciones de la “memoria olfativa” que da título a estas páginas y que no son más que una ilusión en un mundo de presentes absolutos, sin causas ni efectos, constantemente nuevo y en el cual la capacidad de recordar queda completamente descartada; en suma, un mundo ni “narrativizado” en su estructura ontológica, ni “narrativizable” en un relato. “Es mi filosofía. Sería deshonesto exponerla en un sistema” (180) —remata Saer.

“Recuerdos”

Al tema de los recuerdos vuelve Saer en otro texto perteneciente a la misma sección que “Memoria olfativa” (*Cuentos* 200-201). Se trata de una página y media en extensión pero densa en su análisis de los recuerdos y de cómo se constituyen en la memoria. Casi no hay línea que no merezca ser citada y comentada, pero para los fines de este artículo, será más pertinente detenerse en aquellos pasajes que se relacionen más directamente con el tema de la “narrativización”.

En primer lugar, dice Saer, los recuerdos quedan al margen de la cronología: “La cronología, en todo caso, no les incumbe. La cárcel filosófica que nos tiene a todos adentro, ha tomado por asalto hasta nuestros recuerdos, decretando para ellos la ficción de la cronología. Y sin embargo siguen siendo, obstinados, nuestra única

libertad" (200). Nótese, en el caso de "Memoria olfativa", el rechazo de entrada de la idea de sistema y de la sucesión temporal, llamada, muy significativamente, una "ficción".

Existe una gran variedad de recuerdos, de los cuales hay que mencionar ahora a "ciertos recuerdos de anécdota mínima, sin contenido narrativo aparente" (200), es decir, de aquellos que, por ser tan reducidos, no alcanzan a configurarse como narración, aparentemente sin llegar a ser una "historia mínima" con principio, medio y fin, ni satisfacer el "esquema" más básico y "profundo" de "actores" + "hechos" de la "mente literaria" de Turner.

En "Memoria olfativa" negaba Saer la existencia misma de los recuerdos porque en un mundo hecho y rehecho a cada momento y de sensaciones siempre nuevas no habría nada que recordar. En este segundo texto, se admite esta posibilidad, pero con una restricción muy significativa:

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. 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 (200).

No es éste el tipo de relato privilegiado por la narratología porque nada es más contrario a la noción de "historia" que la idea de yuxtaposición, entendida como la sucesión de hechos (en este caso, recuerdos) sin cronología, es decir, sin encadenamiento temporal, "del principio al fin" ($a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow \dots z$), ni conexión causal (b porque a): la relación entre causa y efecto ya fue negada por Saer en "Memo-

ria olfativa". La circularidad del relato recuerda la idea expresada también en este último texto sobre un mundo que aparece, desaparece y reaparece en forma indefinida. La narración "realista" no corresponde así a este universo concebido con otros criterios.

También se vio en "Memoria olfativa" ese concepto "angosto" del presente, "encogiéndolo", si así pudiera decirse, a su último límite, el "instante". Pues bien, esta "fracción de segundo" (dimensión temporal repetidamente mencionada en *El limonero real*, según se verá después) puede ser captada por lo que Saer llama "recuerdos inmediatos" y "recuerdos simultáneos", situación bastante paradójica, ya que nada puede abolir mejor el tiempo que la coincidencia entre el pasado, que por definición remite a los recuerdos, y el presente en que éstos se producen. Así caracteriza a los primeros: "Hay también recuerdos inmediatos: estamos llevando a los labios una taza de té y nos viene a la memoria, antes de que la taza llegue a su destino, la fracción de segundo previa en la que la hemos recogido, sin ruido, de la mesa" (200).

La "mente literaria" volvería otra vez a ver en esta acción de llevarse a la boca la taza de té un caso más del esquema turneriano ya mencionado de "movimiento a lo largo de una trayectoria", y a todos los ejemplos aducidos páginas atrás, podría agregárseles ahora, tomado de este mismo texto "Recuerdos", el del "niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija", pero en una trayectoria ahora circular, como la de ese universo "que no tendría principio ni fin" y cuya "narrativización", si se aceptara esta posibilidad, adoptaría la forma de un círculo ($a \rightarrow z \rightarrow a \rightarrow z \rightarrow a \rightarrow z \dots$) y no de una línea ($a \rightarrow z$). Si los "recuerdos inmediatos" se acercan asintóticamente a la abolición del tiempo, los "simultáneos" parecerían lograrlo, haciendo coincidir paradójicamente y en un mismo instante el presente que se está viviendo y su recuerdo: "Y hasta me atrevería a decir que hay también una categoría que podríamos llamar recuerdos simultáneos, consistente en recordar el instante que vivimos mientras lo vamos

viviendo: es decir, recordamos el gusto de ese té y no de otro, en el momento mismo en que lo estamos tomando” (200-201).

Y el triunfo último de los recuerdos consistiría en impedir que la vida humana se construya como una narración, en contra de lo que piensan varios estudiosos de la autobiografía, que proponen que el “yo” se constituye a través de relatos, que la identidad se forja por medio de la narración y que ésta, en última instancia, coincide con la vida misma:

Como puede verse, el recuerdo es materia compleja. La memoria sola no basta para asirlo. Voluntaria o involuntaria, la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. Nuestros recuerdos no son, como lo 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 (201).

El limonero real

En “Recuerdos” aparece una expresión muy habitual en *El limonero real*, la de esa “fracción de segundo” que se interpone entre el tomar la taza de la mesa y su contacto con los labios. En esta novela de Saer se problematizan la “narrativización” y “narratividad” de la realidad, las posibilidades mismas de narrar, los límites y “umbrales” más allá de los cuales sería imposible captar lo real, la “emersión” de la realidad al nivel de la narración, la coexistencia de los “micromundos paralelos” en el tiempo y la (im)posibilidad de captarlos en un relato hecho de signos lingüísticos sometidos a la linealidad y sucesión, etc. En realidad, toda la novela está concebida desde estos presupuestos y muy difícil se hace la selección de los pasajes más representativos, sobre todo los que componen la larga escena de la comida que tiene lugar entre las páginas 198 y 219. Con la esperanza de que los pocos textos que se van a co-

mentar en lo que sigue sean bastante ilustrativos de una técnica muy particular de narrar, se puede comenzar con la captación del “instante”, o casi, en esa mínima unidad de tiempo que ni siquiera llega al segundo.

Sin agotar la lista, se pueden recordar los siguientes pasajes en los que siempre media una “fracción de segundo” entre dos o más acciones: el despertar de Wenceslao y su esposa (11); antes de la salida a bailar de Teresita (233); las zambullidas de Wenceslao en el río: “[...] y su cuerpo, en el aire, una fracción de segundo después, cambia de dirección quedando otra fracción de segundo horizontal al agua [...]” (141), “Ha alcanzado a oír algo que decía la voz de Rosa superponiéndose al ruido del agua en la fracción de segundo que duró la inmersión” (178); y, curiosamente, esta insistencia en la fugacidad de las sombras: las proyectadas en el suelo antes de desaparecer (20); las que se borran (54); la de Wenceslao proyectándose sobre una pared blanca (216), etc.

Pero no siempre se desmenuza el tiempo en un fraccionamiento de segundos. En efecto, a veces puede tratarse de un segundo entero: “[...] y un súbito relámpago verde le revela [a Wenceslao] por un segundo el contorno entero de carro y caballos y la silueta más alta de Rogelio, encogida sobre el cielo oscuro” (97). Otras veces, de varios segundos, como en este momento de la comida:

Las manos ocultas reaparecen casi al mismo tiempo, la de Amelia adelantándose por una fracción de segundo, y recogen los cuchillos abandonados al costado de los platos. Casi al unísono, ambas realizan la operación de cortar un bocado de carne, y después, abandonando los cuchillos, las dos manos vuelven a desaparecer, la de Amelia siguiendo a la de Rosita con una diferencia de segundos (211).

O en este otro, con una referencia más a las sombras proyectadas por los personajes: “De golpe, Wenceslao primero, Rogelio una

fracción de segundos más tarde, se paran y se encaminan hacia la puerta trasera del rancho. Sus sombras se proyectan un momento, sucesivas, sobre la pared iluminada, y después desaparecen” (213).

Hacia la realidad “indescriptible”

Varios de estos pasajes (quizá todos) son narrativos y muy bien pueden segmentarse en secuencias, o “micro-historias”, con principio, medio y fin, por fugaces que sean las acciones, computadas en segundos: “[...] y su cuerpo, en el aire, / una fracción de segundo después, cambia de dirección / quedando otra fracción de segundo horizontal al agua [...]” (141): otra vez, un “[...] movimiento a lo largo de una trayectoria [...]”, según la “mente literaria”, “narrativizante”. Pero ese afán de desmenuzar los objetos y las acciones en sus componentes cada vez más mínimos da paso a dos formas de “vértigos de lo exhaustivo” (Ricardou 125), el de lo descriptivo y el de lo narrativo, en los cuales el relato amenaza con alcanzar ese “umbral” más allá del cual la realidad se vuelve “indescriptible” e “innarrable”. No es que esto suceda en algún momento del relato, sino más bien que Saer desafía los límites de la “descriptivización” y la “narrativización”, como queriendo asomarse al abismo.

Dos pasajes servirán para ilustrar ambos “vértigos”. Véase, en primer término, la siguiente descripción de unas sandías que Wenceslao y Rogelio llevan a la ciudad para vender:

Cada sandía se parece a todas, y todas se parecen a cada una: la misma forma alargada, / ovoide, / cierta protuberancia / en el medio, / una manchita / blancuzca / superpuesta al verde / pálido de la cáscara / en el sitio en el cual la sandía ha estado apoyada / en la tierra / mientras crecía, / antes de ser arrancada de la planta / y puesta en el montón con las otras. / La cáscara / lisa / aparece marcada por unos filamentos

/ intrincados de un verde / más oscuro / que se bifurcan /
y se quiebran, / se comunican, / nerviosos y complicados, /
formando unas redecillas / tortuosas / y caprichosas / que
cubren toda la superficie de la cáscara / como una escritura,
/ y en la porción blanquecina, / lisa / y descolorida / como
un vientre /animal, / tienen un tinte / amarillento. / Con
regularidad / lenta, / cada sandía ha ido moldeándose a sí
misma / desde adentro, / hasta hacerse semejante, / pero no
idéntica, a todas las otras (91).

De muchas manera podría segmentarse este pasaje y la que aquí proponemos, por cierto no la única, lo va fraccionando en unidades menores que, cada una a su manera, expande la descripción de cada sandía y de todas ellas en su semejanza. Acumulación de sustantivos y adjetivos, especificación de lugares, formas, superficies, colores, tonos, texturas y marcas, comparaciones, intrusión de lo narrativo (“apoyada en la tierra” → “arrancada de la planta” → “puesta en el montón”), etc., con todos estos recursos la descripción de las sandías se va complicando y expandiendo, en un movimiento “centrífugo” que, si no compromete completamente la legibilidad del pasaje, hace ver una vez más que toda descripción puede ser interminable porque la realidad que tiene como referente también lo es en sus posibilidades indefinidas de “descriptivización”: en efecto, esta descripción se compone de “subsistemas” descriptivos “encajados” unos dentro de otros, en una marcha “hacia abajo”, aproximándose a ese “umbral” más allá del cual la realidad se volvería indescriptible y el texto correría el riesgo de estallar en fragmentos sin unidad ni cohesión semánticas, “ilegible” en definitiva (Hamon 153-75): “La cáscara lisa aparece → marcada por unos filamentos → intrincados → de un verde → más oscuro → que se bifurcan y se quiebran, se comunican, → nerviosos y complicados → formando unas redecillas → tortuosas

y caprichosas → que cubren toda la superficie de la cáscara → como una escritura”.

En forma más esquemática aún, se tendrían cuatro planos, *sandías* → *cáscara* → *filamentos* → *redecillas* que, en forma “descendente”, se van deslizado hacia los límites de lo describable: ¿cómo describir minuciosamente todas y cada una de las caprichosas sinuosidades que cubren todas las sandías? Allí se detiene Saer, consciente de haber llegado al límite, acudiendo a un mecanismo de “frenado y detención” (Ricardou 125), y para volver al primer plano, en un movimiento ahora “centrípeto”, recurre hábilmente a una comparación (“como una escritura”), dejando a la “competencia literaria” del lector imaginar todas esas rayas de la cáscara como si fueran líneas trazadas en una página. Si el texto está hecho de “blancos”, “espacios”, “lagunas”, “brechas” o “rendijas” que el lector puede completar (según se prefiera traducir *blanks*, en el sentido de Wolfgang Iser), deberá decidir si, de la mano del texto, sigue leyendo sin interrupciones (“y en la porción blanquecina”), o si se detiene allí para continuar mentalmente con la imagen de las redecillas y completar ese inmenso “blanco” que se abre ante sí, invitándolo a la descripción interminable de todas esas líneas que cubren las sandías porque no hay una sola sandía, sino centenares (92), cada una con su redecilla tortuosa y caprichosa:

Sobre la primera hilera de sandías acomodada contra la pared delantera de la chata va una segunda y encima de la segunda una tercera. Después Wenceslao ordena otra vez una primera fila en el piso y sobre ella dos hileras más. Después una tercera y una cuarta, cada una con sus dos hileras encima (91).

¿Cuántas sandías? Wenceslao y Rogelio coinciden en que son seiscientas y si la descripción del mundo es interminable “par essence” (Hamon 168), como sin duda lo sería la de todas y cada una de estas sandías, imagine el lector lo que le aguardaría si los

acompañara al mercado al que ambos acuden a venderlas y allí se encontrara con todos esos otros carros “[...] llenos de sandías, choclos, melones, tomates, calabazas” (102) y así *ad infinitum*.

Hacia la realidad “innarrable”

Seleccionar otros textos, esta vez para ilustrar los límites de la “narrativización”, no es nada fácil porque, como queda dicho, la extensa relación de la comida en *El limonero real* (198-219) hace difícil decidirse por este, ese o aquel otro pasaje, y lo mismo puede decirse del resto de la novela, contada con las mismas técnicas, verdadera hazaña narrativa, se diría que sin igual en la literatura argentina.

La narración de un(os) hecho(s) se puede hacer inacabable por las mismas razones que su descripción. En efecto, cada componente puede dividirse en sus elementos constitutivos y así sucesivamente, hasta alcanzar ese límite infranqueable, si no en principio, sí narrativamente. Varios estudios de Porter Abbott se han ocupado de este problema y aquí se han de tener en cuenta, resumiéndolas, aquellas propuestas que ayuden a comprender mejor las técnicas narrativas de Saer. Porter Abbott comprueba que los seres humanos tienen una preferencia cognitiva tanto hacia narrativas lineales en la elaboración del conocimiento como hacia modelos narrativos para entender el mundo. En su análisis de la obra de Charles Darwin, se plantea el problema de cómo narrar los cambios graduales de una especie a otra (nivel 1) a través de infinitas variaciones (nivel 2); *mutatis mutandis*, se puede decir lo mismo, para citar dos casos más, de las épocas históricas o de los cambios lingüísticos, unas y otros resultados también de infinitas variaciones a lo largo del tiempo. ¿Cómo se pasa del nivel 2 al nivel 1 y viceversa? ¿Se puede llegar, “hacia abajo”, a un “nivel molecular” (o “atómico”) de descripción y narración arriba”?

y, en dirección opuesta, ¿cómo se puede “emerger” ahora hacia arriba?, desde ese plano “microestructural” al de las “macroestructuras” de las historias naturales y humanas o de las lenguas? En los casos del tránsito entre especies o entre etapas históricas es del todo irrealizable registrar, e incluso concebir mentalmente, los infinitos cambios que las hacen posibles: ¿cómo registrar, por ejemplo, todas esas transformaciones imperceptibles que, comenzando en el nivel de los individuos (millones de ellos) y “hacia arriba”, cierran la Edad Media y dan paso a los tiempos modernos? Y lo mismo sucede con los cambios lingüísticos: imposible describir, aun cuando se produjeran en estos mismos momentos y fueran accesibles directamente a la observación, todos los hechos de habla a cargo de innumerables hablantes del español, máxime cuando se trata de hechos del pasado, como cuando en la llamada “revolución fonológica del Siglo de Oro” se produjo la reestructuración fonético-fonológica del sistema de las sibilantes.

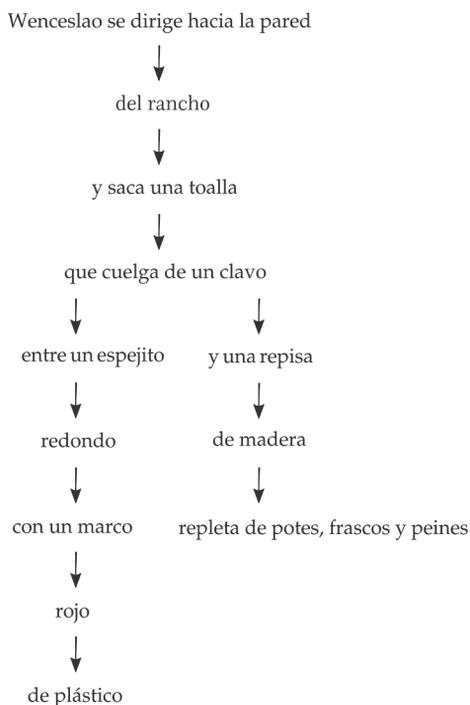
Pero lo mismo, aunque, por supuesto, en una escala infinitamente más reducida, se produce en un texto narrativo como *El limonero real*. Para comprobarlo, véase el siguiente pasaje correspondiente al de la acción de un solo personaje, que se cita aquí en toda su extensión porque solamente así podrá el lector tener una idea clara de lo que le espera en caso de leer por primera vez esta novela; narrada con técnicas que Saer sostiene infatigable y hasta obsesivamente a lo largo de doscientas veintisiete páginas. Así se lava la cara Wenceslao:

Cuando ella [su esposa] entra en el excusado Wenceslao se lava la cara. Primero cierra la canilla y después bombea enérgico y rápido y después se inclina sobre la boca de la canilla abriéndola otra vez y recogiendo con el hueco de las manos juntas agua del chorro grueso que sale de la canilla. Se refriega la cara, el cabello, el cuello y la nuca. Tiene la piel tensa y quemada por el sol, y en lo alto de la frente una franja

blanquecina que separa la frente del cabello y que es la huella dejada por el sombrero de paja. Wenceslao se moja una y otra vez la cara y después, con los ojos cerrados, cierra tanteando la canilla y se da vuelta, los brazos extendidos para no tocarse la ropa con las manos mojadas, aunque en el pantalón, a la altura del muslo derecho, ha quedado una gran mancha húmeda. Tanteando, con los ojos cerrados, Wenceslao se dirige hacia la pared del rancho y saca un toalla que cuelga de un clavo entre un espejito redondo con un marco rojo de plástico y una repisa de madera repleta de potes, frascos y peines. Wenceslao se seca la cara y la nuca y después se peina, mirándose en el espejo: tiene los ojos chicos, oscuros y brillantes, la piel áspera y reseca, llena de arruguitas, sobre todo alrededor de los ojos y en la frente: de la base de la nariz parten dos líneas simétricas, curvas, hundidas, que llegan hasta la comisura de los labios y separan la boca de las mejillas rasuradas (17-18).

Todo el pasaje no es sino la expansión de “Wenceslao se lava la cara” y el resto es una narración que, centrífugamente, si así pudiera decirse, va desplegando los contenidos virtuales del sintagma nuclear y disparador del relato. En este “vértigo de lo narrativo” no faltan las descripciones porque, como en el caso de las redecillas de las sandías, el rostro del personaje está surcado también de “arruguitas” y de “dos líneas” que marcarían el límite de lo descriptivo.

A la luz de todo lo dicho hasta ahora, no les resultará difícil a los lectores de este pasaje verificar por sí mismos cómo el impulso descriptivo y narrativo “hacia abajo” va expandiendo y actualizando las potencialidades contenidas en el relato. Pero para brindar un solo ejemplo, con el siguiente esquema se quiere representar gráficamente este movimiento “descendente”:



Obsérvese, por ejemplo, cómo la descripción del espejito da cuenta de su forma y de su marco y de éste, el color y el material. Pero cuando le llega el turno a la repisa, se limita a indicar de qué está hecha, deteniéndose prudentemente a enumerar, sin ulteriores especificaciones, lo que se encuentra sobre ella para no tener que describir esa plenitud de objetos: un solo espejo, sí, pero no todos esos “potes, frascos y peines”, cada uno con su forma, material, dimensión, textura, color(es), contenido(s), etc. La enumeración es el nivel más elemental de la descripción (Buisine), allí donde ésta “toca fondo” y se “frena”, porque continuarla sería imposible o bien porque se haría inagotable y muy probablemente también ilegible, perdida en “minucias descriptivas” (Ricardou 125) inútiles y superfluas aún en *El limonero real*.

Si este pasaje, como toda la novela de Saer, es un texto no solamente “leíble” (*lisible*), sino también “escribible” (*scriptible*), en el sentido de Barthes (*S/Z* 10), puede el lector, a partir de cada verbo, detener la lectura y continuar con la escritura por su cuenta, imaginando los hechos que componen cada acción y movimiento de cerrar la canilla, bombear, abrir la canilla, recoger el agua, refrescarse, pero no solamente la cara, sino también el cabello, el cuello, la nuca... De hecho, el mismo relato da algunos pasos en esa dirección, como cuando se describen la acción de bombear, “enérgico y rápido”, o de recoger el agua: “recogiendo → con el hueco de las manos → juntas → agua → del chorro → grueso → que sale de la canilla...” (véase la representación gráfica de este proceso en el anejo I).

Los “micromundos paralelos”

Porter Abbott y otros estudiosos se han ocupado de las “realidades emergentes” y de los “micromundos paralelos”. En los pasajes analizados en la sección anterior se trataba de la narración de una sola serie de hechos a cargo de un personaje, pero, ¿qué sucede cuando se quieren relatar las acciones simultáneas de varios de ellos, es decir, cuando la realidad se presenta bajo la forma de trayectorias paralelas? Para una primera aproximación a este tema véase el siguiente pasaje, con Wenceslao otra vez como protagonista, ahora en el acto de encender un cigarrillo:

Wenceslao no contesta; sacude la cabeza sin querer significar nada con eso y palpa el bolsillo de su camisa en busca de cigarrillos; saca el paquete de “Colmena” y le ofrece uno a Rogelio, que lo rechaza moviendo la cabeza; Wenceslao saca un cigarrillo, lo cuelga de sus labios y después vuelve a guardar el paquete en el bolsillo de la camisa, sacando la caja de fósforos. Enciende el fósforo y arrima la llama a la punta del cigarrillo que se enciende con una crepitación minúscula, y

después sopla la llama del fósforo hasta apagarla, devolviendo al mismo tiempo un gran chorro de humo gris que atraviesa las perforaciones de luz y va disgregándose lento y visible, en capas, niveles, columnas y volutas retorcidas entre los rayos solares. En las zonas de sombra es menos visible, flotando en el espacio que separa a Wenceslao de Rogelio. Detrás de Rogelio están la mesa y la pared trasera del rancho, de adobe blanqueado, lisa y ciega, sin una sola abertura, y sobre la mesa la carne muerta y despedazada (50-51).

En este pasaje hay que notar otra vez los dos “vértigos” ya analizados: el de lo descriptivo, cuando la descripción comienza a deslizarse “hacia abajo”, en dirección de la pared del rancho, y el de lo narrativo, desde que Wenceslao palpa su camisa hasta que apaga el fósforo (con la misma técnica llevada al paroxismo en los cuentos “Cuando todo brille”, de Liliana Heker, y “No se culpe a nadie”, de Julio Cortázar, para citar dos casos). Este pasaje sirve de transición para el análisis de los siguientes porque en él también está presente Rogelio, en un segundo plano, pero protagonista de su propio mundo, “paralelo” al de Wenceslao, y en un tercer plano, en otro “mundo paralelo”, se ubican el rancho y la mesa.

En “Narrative and Emergent Behavior”, Porter Abbott estudia los “comportamientos emergentes” a partir de este nivel “molecular”. Volviendo al plano “macroestructural” de las historias naturales y humanas, postula que estos procesos “emergentes” no son el resultado de un plan o de una autoridad centralizada, sino de innumerables interacciones descentralizadas, desconectadas, “de abajo hacia arriba”, sin plan, sin coerción y sin intención, lo que Mitchel Resnick llama “micromundos masivamente paralelos” (*massively parallel microworlds*). En ese “micronivel” se producen miles, millones, miles de millones de decisiones individuales (“micromotivos” en la terminología de Steven Johnson), que, por ejemplo, cierran una etapa histórica y abren otra y cuyos prota-

gonistas, ubicados en un determinado plano, producen “macro-comportamientos” que se trasladan a escalas situadas “arriba” de ellos, en un orden superior en el cual el todo es siempre más que la suma de sus partes: hormigas, termitas o abejas forman colonias; los habitantes de una aglomeración urbana crean barrios y éstos forman ciudades, etc. Los ejemplos literarios que podrían recordarse son innumerables, pero no puede quedar sin mención *La colmena* de Camilo José Cela y las “mini-historias” de toda esa abigarrada y variopinta multitud de personajes, con sus “micro-mundos” paralelos, convergentes y divergentes. En la literatura argentina, pueden leerse las páginas que a esta concepción de la realidad le dedica Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*, al referirse a “[...] ese notable atributo que tiene el universo de independencia y superposición [...] hecho de “estratos” y “mundos distintos, ajenos los unos a los otros” (26-28).

En escalas temporales y espaciales mucho más limitadas, el universo “diegético” de *El limonero real* “emerge” también de las acciones de todos los personajes y, si se quisiera narrarle exhaustivamente, se llegaría a un nivel de la realidad infinitamente pequeño, comprensible intelectualmente, pero imposible narrativamente porque, para decirlo una vez más, el mundo no es solamente inagotable en su complejidad y plenitud, sino también imposible de percibir en aquellas “nanoescalas”, sólo visibles por medio de los instrumentos más afinados de la microtecnología (véanse las fotografías en Frankel y Whitesides). No se pueden narrar hechos infinitamente descomponibles, ni tampoco el pulular de innumerables realidades paralelas y simultáneas; en otras palabras, se llega a un “umbral de desconexión causal” a partir del cual, en el mejor de los casos, se obtienen unos hechos después de otros pero no micronarraciones: la complejidad es tan extrema que excede la capacidad de “narrativizar” porque podrá haber yuxtaposición temporal pero no discernirse una causalidad; en términos narratológicos, se puede postular teóricamente la “narratividad” en el

plano de la “historia” (“la realidad extralingüística es narrativa”), pero no en el del “discurso” (no hay relato que la agote o que pueda pasar más allá de ese “umbral” de la “narrativización”). La novela de Saer se propone explorar estos problemas en la práctica, apurándolos hasta el final.

La narración de la comida ya aludida es también más que la suma de las partes y éstas son igual e indefinidamente descomponibles en el accionar de todos los comensales (anejo I). Un pasaje del comienzo de esta escena dará una primera idea de cómo el relato puede deslizarse hacia ese “vértigo de lo narrativo” ya aludido y de cómo todo este largo episodio “emerge” de la suma total de las acciones y “micromotivos” de los personajes:

Rosa está medio inclinada, mostrándole a Amelia, que fuma un cigarrillo, el ruedo de su vestido verde; Amelia se inclina hacia la parte del vestido que Rosa le señala, observándola. Al ver a Rogelio, Rosa se separa bruscamente de Amelia y recibe la fuente. Amelia sigue fumando, una mano apoyada en la cadera. Se ha recogido el cabello y su cara neutra y filosa se mueve despacio dejando errar los ojos sobre el grupo que rodea la mesa; ve al pasar la cabeza del Chacho, que está sentado dándole la espalda, con el pelo mojado bien pegado al cráneo, y una camisa blanca transparente que deja ver la piel de su espalda y el contorno de su tórax: frente al Chacho están sentadas Josefa y la Teresita que se ha puesto el vestido nuevo, floreado, que Amelia ha visto comprar a la Negra, el día anterior, en la ciudad. Su mirada resbala por la blusa amarilla de la Negra, inclinada hacia el viejo en la otra punta de la mesa. A pesar de que la silla a la izquierda del Chacho está vacía, Amelia se dirige hacia el otro extremo de la mesa y se sienta entre la vieja, que espera inmóvil, y Rosita, que tiene un vestido verde de la misma tela y del mismo modelo que su madre. Al sentarse, Amelia ve a Rosa llegar a la cabecera, viniendo por el otro lado de la mesa, y tocar el hombro de la Negra diciéndole que le haga lugar. Casi todo el mundo habla y se ríe (198-199).

Todo esto sucede en el espacio relativamente reducido en que se instalan los personajes, en torno de una mesa, y en los pocos minutos (¿o pocos segundos?) que transcurren desde que Rosa y Amelia están juntas, cuando una le muestra a la otra el ruedo del vestido, hasta que ambas vuelven a reunirse en la otra cabecera. Todos son “movimientos a lo largo de una trayectoria”, en un entrelazamiento de “secuencias” narrativas que van relatando sucesivamente varias acciones simultáneas. Esquemáticamente, podría representarse esta alternancia de “mundos paralelos” de diez personajes de la siguiente manera: Rosa → Amelia → Rogelio → Chacho → Josefa Teresita → la Negra → el viejo → Amelia → la vieja → Rosita → la Negra.

No faltan en el pasaje los toques descriptivos: los vestidos de color verde y de la misma tela de Rosa y de su hija Rosita, el vestido nuevo y floreado de Teresita, la blusa amarilla de la Negra; o las descripciones del rostro de Amelia y del aspecto que le ofrece el Chacho a su mirada, dándole la espalda. Desde el punto de vista narrativo, el relato desarrolla con más amplitud los movimientos de Amelia y de Rosa, segmentables en “secuencias” con “principio”, “medio” y “fin”. La primera fuma, mira el vestido de Rosa, sigue fumando, mira a todo el grupo, mira la blusa de la Negra, va hacia el otro extremo de la mesa, se sienta entre la vieja y Rosita, ve llegar a Rosa; Rosa le muestra a Amelia el ruedo de su vestido, se separa de Amelia, recibe la fuente, va a la cabecera de la mesa, toca el hombro de la Negra y le pide que le haga lugar. Una “secuencia” puede remitir a un pasado anterior al de esta escena, como la compra del vestido por parte de la Negra un día antes y en la ciudad. Y hay otras “secuencias” en varios grados de desarrollo: 1) no desarrollada completamente: *Rosa llega a la cabecera → le pide a la Negra que le haga lugar → (se sienta)*; 2) implícita a partir de otra: *Rosa ve a Rogelio → se separa de Amelia → recibe la*

fuelle implica esta otra “secuencia”: *Rogelio se aproxima* → *le entrega la fuente a Rosa* → *se separa*; 3) a “narrativizar” por el lector: (*pelo seco del Chacho*) → (*se lo moja*) → *pelo mojado bien pegado al cráneo*.

Para ejemplificar esta problemática se puede recordar también el extenso relato en el cual se refiere cómo la Negra saca una fotografía de la familia. La oportunidad de este pasaje radica en que este personaje “[...] les pedirá que posen para una instantánea [...]” (86) y, una vez que todos se acomodan, “[...] en el intervalo de una fracción de segundo no pasará nada [...] y después se oirá el sonido metálico del obturador [...]”: la foto queda sacada y los personajes “[...] se dispersarán [...]” (88). Pero ese instante que sólo basta para que el tiempo quede inmovilizado en una imagen, ese momento tan breve que se requiere para que todos adopten una determinada pose y dejen el resto al cuidado de la fotógrafa, se prolonga inacabablemente a lo largo de cerca de dos páginas, texto demasiado extenso para citar aquí, pero que el lector podrá ver en el anejo II.

Para comenzar, nótese la expresión: “Todos se dirigirán, con lentitud y en desorden, hacia ese punto”. Aquí también los personajes habitan sus “micromundos”, que convergerán no tanto en un punto, sino más bien en un espacio para distribuirse en hileras paralelas, espacio que, por reducido que pueda ser (unos pocos metros cuadrados), se configura con un centro ocupado por los viejos, mientras que el resto de la familia se ubica en torno de ellos con bastante simetría, “[...] como en un pequeño sistema planetario”. Esta zona, bajo la luz del sol y que la cámara va a inmovilizar en una imagen, se opone a la de la sombra fresca, y en el límite entre ambas se ubica la Negra, mientras que Amelia, (auto) excluida de la fotografía por no ser de la familia, ocupa otro lugar.

Como se ve, el espacio de toda la escena es bastante limitado y también lo es el tiempo transcurrido desde que los personajes se acomodan hasta que la Negra saca la foto, todo lo cual, en el mun-

do “real”, no puede llevar más que unos pocos minutos. Pero si se quisiera narrar “todo” lo sucedido en tan limitadas coordenadas espacio-temporales, imaginando cómo habría sido cada acción de los personajes, entonces el relato se habría abierto al “vértigo de lo narrativo” porque, para empezar, aquí se trata verdaderamente de “micromundos paralelos” y no solamente en el sentido ontológico del término. En efecto, cada personaje es el protagonista y centro de uno de estos “micromundos”, paralelos asimismo en el sentido más literal de la palabra, puesto que se disponen en hileras, como aquellas sandías de Wenceslao y Rogelio, pero, a primera lectura, con una diferencia crucial: se debería ésta no tanto a la disparidad numérica (seiscientas sandías contra quince personas, dispuestas éstas en dos hileras de seis y una de tres), sino más bien porque las frutas, una vez ordenadas en el carro, quedarán allí inmóviles, listas para ser “descriptas” hasta en sus más ínfimos detalles, como las redecillas de las cáscaras, pero no “narrativizadas”, al menos no como agentes activos e independientes de ninguna acción porque lo que les pasa es el resultado de actos humanos, que las arrancan de las plantas y las llevan al mercado, en un largo proceso mediado por la acción conjunta de los dos personajes: Rogelio va arrojándolas por el aire desde el montón del patio delantero y Wenceslao las coloca en “hileras parejas” en la chata a medida que las va recibiendo, en unos mil doscientos “movimientos a lo largo de una trayectoria”. Pero una relectura más atenta, sin embargo, hará ver que incluso entes tan pasivos como las sandías pueden ser también protagonistas y personajes de sus propias “historias”: “Con regularidad lenta, cada sandía ha ido moldeándose a sí misma desde adentro, hasta hacerse semejante, pero no idéntica, a todas las otras”: *sandías diferentes* → *proceso de “moldeo”* → *sandías semejantes*, o sea, si Wenceslao y Rogelio no se equivocan, seiscientos “micromundos paralelos” a la espera de su “narrativización”.

A diferencia de las sandías en el carro, y a pesar de lo reducidas que son las coordenadas de tiempo y espacio y de que se trata de una “instantánea”, aún en el lapso más mínimo durante la toma de la fotografía se producirá una acción: “[...] en el intervalo de una fracción de segundo no pasará nada, salvo los cuerpos cambiando en reposo y sus sombras inmóviles contra la pared centelleante”. Obsérvese, apurando la lectura de este pasaje, que se podría “narrativizar” ese cambiar de posturas en “microsecuencias” ternarias del tipo “pose en reposo” → “cambio de postura” → “pose en reposo”. Bien es verdad que los personajes “[...] permanecerán unos segundos inmóviles y en silencio, con sus sonrisas congeladas y sus ademanes a medio realizar”, pero aun así, en un nivel “infra narrativo”, la vida continúa, aún en los gestos más fugaces, como cuando Rosa se toca repetidamente el cabello, los chicos se ríen y adelantan la cabeza hacia la cámara, o todos ellos se estrechan y se separan, siguiendo las instrucciones de la Negra, etc., pero en todos estos casos la “narrativización” se acercaría a ese “umbral de desconexión causal” mencionado por Porter Abbott. Y si por un momento se acepta que esos personajes son (como) personas, entonces habría que recordar que el cerebro de cada uno de ellos es un “sistema masivamente paralelo”, con 100.000.000.000 de neuronas funcionando al mismo tiempo (Johnson 127). En fin, si se quisiera narrar todas las reacciones, conversaciones, voces, indicaciones, movimientos corporales, gestos, semblantes, posturas, actitudes, etc. de cada uno de ellos, entonces la narración se prolongaría desmesuradamente y aun así siempre sería susceptible de desarrollos ulteriores.

En miniatura, en este pasaje de Saer y en toda la novela, los “micromundos paralelos” replican lo que en otras escalas y dominios de la realidad describen Porter Abbott, Johnson y Resnick. Como en todos los casos anteriores, se recuerdan aquí las propuestas más pertinentes para el análisis de *El limonero real*, sin multiplicar las referencias porque entonces se caería en otro

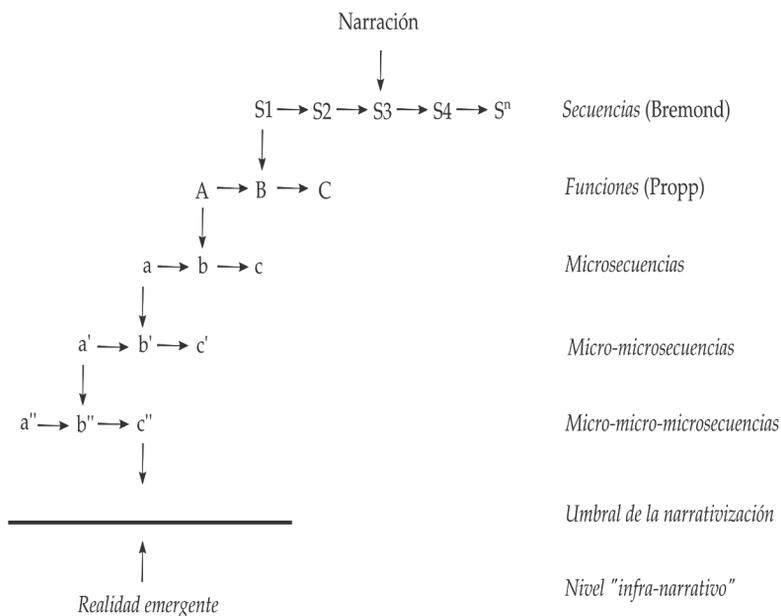
“vértigo”, el de las notas a pie de página. Que sean bandadas de pájaros sin “líder”, de colonias de hormigas o de termitas, o de atascos o embotellamientos de tránsito (recuérdese el cuento “La autopista del sur” de Cortázar), se trata de sistemas, estructuras, procesos y comportamientos colectivos descentralizados y sin coordinación previa, como ese “desorden” que precede a la toma de la fotografía de la familia y la dispersión que le sigue, cuando cada personaje inicie una nueva trayectoria o reinicie la que debió interrumpir para sumarse al grupo familiar. Este universo textual se configura la mayoría de las veces desde “abajo hacia arriba” (*bottom-up*), como la larga escena de la comida, en la que un orden “emerge” de una cierta anarquía, auto-organizándose en tiempo y espacio como resultado del agregado de innumerables “microcomportamientos” simultáneos, paralelos y convergentes; muchas veces también, un “macrocomportamiento” puede coalescer desde “arriba hacia abajo” (*top-down*), precisamente en esta escena de la toma de la fotografía, que tiene lugar a instancias e insistencia de un personaje, quien deberá vencer la vacilación y cohibición de algunos, explicarles al viejo y a la vieja dos o tres veces lo que se propone hacer e incluso ir empujando a todos para que posen contra la pared del rancho y a pleno sol.

En general, los “micromundos paralelos”, como muchas veces pasa con el accionar de los personajes de Saer, se caracterizan por su descentralización, auto-organización y ausencia de jerarquías, centros, líderes o planes, con la salvedad de que todas estas interacciones de bajo nivel se pueden narrar, pero no al mismo tiempo: en otras palabras, se puede relatar lo paralelo en segmentos narrativos sucesivos, pero no en su simultaneidad.

Como se ve por los análisis precedentes, la obra de Saer se plantea a fondo, en la teoría y en la práctica, una serie de problemas ontológicos: ¿cómo está constituida la realidad?; epistemológicos: ¿cómo aprehenderla?, ¿narrativamente?; lingüísticos: ¿qué límites existen para describirla y narrarla por medio del discurso?; lite-

rarios: ¿cómo “emerge” el universo narrativo a partir de la sucesión cronológica de acciones y “secuencias”?; etc. Que exista sólo el presente o que la dimensión temporal se reduzca al segundo o a segmentos temporales más extensos; que la realidad pueda “narrativizarse” y que ésta sea de naturaleza, en última instancia, narrativa; que la “narrativización” y la “descriptivización” del mundo lleguen a un “umbral” infranqueable; que los “micromundos paralelos” sean accesibles al conocimiento y al lenguaje en forma muy parcial y siempre lineal y sucesiva, etc. Éstos y muchos otros temas plantean las obras aquí analizadas, pero también otras del mismo autor, todas ellas abiertas al “vértigo” del análisis porque la riqueza del universo literario de Saer es, como el mundo mismo, inagotable y siempre abierto a nuevas lecturas e interpretaciones.

Anejo 1



Anejo II

Después les pedirá que posen para una instantánea. Al principio vacilarán, cohibidos, mirándose unos a otros, pero la Negra –la pollera chillona ajustada a las nalgas demasiado gruesas, el cigarrillo colgando de los labios– irá empujándolos uno por uno, hablándolos, convenciéndolos para que se acomoden y posen contra la pared blanca del rancho que refulge, árida, en medio de la luz solar opuesta a la esfera de sombra fresca en la que está incrustada la mesa. La Negra se inclinará hacia la vieja y el viejo y hablará con ellos en voz baja, explicándoles dos o tres veces de qué se trata, hasta que el viejo se pondrá de pie con tiesura y la vieja lo seguirá con aire distraído y se encaminarán hacia la pared blanca. Todos se dirigirán, con lentitud y en desorden, hacia ese punto. Sus voces resonarán fugaces y se esfumarán. Llevarán algunas sillas. Al fin se acomodarán en tres hileras, siguiendo las indicaciones roncadas de la Negra, parada en el límite de la esfera de sombra, frente a la pared blanca, sosteniendo la cámara con una mano y moviendo sin parar el brazo libre. Amelia se negará a aparecer, argumentando que se trata de una foto de familia, y nadie insistirá demasiado, de modo que se quedará sola, sentada en la silla de Wenceslao, mirando hacia la pared blanca del rancho. Los viejos ocuparán el centro del cuadro, sentados, tiesos y erguidos, en pose perfecta, y el resto se acomodará en torno a ellos: en la misma fila, de pie, estarán Rosa y Teresa, a la izquierda, del lado de la vieja, y del otro lado, a la derecha, del lado del viejo, Josefa y Rosita la hija de Rogelio. En la última fila habrá seis, de izquierda a derecha, parados: Rogelio, el hijo mayor de Rogelio, Rogelito, Wenceslao, Agustín, y los dos varones mayores de Agustín, el Chacho y el Segundo. La otra fila, la de abajo, será la de los tres niños, sentados a los pies de los viejos: en el medio Teresita, con las piernas cruzadas a la altura de las pantorrillas, a su izquierda el Carozo, el hijo menor de Rogelio, acucillado, y a su derecha el Ladeado, con las piernas estiradas hacia adelante

y apoyando los hombros contra las rodillas de la vieja. Incluso después de haberse ubicado seguirán moviéndose, buscando la actitud adecuada, como si quisiesen poner en la fotografía lo mejor de sí mismos, o lo que esperan que los otros perciban de ellos, o lo que ellos mismos esperan reconocer de sí mismos tiempo después, cuando se reencuentren en la imagen: Rosa se tocará una y otra vez el pelo, nerviosa; los chicos se reirán y adelantarán la cabeza hacia la cámara; Wenceslao, el viejo y Rogelio se pondrán serios y graves, como si estuviesen por ser no reproducidos sino juzgados por la cámara: la seriedad de la familia de Agustín será de otra clase, más grave y más oscura; únicamente sus hijos mayores, el hijo de Rogelio y Josefa, que permanecerá tranquila con aire condescendiente, se comportarán con una naturalidad relativa. La Negra permanecerá en el límite de la esfera de sombra, mirando alternadamente el visor y el cuadro humano formado ante ella, contra la pared blanca llena de refulgencias. Les pedirá primero que se estrechen y después que se separen, que no se cubran unos a otros, que sonrían, que miren a la cámara, que el Ladeado ponga un brazo sobre el hombro de Teresita y que el viejo y la vieja se den la mano. Permanecerán unos segundos así, inmóviles y en silencio, con sus sonrisas congeladas y sus ademanes a medio realizar, apretados y dirigiendo la mirada al objetivo, en torno al viejo y a la vieja como a un núcleo que los generara en círculo y en relación, como un sistema planetario, así hasta que en el intervalo de una fracción de segundo no pasará nada, salvo los cuerpos cambiando en reposo y sus sombras inmóviles contra la pared centelleante, y después se oirá el sonido metálico del obturador y entrarán otra vez en la corriente del movimiento visible, y se dispersarán (86-88).

Referencias

- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, núm. 8, 1966: 1-27.
- _____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1976.
- Bremond, Claude. "La logique des possibles narratifs". *Communications*, núm. 8, 1966: 60-76.
- Bruner, Jerome. *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Buisine, Alain. "Un cas limite de la description: L'énumération: L'exemple de *Vingt mille lieus sous les mers*". *La description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon*. Eds. Philippe Bonnefis y Pierre Reboul. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981, 81-102.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. New York: Cornell University Press, 1976.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- Ferguson, Niall, ed. *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. London: Papermac, 1998.
- Frankel, Felice C. y George M. Whitesides. *No Small Matter: Science on the Nanoscale*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Geertz, Clifford. "The Growth of Culture and the Evolution of Mind". *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 2000, 55-83.
- Gottschall, Jonathan y David Sloan Wilson, eds. *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston/Illinois: Northwestern University Press, 2005.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.
- Herman, David, ed. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, California: Center for the Study of Language and Information, 2003.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Johnson, Steven. *Emergence: The connected lives of ants, brains, cities, and software*. New York: Scribner, 2001.
- Löwith, Karl. *Meaning in History*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1967.
- Porter Abbott, H. "The Evolutionary Origins of the Storied Mind: Modeling the Prehistory of Narrative Consciousness and its Discontents". *Narrative*, núm. 8, 2000, 247-256.
- _____. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. "Unnarratable Knowledge: The Difficulty of Understanding Evolution by Natural Selection". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: Center for the Study of Language and Information, 2003, 143-162.
- _____. "Narrative and Emergent Behavior". *Poetics Today*, núm. 29, 2008, 227-244.
- _____. "Narrating Conversion in and Age of Darwinian Gradualism". *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, núm. 2, 2010, 1-18.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2003.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.

- Resnick, Mitchel. *Turtles, Termites, and Traffic Jams: Explorations in Massively Parallel Microworlds*. Cambridge/Massachusetts-London: The MIT Press, 1997.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1978.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1996.
- _____. "The Cognitive Study of Art, Language, and Literature". *Poetics Today*, núm. 23, 2002, 9-20.
- _____. "Double-scope Stories". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: Center for the Study of Language and Information, 2003, 117-142.
- Virtanen, Tuija. "Issues of text typology: Narrative – a 'basic' type of text?". *Text*, núm. 12, 1992, 293-310.
- Zunshine, Lisa. "What is Cognitive Cultural Studies?". *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Ed. Lisa Zunshine. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010, 1-33.

FIESTA TRISTE. *EL ENTENADO*, DE JUAN JOSÉ SAER

SAD PARTY. *EL ENTENADO*, OF JUAN JOSÉ SAER

PÉNÉLOPE LAURENT

UNIVERSITÉ PARIS-IV SORBONNE

Resumen

En este artículo se trata de evidenciar que la novela *El entenado* (1983) del argentino Juan José Saer, escrita en plena dictadura argentina, y cuya acción transcurre al principio de la Conquista española del Río de la Plata, propone un modelo de resistencia basado en el proceso creativo e interpretativo, tanto en el nivel de la diégesis como en el proceso mismo de la elaboración del texto. En la tentativa del narrador por redimirse de un sentimiento de culpa al escribir sobre los indios caníbales que lo raptaron y que fueron exterminados posteriormente por los españoles, se proyecta el deseo de una resistencia al poder totalitario de la última dictadura argentina por parte del sujeto productor, a través de la afirmación de la posibilidad de un sentido colectivo, basado en la “familia Gutenberg”. El papel de testigo que el entenado, personaje huérfano, hereda de los indios durante su vida de cautiverio entre ellos, y que le permite renacer por medio de la escritura de sus memorias y ser perpetuado por sus hijos adoptivos gracias a la imprenta, tiene un eco en la función de observación inscrita en el texto literario. La circulación de los sentidos del texto, en el corazón del proceso semiológico, se plasma en estas memorias

de ficción para rescatar del olvido el genocidio originado por la Conquista y el terrorismo de estado de la dictadura.

Palabras clave: Juan José Saer, *El entenado*, teoría de la lectura, proceso interpretativo, resistencia.

Absstract

The aim of this article is to show how *El entenado* (1983), written by Argentinian novelist Juan José Saer in the midst of the dictatorial period, whose plot unfolds during the Spanish conquest of the Rio de la Plata, offers a form of resistance based on both creative and interpretative processes, occurring simultaneously on the diegetic level as well as in the elaborative process of the text itself. Through the narrator's attempts to rid himself of the burden of guilt by writing about the cannibal Indians who captured him and were then massacred by the Spanish conquerors, one may read a projection of the writer's desire to resist the totalitarian regime of the military junta. This is made possible through the affirmation of meaning-making as a collective action, especially as far as the "Gutenberg family" is concerned. The narrator as a witness and an orphan, inherits agency from the Indians during his life as a captive among them. This enables his writing to be born and his memoirs –as well as his memory– to be perpetuated by his adopted children thanks to writing and printing. It also operates as an echo of the observation function of the literary text. The circulation of meaning within the text, at the heart of the semiotic process, thus functions as a way for fiction to save from oblivion the genocidal origins of the conquest as well as state-imposed terror during the years of dictatorship.

Keywords: Juan José Saer, *El entenado*, Theory of reading, Interpretative process, Resistance.

Introducción

El entenado, publicada en 1983, es sin duda la novela más conocida del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), y a la que los críticos le han dedicado más artículos¹. Y sin embargo, creo percibir una posibilidad de escribir sobre ella, en particular sobre el proceso creativo e interpretativo que la novela parece proponer como forma de resistencia y que se puede relacionar con cierta postura ideológica del escritor. Si su factura es mucho más clásica y convencional que las demás novelas de Saer y si es cierto que *El entenado* se inscribe en la corriente de la nueva novela histórica, la temática –entre preocupante y original– del canibalismo originario del Río de la Plata puede desconcertar al lector.

La diégesis, que se basa en hechos históricos, es la historia de un joven huérfano que se embarca como grumete en una expedición a lo que se va a llamar posteriormente el Río de la Plata, en el incipiente siglo XVI. Cuando llega al Nuevo Mundo, la tripulación se divide en dos grupos y uno es atacado por los indios. El grumete es el único superviviente y pasa diez años entre la tribu antes de ser rescatado por una expedición española. Al volver al Viejo Mundo, le cuesta hablar castellano y dejar la vida a la intemperie. Encuentra un padre literario en la figura del Padre Quesada, quién le enseña a leer y escribir. Luego de la muerte de su bienhechor, el entenado se junta con una compañía de teatro para la cual va a escribir la comedia de la expedición al Río de la Plata en la que asume su propio papel. Pero la representación de los indios le parece una impostura, y él decide abandonar la compañía y adoptar tres niños, a los que les enseña a leer y escribir, y luego el oficio de la imprenta. No obstante, en estas memorias ficticias una obsesión vuelve a menudo: hablar de los indios, exterminados por expediciones posteriores, y justificar, de forma sorprendente, lo injustificable, sus prácticas del canibalismo du-

1 Sólo menciono en la bibliografía algunos de los textos más destacados.

rante fiestas cíclicas y melancólicas. Esas fiestas extrañas, caracterizadas de forma clásica por sus excesos (Caillois 112), siguen fascinando al narrador que escribe esperando la muerte, cincuenta años después del regreso al Viejo Continente.

Propongo analizar cómo la circularidad, propia del acto de escritura/lectura, viene a constituir una resistencia a las certidumbres del poder político (en su sentido más amplio), tanto para el entenado como para el sujeto productor; es decir en dos niveles distintos que se cruzan de forma compleja en la ficción (la creación de un personaje-narrador y la proyección del sujeto productor). Para ello, me basaré en los aportes de la teoría del acto de lectura (Wolfgang Iser) y de la teoría de la lectura (Milagros Ezquerro; Pierre Bayard). Analizaré primero el motivo de la culpa del entenado que pone en marcha la escritura de las memorias. Luego veremos que las fiestas tienen, en este caso, un componente político particular que no se disocia de la fecha de escritura de la novela y del contexto de la última dictadura militar argentina. Por último trataremos de ver cómo el sentido de lo colectivo es posible, a pesar de todo, a través de la “familia Gutenberg”. De esta manera, la actividad de escritura, bajo el impulso de un sentimiento –no necesariamente justificado– de culpa, intenta rescatar del olvido un genocidio originario (en el caso del entenado) y relacionarlo con el terrorismo de Estado (del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, 1976-1983), desde la ficción. Y veremos que la lectura es la otra cara, imprescindible, del proceso significativo, sin la cual ninguna resistencia tiene sentido(s).

Narración y reparación

Quien escribe sus memorias, poco antes de su muerte, es un narrador que ha tenido una vida excepcional. Su relato, en primera

persona, centrado en su propia vida, tiene bastantes afinidades con la picaresca. Es un personaje sin nombre, roído por un sentimiento de culpa y definido por el vacío. Es huérfano y su condición de “orfandad [lo empuja] a los puertos” (Saer 9), es decir a lo abierto e infinito del horizonte marítimo, en una negociación constante de sus límites entre él y el mundo desde su nacimiento. Sus orígenes borrados lo llevarán a buscar un padre en distintas figuras: el capitán de la expedición, el Padre Quesada, el viejo de la compañía de teatro. Pero veremos que esa búsqueda de un padre tiene también otra significación en el plano de la narración.

El relato aparece como una reparación frente a un sentimiento de culpa. Culpa de no haber cumplido con el papel de *def-ghi*, que le otorgaron los indios Colastiné, y gracias a la cual pudo sobrevivir. Después de pasar diez años con ellos, el narrador terminó por entender lo que esperaban de él: que fuera su *def-ghi*, su testigo, su narrador, ante lo exterior, para devolverles más realidad. Los indios, exterminados en el momento mismo en el que el entonado escribe sus memorias, formaron un pueblo habitado por la duda; una duda esencial, como la del entonado que no tiene la seguridad de haber vivido lo que cuenta, como si todo hubiera sido un sueño en una perspectiva de ilusión barroca. Cuando empieza su relato no son los indios los que pueblan su memoria sino “la abundancia del cielo” (9), vale decir el inmenso vacío que resulta ser también el cielo bajo el que, en la producción saeriana, se extiende la famosa Zona, lugar común de casi todas sus ficciones. Lo que descubre el grumete no es todavía la Zona, supuestamente originaria; no es todavía un lugar de fundación –el grumete sabe que tiene “la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido” (27)– sino unas “costas vacías” (9) que el narrador, animado por un sentimiento de culpa, tratará de llenar a lo largo de las páginas. La problemática de lo lleno y lo vacío está ligada al fuerte sentimiento de culpa, aunque la culpa nunca se expresa en el entonado de forma explícita.

¿De qué se siente culpable el grumete? Sin duda, de haber llegado al final de su vida sin haber cumplido con su papel de transmisor de los indios; deuda que contrajo con ellos, ya que le dejaron con vida y lo mandaron de vuelta al Viejo Mundo. Dice: “Conmigo, los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar. Además, como les debo la vida, es justo que se la pague volviendo a revivir, todos los días, la de ellos” (194). Ahora bien, él no les debe la vida, los presenta como si fueran sus salvadores cuando en realidad fueron sus perseguidores, sus secuestradores. En esta cita podemos percibir la ambivalencia propia de las personalidades con un fuerte sentimiento de culpa, que le permite sentir una gran empatía por sus secuestradores (“revivir, todos los días, la [vida] de ellos”) al mismo tiempo que tiende a rebajar su autoestima (“yo no tengo [...] ninguna otra cosa que contar”).

Pero entre el vacío de sus orígenes y el vacío de la muerte, el entenado pone manos a la obra y escribe sus memorias. El lector descubre muy tarde en la novela que los indios Colastiné fueron exterminados y entendemos que, de la misma manera que los indios necesitaron del entenado para tener un observador exterior que les diera vida, él, casi en el umbral de la muerte, necesita también de un lector para poder existir. El observado necesita a su observador y viceversa, entre olvido y memoria. Las memorias del huérfano, que él hubiera podido escribir mucho tiempo antes, son una reparación del sentimiento de culpa al mismo tiempo que son una manera de re-nacer, una última vez, a través de la escritura en una especie de auto-engendramiento, como en la picaresca, con un relato escrito en primera persona acerca de su propia vida. Y también le permiten completar la *Relación de abandonado* que el Padre Quesada escribió acerca de su vida, a partir de una serie de preguntas propias de la heterología clásica (Riera 383) que le hizo al entenado y que éste consideró parciales,

sin atreverse, por respeto, “a hablarle de tantas cosas esenciales que no evocaban sus preguntas” (145).

El sentimiento de culpa está relacionado con la alimentación del entenado. Llenar un vacío puede pasar por la voracidad y el deseo de probar carne humana. De hecho, él confiesa que durante la primera “fiesta” antropófaga de los indios, justo después de su llegada, le vino el deseo de probar la carne de sus compañeros de tripulación. En una confesión admite: “tal vez a causa [...] de esa fiesta que se aproximaba y de la que yo, el eterno extranjero, no quería quedar afuera, me vino, durante unos momentos, el deseo, que no se cumplió, de conocer el gusto real de ese animal desconocido” (60). Su eterna condición de observador le impide formar parte de la fiesta. Pero, culpable de haber deseado lo indeseable, lo injustificable, se apresura en asegurar que reprimió semejante deseo.

Regresado el entenado al Viejo Mundo, el Padre Quesada –en un guiño cervantino, ya que Quesada es un apellido posible del ingenioso hidalgo– le quiere enseñar a leer y escribir: “era como salir a cazar una fiera que ya me había devorado. Y, sin embargo, me mejoró.” (139). El canibalismo, ya no literal sino cultural, es evidente pero la presa y su predador ya son una y la misma cosa, lo que también podría ser una definición del sentimiento de culpa. De la misma manera que los indios experimentan la culpa de comerse a sí mismos con el canibalismo (“En todos esos indios podía verse el mismo frenesí por devorar que parecía impedirles el goce, como si la culpa, tomando la apariencia del deseo, hubiese sido contemporánea del pecado” [64], y luego “Ellos eran, de ese modo, la causa y el objeto de la ansiedad” [185-186]), el narrador parece sentir culpa de tomar la pluma y, con ella, el poder sobre el lector. Y esa pluma que rasga ahora el papel la asocia al placer de comer siempre lo mismo, una comida sencilla de aceitunas verdes y negras, pan y vino. Una cena que recuerda a la fiesta triste de los caníbales pero más depurada y despojada

de toda transgresión. La escritura mantiene cada noche en vida al entenado, doble de Scheherezade pero también del sultán.

Un asado terrorífico

La fiesta de los indios se parece a un asado, pero un asado terrorífico, un asado humano. Como en todas las fiestas en la obra de Saer, el asado es una fiesta triste. En el ensayo *El río sin orillas*, Saer trata de encontrar un rasgo puramente argentino y, entre bromas y veras, el único rasgo de la argentinidad es, según él, el asado, que describe como una fiesta ritual, una huella de lo sagrado. Más allá de la anécdota humorística podemos pensar que esa triste fiesta de caníbales encuentra un eco en las vicisitudes de la historia de la nación argentina², pero también en la situación política por la que está pasando Argentina en la fecha de su publicación, 1983, y los años anteriores.

La fiesta de los indios es ritualizada y parece coincidir más o menos con la habitual codificación de la fiesta (Caillois 113), entre exceso y transgresión de las normas, entre prohibición y violación de las mismas, cuyo sacrificio permite renovar la vida social, en una perspectiva sagrada desvinculada de lo divino: unos asadores, que no prueban carne, son los guardianes del orden mientras que el resto de la comunidad come la carne humana descuartizada y asada, duerme la siesta, se emborracha con el aguardiente y se dedica a los placeres del sexo. Pero en vez de producir alegría, provoca soledad, ensimismamiento, vergüenza, confusión, duda, culpa y auto-destrucción en los indios que enferman y tardan días, semanas y hasta meses antes de recupe-

2 En *El río sin orillas* (2003) Saer utiliza el ejemplo del "exterminio definitivo" de los indios por la expedición de Diego de Mendoza (70). Concluye el ensayo con el análisis del papel central que tiene el asado, el cual "reconcilia a los argentinos con sus orígenes y les da una ilusión de continuidad histórica y cultural" (251).

rarse, y algunos mueren de esos excesos cada año. La fiesta triste del canibalismo, al derribar la prohibición del incesto, suscita un sentimiento de culpa entre los Colastiné, sentimiento que no le es indiferente al entenado. Y esa extraña fiesta es ritual en el sentido en que se vuelve cíclica cada año y permite fijar normas de la vida en comunidad de esos seres descritos como “castos, sobrios y equilibrados” (91-92). La fiesta es la manifestación de una *hybris* que se opone a la abstinencia del resto del año y que fija una norma moral para la comunidad.

Pero la doble transgresión del canibalismo y del incesto –tótem y tabú de la Zona– durante esa triste fiesta, suma al pueblo en un estado de caos y violencia que recuerda la violencia de las dictaduras, también repetitivas y casi cíclicas en Argentina, y en particular la de 1976-1983. El estado de olvido en el que caen los indios después de cada fiesta, que nunca se acuerdan de haber probado carne humana, puede ser interpretado como la falta de memoria de la sociedad civil argentina del s. XX. Y sin embargo, el entenado defiende siempre a los indios a los que define como seres hospitalarios, muy civilizados, respetuosos, maniáticos de la limpieza, sin ningún tipo de idolatría. Para él no son salvajes, y si retomamos la tipología de las relaciones con el Otro propuesta por Todorov (233), vemos que en su relato, a nivel axiológico, el entenado los considera sus iguales y, a nivel praxeológico, intenta acercarse e identificarse con ellos (a pesar de que lo dejan fuera de la comunidad a propósito). Y retrospectivamente, el entenado defiende a los indios frente a los españoles, que no parecen tener nunca su preferencia: cuando es rescatado, los españoles no lo tratan bien; además de que la batalla contra los indios termina con muchos muertos. De hecho, los cadáveres que flotan por el río no pueden sino evocar a los “desaparecidos” de la última dictadura argentina, muchas veces arrojados al Río de la Plata en los “vuelos de la muerte”, forma de exterminio detallada, posteriormente, por el ex represor de la ESMA Adolfo Scilingo. Podemos

entender que quien sobrevive a semejante trauma (la matanza y el canibalismo/la dictadura) puede experimentar un fuerte sentimiento de culpa (no justificado por los hechos). Culpa de haber sobrevivido a la masacre y de haberse quedado del lado del Viejo Continente, sin haber impedido nada de lo sucedido.

La preferencia del entonado, como entendemos, hacia los indios, los “otros”, es esencialmente retrospectiva. Durante toda su vida, en vez de cumplir con el papel de *def-ghi* y escribir sobre los indios, juega un falso papel en la compañía de teatro. Éste le permite enriquecerse; pero un día él ya no puede más con el “malentendido”, “la superchería”, “la impostura” (154-155). Cuando el lenguaje desaparece de la comedia, que se transforma en una pantomima destinada a un público extranjero, ya le parecía una caricatura insoportable. Poco a poco, el entonado se va orientando hacia la escritura para poder “trazar, en nombre de los que ya, definitivamente, se perdieron, estos signos que buscan, inciertos, su perduración” (162). La perduración de esos signos inciertos la encontrará en la imprenta y en la herencia que dejará a sus hijos adoptivos, nietos y bisnietos. La imprenta aparece como un freno, una resistencia, a la precariedad, a la incertidumbre propias de esa tribu que desapareció y con la que se identifica retrospectivamente. Es una manera política de resistir al poder invasor de los que trataron de exterminar un pueblo, una cultura.

Y el relato también es una manera de nacer para el eterno huérfano: aunque habla de los indios, el entonado siempre habla de sí mismo hasta el punto de afirmar varias veces que no sabe si vivió lo que cuenta o si lo soñó. Su incertidumbre acerca de la realidad es tal que, cuando habla de la visión del mundo de los indios, parece proyectar su propia desconfianza sobre ellos. Es una manera de cuestionar el género de las crónicas y los relatos de viaje: ¿hasta qué punto hablamos de nosotros cuando pensamos hablar de los otros? De hecho el entonado parece entender tarde el significado de la palabra *def-ghi* que repiten constantemente los indios

Colastiné cuando lo ven porque, como todas las palabras de su idioma, sus sentidos son muchos y contradictorios, como los sentidos antitéticos de las palabras primitivas analizadas por Freud (59-67): personas ausentes, dormidas o indiscretas, loros, cosas que representan a alguien, reflejos en el agua, testigos, etc. “De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia” (Saer 190-191). Su papel es a la vez el de la representación y el de la traducción, que en el texto es observación y narración, que siempre incluye ya una interpretación. Y el entonado, eterno extranjero que forma y no forma parte del grupo de los indios que también tienen un problema con su propia exterioridad, sigue el doble movimiento de la lectura, entre acercamiento al mundo novelesco y distancia crítica del lector. No es la verdad de los indios lo que se busca en el texto sino una interpretación, que asume su subjetividad a través del motivo recurrente de la culpa; y que después de cincuenta años le permitieron al sujeto descubrir la escritura/lectura. Si las letras “abc” anuncian el principio de la creación verbal, las que siguen “def-ghi” parecen sugerir que antes de la creación (la narración) siempre hay otra creación (“abc”) que no se disocia de una lectura. El canibalismo del entonado es cultural y, en particular, intertextual. La lectura y la escritura permiten una circulación que resiste al exterminio cultural, pero el narrador, en esa posición fronteriza entre dos grupos, entre mundo representado e interpretación del lector, desde la enunciación narrativa, parece recordarnos constantemente que el solipsismo está al acecho y que lo que llamamos “conocimiento” quizá no sea más que un reflejo de nuestra proyección del mundo. Es la función que Saer le da a la literatura y que designa como “antropología especulativa” (*El concepto* 16). Somos caníbales todos, quizá nuestro saber se limite al sabor propio³.

3 En el artículo “La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (Una

La familia Gutenberg

Esta novela no es una novela histórica sino que puede formar parte de la corriente de la nueva novela histórica⁴. Los anacronismos deliberados del texto, con sus referencias intertextuales de los siglos que siguieron a la Conquista, permiten un distanciamiento irónico del lector. La narración, indisociable de la lectura, espera de su lector una activación de los sentidos posibles del texto a través de su propia interpretación. El sujeto productor de la novela no disimula sus lecturas: la de los relatos de viaje, de la novela picaresca, de la novela de aprendizaje, de Freud, de Levi-Strauss, y detrás del Padre Quesada está el Quijote que se encuentra en un manuscrito hallado en un mercado, pero también un tal Pierre Ménard, Borges, el Inmortal, Heródoto, Ulises y otros. Y cuando el entonado se retira de la compañía de teatro, acepta no volver a escribir comedias y cambiar de identidad, en una especie de desaparición irónica del Autor (ya que la noción de autoridad es algo anacrónica para la época). Así se puede interpretar el título de la novela, *El entonado*: el narrador, con cuya identidad no puede firmar, necesita distanciarse de sí mismo para poder auto-nombrarse en un acto de auto-engendramiento. Reproduce consigo mismo el papel de intérprete que le otorgaron los indios: se da a luz a sí mismo, a la vez que

lectura de *El entonado*”, Gabriel Riera muestra que *El entonado* es, dentro de esta perspectiva de la literatura como antropología especulativa, una invención de la invención del otro, y que por ello desemboca en una aporía de la representación del otro (368-390).

4 En el artículo “*El entonado*: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto”, Evelia Romano Thuesen afirma que *El entonado* “responde, en mayor o menor medida, a las seis particularidades que [Seymour Menton] señala para el género: subordinación de lo histórico a lo filológico, uso de personajes históricos famosos, reflexiones metaliterarias, intertextualidad, y carácter dialógico y paródico de los textos” (46).

trata de rescatarlos del olvido definitivo. En un momento de su *racconto*, se representa a sí mismo desdoblándose entre el que escribe (narrador del presente) y el que está raptado por los indios y llora (personaje del pasado) y dice: “esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento” (45). El ente-nado, “nacido antes”, sin ascendencia ni descendencia directa, adopta tres niños y les regala lo que le ha permitido a él darse a luz: la escritura y la lectura. Reanuda con otra ascendencia indirecta, la del Padre Quesada. Y la herencia que les dejará es la imprenta, en una preocupación de transmisión; es decir lo que favorecerá en esa época, la emergencia de la literatura –y de la novela en particular–, y la circulación de textos que encontrarán y formarán lectores. Dicho en términos de Milagros Ezquerro, acerca del Lazarillo, el personaje narrador que “reivindica su doble función narradora y actancial, es hijo de sus obras mucho más que de sus padres de quienes no hereda ni el nombre” (75); y le hereda a sus hijos adoptivos la posibilidad de perpetuar su propia existencia –y la de los indios– bajo la forma del relato *El entenado*, gracias a la imprenta. El que buscó un padre es, paradójicamente, hijo de su obra e hijo de sus hijos adoptivos, quienes, al entrar en el proceso de producción, perpetúan su nacimiento.

El personaje-narrador de *El entenado*, por sus orígenes y su vida errante, no parece poder encontrar un lugar fijo: nunca pertenece a ningún grupo ni siquiera a la tribu que lo mantiene al margen, pero termina por fijar ese lugar en la escritura. De hecho, la enunciación cambia el YO por el NOSOTROS cuando el narrador, con sus hijos adoptivos, compra la imprenta en el Sur. El eterno huérfano, en vez de conocer a alguien para tener hijos, se multiplica a sí mismo a través de la “familia Gutenberg”. Y las fiestas tristes de los caníbales dejan lugar a algunas fiestas familiares: “En los últimos años, mi vida se ha limitado a alguna que otra fiesta familiar, a un paseo cada vez más corto al anochecer,

y a la lectura” (159). La familia, expresión evidente de la transmisión, aparece junto con la escritura y la lectura para el entenado. La familia en la obra de Saer es asunto de afinidades literarias, mucho más que de genes. El sentido de lo colectivo es, a pesar de todo, posible y resiste a la fragmentación, ineludible, del desgaste del tiempo y del poder. Para usar un término propiamente saeriano, el entenado es la expresión y la voz de lo “imborrable”. De lo que el poder político trata de borrar y a lo que la voz, en un intento humanista, opone una resistencia frágil, intermitente, como la luz de las estrellas⁵, pero necesaria como ellas, a través del poder narrativo.

A medida que la voz narrativa va apagándose al final de la novela, es cuando el entenado, aliviado de haber podido transmitir lo esencial, encuentra por fin su verdadero lugar: en la soledad del eclipse y en compañía de las estrellas. Ese final poético reanuda con la visión del cielo acribillado de estrellas del íncipit para formar el círculo de esa novela de la fragmentación, del descentramiento y de la transmisión. La forma de la novela se parece al juego de los niños indios (a la vez sagrado y desvinculado de lo divino); círculo que se desplaza al deshacerse/rehacerse. Es también la figura de la circulación del texto, del leer-escribir. Esta novela, en la producción saeriana, ha sido analizada en términos de recuperación de la aventura (Gramuglio 35), de retorno al relato y al realismo (Garramuño 111) y de sentido recobrado (Premat 91). Pero más que una fundación, esta novela, en la producción saeriana, cava un agujero: el entenado no tiene descendencia directa y no funda la Zona. Sin embargo, lo que va fundando es un mito, el mito soñado de los orígenes, por parte

5 La luz intermitente y frágil de las estrellas encuentra un eco en la luz intermitente y frágil de las luciérnagas de Pier Paolo Pasolini, analizada por Georges Didi-Huberman en *Survivance des lucioles* como destellos poéticos capaces de resistir al poder del fascismo, de los focos de televisión, del conformismo, del totalitarismo.

del que es huérfano. Pero el libro al que Tomatis, Pancho y Washington tendrán acceso varios siglos después no será *El entenado* sino una edición facsimilar de *Relación de abandonado*, versión llena de errores, inexactitudes y ausencias, del Padre Quesada. Nosotros, en cambio, lectores de carne y hueso, tenemos la posibilidad de activar el dispositivo de lectura que se basa en la memoria imborrable de la Zona: “De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia del cielo” (9). Ese lugar supuestamente virgen como la página en blanco, el sujeto productor lo llenará con la constelación de textos de la Zona.

Conclusión

El proceso creativo no se desvincula del proceso interpretativo sino que están entramados en juegos semióticos complejos. En la novela *El entenado* de Juan José Saer, tal proceso va acompañado por una resistencia que opone la transmisión al poder, la circulación de lo imborrable a la censura y al exterminio. El final elegido por el autor no coincide con la veracidad histórica: Francisco del Puerto terminó por luchar contra los españoles, de forma que podemos preguntarnos por qué el entenado termina sus días, entre tranquilo y culposo, en un cuarto de Andalucía donde escribe cada noche sus memorias. La versión novelesca es más triste porque da por acabado el exterminio de los indios. La resistencia que opone también es más humilde: estando en el Nuevo Mundo y luchando con los indios, el entenado, probablemente, no hubiera podido escribir el relato. Pero en los dos casos, el personaje termina por elegir su verdadera familia, que también es la del lector que lee una novela en primera persona y con la que, necesaria y momentáneamente, se identifica. Hábilmente, Saer invierte las perspectivas del eurocentrismo que considera al otro como un salvaje para poder preguntarnos: ¿quién es el

salvaje y quién lo dice? La incertidumbre, si no aporta la comodidad del pensamiento sino la melancolía, por lo menos evita la tentación totalizadora. “Somos, tal vez, gente sin alegría; pero nos sobran discreción y lealtad” (159). Ojalá hubieran podido decir lo mismo los conquistadores.

Referencias

- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. París: Les Éditions de minuit, 2009.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. París: Gallimard, 1950.
- Díaz-Quirón, Arcadio. “El entenado: Las palabras de la tribu”. *Hispanamérica*, núm. 63, 1992, 3-14.
- Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*. París: Les Éditions de minuit, 2009.
- Ezquerro, Milagros. *Leer escribir*. México/París: Rilma 2/ADEHL, 2008.
- Freud, Sigmund. “Des sens opposés dans les mots primitifs”. *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte y E. Marty. París: Éditions Gallimard, 1971, 59-67.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Gramuglio, María Teresa. “La filosofía en el relato”. *Punto de vista*, núm. 20, 1984, 35-36.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruselas: Pierre Mardaga, 1976.
- Monteleone, Jorge. “Reseña: Juan José Saer, *El entenado*”. *Sitio*, núm. 4-5, 1985, 42-44.
- . “Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado*”. *La novela argentina de los 80*. Ed. Roland Spiller. Frankfurt-am-Main: Vervuert Verlag, 1993, 153-175.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- Premat, Julio. “Quelques orgies argentines. Les fêtes indiennes, de *La cautiva* à *El entenado*”. *Cahiers de l'UFR d'Études ibériques et latino-américaines. Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*. Dir. Agustín Redondo, vol. 2, núm. 9. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 137-146.
- . “El eslabón perdido. *El entenado* en la obra de Juan José Saer”. *Caravelle*, núm. 66, 1996, 75-93.
- Riera, Gabriel. “La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (Una lectura de *El entenado*)”. *MLN*, vol. 111, núm. 2, 1996, 368-390.

Romano Thuesen, Evelia. "El entonado: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto". *Latin American Literary Review*, vol. 23, núm. 45, 1995, 43-63.

Saer, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

_____. *El entonado*. Buenos Aires: Booket, 2005.

Todorov, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

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 salami, 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 exagera 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.

**EL RÍO SIN ORILLAS DE JUAN JOSÉ SAER
Y EL GÉNERO LITERARIO**

**EL RÍO SIN ORILLAS OF JUAN JOSÉ SAER
AND THE LITERARY GENRE**

ANDREA TORRES PERDIGÓN
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Resumen

Este artículo indaga el lugar del texto *El río sin orillas* (1991) en el conjunto de la obra de Juan José Saer. En calidad de pieza dentro del conjunto, este presenta elementos análogos con las novelas tanto en los temas como en algunas características formales. A partir de ese punto, en el artículo se reflexiona sobre el papel del género literario dentro de la producción de Saer y, en particular, sobre el diálogo entre la novela y el ensayo como dos formas que le permiten al autor santafesino explorar una serie de temas y problemas desde perspectivas distintas.

Palabras claves: Juan José Saer, *El río sin orillas*, “tratado imaginario”, hibridez literaria, ensayo literario.

Abstract

This article investigates the place of *El río sin orillas* (1991) in the work of Juan José Saer as a whole. As a piece of Saer’s work and

compared to his novels, *El río sin orillas* presents some analogous topics and formal characteristics. From this point, in the article we reflect on the literary genre's role in Saer's production and, in particular, on the dialogue between the novel and the essay as two forms that allow the author to explore a set of themes and problems from different perspectives.

Keywords: Juan José Saer, *El río sin orillas*, "Imaginary Treaty", Literary Hybridity, Literary Essay.

"La crepitación de la leña, el olor de la carne que se asa en la templanza benévola de los patios, del campo, de las terrazas, no desencadenan por cierto ningún efluvio metafísico predestinado a esa tierra, pero sí en cambio, repitiendo en un orden casi invariable una serie de sensaciones familiares, acuerdan esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible"

Juan José Saer

Introducción

Dentro de la prolífica obra de Juan José Saer –obra que contempla novelas, poesía, cuentos y ensayos–, el lugar de un texto como *El río sin orillas* (1991) resulta particularmente llamativo. Se trata de un texto que Saer se resiste a llamar ensayo y que, por esta misma razón, recibe el subtítulo de "tratado imaginario". Por diversas características temáticas y de extensión, este texto se diferencia de las tres compilaciones de ensayos del mismo autor: *El concepto de ficción* (1997), *La narración objeto* (1999) y *Trabajos* (2006). Estos libros contienen textos breves escritos entre 1965 y 1996, en el caso de *El concepto de ficción*; entre 1996 y 1999, en el de *La narración-objeto*; y entre los años 2000 y 2005, en el de *Trabajos*. Estos breves ensayos tratan principalmente dos temas:

por un lado, autores específicos de la tradición literaria occidental o argentina y, por otro, una serie de ideas de Saer acerca de la narración y de su concepción de la literatura, así como el posible lugar de lo literario en el mundo contemporáneo. Varias de estas ideas constituyen una suerte de poética, con ciertos matices o modulaciones entre algunos ensayos, debido al amplio período de escritura que abarcan (1965-2005).

Ahora bien, los textos de estos tres libros responden a inquietudes propias de cada uno y fueron organizados en una compilación posterior a su momento particular de escritura. Este aspecto implica la ausencia de una unidad programática, a pesar de la recurrencia de ciertas preocupaciones estéticas o de ciertos temas específicos ligados a la concepción literaria del autor santafesino.

A diferencia de estas compilaciones de ensayos, *El río sin orillas* presenta una unidad más o menos estable con respecto al tema, a pesar de las múltiples digresiones que exhibe. Ese eje temático es explícitamente el Río de la Plata en sus aspectos históricos, geográficos y sociológicos, relacionados por Saer frecuentemente con la historia literaria de la región (desde los primeros encuentros colonizadores hasta Juan L. Ortiz, pasando por la gauchesca, Borges o Gombrowicz, entre muchos otros autores que han escrito sobre esta región). Dicho de otra manera, la historia social y cultural de esa área geográfica –que, por otra parte, coincide con “la zona” ficcional casi omnipresente en las novelas de Saer– es explorada a partir de paralelos reiterados con su historia literaria.

Además de esa unidad temática relativamente estable, hay también una unidad en cuanto a la estructura, dado que el libro está construido a partir de una introducción y cuatro capítulos, cada uno de los cuales lleva el nombre de una de las estaciones del año, iniciando con el verano y terminando con la primavera. La estructura específica de este libro –realizado inicialmente por encargo, como Saer lo señala en el texto introductorio– le añade

un carácter programático global del que carecen los otros libros de ensayos. El ciclo de estaciones que organiza *El río sin orillas* lo diferencia, sin duda, del criterio compilatorio característico de los libros ensayísticos publicados después de 1991.

A partir de estas consideraciones iniciales, cabe formular diversas preguntas con respecto a este texto: ¿qué lugar tiene este “tratado imaginario” dentro de la obra de Saer?, ¿qué lo acerca y qué lo aleja del proyecto narrativo, lírico y ensayístico de este autor?, ¿qué relación de continuidad hay entre las novelas y este texto reflexivo y programático sobre la misma “zona”, a la vez ficcional y referencial?, ¿cómo se vincula este texto no ficcional, pero casi paralelo temáticamente hablando, con las novelas publicadas hasta ese entonces?, ¿es posible entender *El río sin orillas* como un correlato del proyecto ficcional sobre una serie de temas y de problemas comunes a una zona geográfica, cultural y literaria? De ser así, ¿qué papel tiene ese correlato reflexivo y, en ocasiones, autobiográfico dentro del conjunto de la obra? Empecemos entonces por indagar cuál sería el “lugar”, para usar un término cercano a la escritura de Saer, de *El río sin orillas* dentro del resto de su producción literaria, para luego trabajar acerca de su manejo particular del género literario.

Una pieza dentro de una “obra”

La obra completa de Saer implica una suerte de unidad orgánica muy marcada. Como se ha investigado anteriormente, hay un carácter unitario determinante en toda la obra que, desde nuestro punto de vista, se mantiene con particular insistencia en el caso de *El río sin orillas*. Según autores como Julio Premat, las características de la escritura de Saer corresponden con un proyecto de “obra” –en el sentido moderno de una obra de arte– que incluyen “unidad espacial, repetición de personajes, prolongaciones argu-

mentales, recurrencias temáticas, preocupaciones metafísicas y estéticas uniformes, y sobre todo escritura en última instancia de una sola y única novela” (Premat 13). Dentro de la consideración de esa escritura como una gran unidad que retoma y retrabaja insistentemente ciertos temas y cuestiones a partir de múltiples formas, o al menos partiendo de una búsqueda de “variación de las formas”, es posible que sea más fácil entender la relación de este “tratado imaginario” de 1991 con el conjunto de libros tanto ficcionales como ensayísticos del autor. Es decir, *El río sin orillas*, al igual que otros textos de Saer, puede leerse con relación al resto de esa obra, sin que esto implique, por supuesto, que no tenga autonomía o independencia de los otros textos narrativos o poéticos. En otras palabras, aunque puede leerse aislado, su sentido se enriquece al ser parte de ese conjunto que sería la obra narrativa y poética del autor.

El mismo Saer afirma en la introducción de este texto que “[...] me gustaría que este libro no se distinga en nada de los que ya he escrito, de narrativa o de poesía, sobre todo porque, al igual que ellos, no se dirige a ningún lector en particular, ni especialista ni lego, ni argentino ni europeo” (20). Ante esta petición, es posible indagar en qué sentido pretende Saer que su libro no se distinga de los anteriores: ¿se trata sólo de no ver un interés marcado por lo local del Río de la Plata y de considerar una pretensión universal en la obra tanto narrativa como ensayística? ¿O es cuestión de advertir que en el texto no hay una mirada europeizante sobre la Argentina y que tampoco hay, en esa medida, una visión exotista de la historia de esta zona? ¿Cómo y por qué se da esa petición de indiferenciación de géneros, a favor de la consideración de la obra en su globalidad? ¿Es una cuestión de la búsqueda de un público universal tanto en la obra ficcional como en la ensayística? ¿O, dentro de esa concepción de una única gran obra conformada por múltiples textos, hay un trabajo voluntario de integración de elementos provenientes de géneros diversos como la novela, la

lírca y el ensayo? Pretendemos dilucidar esta cuestión para analizar el funcionamiento y el uso de procedimientos de diversos géneros dentro de esa concepción de una gran "obra" total, en ocasiones más cercana a la narración, en otras más a la lírica y en otras, como en el caso de *El río sin orillas*, a la reflexión ensayística.

Ahora bien, la diferencia entre este libro y los otros ensayos del autor santafesino, así como su cercanía con la obra novelesca y narrativa de Saer ha sido señalada anteriormente por Nicolás Lucero:

A diferencia de esos ensayos 'propriadmente dichos', relativamente breves, muchos de los cuales pasan en limpio las ideas de Saer sobre narración, *El río sin orillas* no se sale del cauce narrativo de su obra ni se distingue de un mismo 'repertorio' de textos en los que la prosa alberga la reflexión y la iluminación poética (681).

En efecto, al centrarse en la historia, la geografía y en posibles rasgos sociológicos del Río de la Plata, Saer reitera un interés y un trabajo permanente sobre "la zona", o mejor, sobre "su zona", es decir el área que ha construido ficcionalmente en sus novelas como escenario de encuentro de varios de sus personajes, como también de narraciones que se sitúan en un tiempo históricamente anterior (como *El entonado*, *La ocasión* o *Las nubes*).

De hecho, la estrecha relación de su proyecto novelístico y *El río sin orillas* es evidente a partir no sólo del tema global, sino de la estructura de este último. La elección de las estaciones como nombre para cada uno de los capítulos establece una comparación entre un ciclo natural y ciertos momentos históricos del Río de la Plata, iniciando con el encuentro entre los indios y las primeras exploraciones colonizadoras (el verano); pasando luego al establecimiento de una sociedad patriarcal en el siglo XIX, el

surgimiento de los gauchos y los procesos de urbanización (el otoño); exponiendo posteriormente la fase más oscura del siglo XX, desde el peronismo hasta la última dictadura militar de 1976 a 1983 (el invierno); para cerrar en un tono ligeramente más optimista, o al menos “de un vago optimismo” (Lucero 691), con la posdictadura y algunas reflexiones dedicadas especialmente a la poesía y a ciertos rasgos de la convivialidad de la cultura argentina, como la predilección por los asados y los espacios abiertos (la primavera). Es decir, Saer cierra su ensayo con el intento de precisar aquella familiaridad y continuidad a partir de la cual se construye el sentido y “sin la cual ninguna vida es posible”, como lo señala el epígrafe que hemos elegido.

Si observamos esta estructura en paralelo con la producción novelística de Saer, veremos que hay algunas coincidencias de esos momentos históricos de la tan citada “zona”. Por ejemplo, *El entenado* (1983) parte de una recreación del primer encuentro violento entre una tribu de indios de la región (los Colastiné) y la expedición de Juan Díaz de Solís. *El río sin orillas* viene a presentar ese mismo episodio, casi como una nueva versión sobre la reflexión acerca del canibalismo y de la desmesura de ese primer encuentro:

Es la desproporción entre lo que Solís y sus hombres pensaban de sí mismos y la función que le atribuyeron los indios al comérselos crudos en la playa misma en que los mataron –la escena primitiva de la historia del Río de la Plata–, caricatura del relativismo cultural, lo que vuelve al hecho impensable en su desmesura y vagamente cómico a causa del malentendido brutal de dos sistemas de pensamiento (54).

Es como si Saer regresara sobre el tema de *El entenado* con un lenguaje distinto y una reflexión de tipo generalizante en torno a esa suerte de escena que considera fundadora del Río de la Plata;

pero este regreso sobre el mismo tema ya no se da en términos de la problematización y tematización de la experiencia del personaje ficcional que convive diez años con los indios, y de las implicaciones de esa diferencia radical como en *El entenado*, sino desde lo que supondría esa escena fundacional para lo que posteriormente será la historia de la Argentina. Hay un intento de lectura de ese acontecimiento a la luz de la cadena posterior de eventos históricos que conlleva una vuelta sobre el mismo tema, pero esta vez desde una puesta en contexto del posible sentido de ese hecho dentro de una serie de eventos históricos de la zona.

El capítulo del “Otoño” se centra en otro período que emerge en *La ocasión*: se trata del siglo XIX, la pampa durante esa época y el proceso de urbanización del país. Este vínculo con *La ocasión* ha sido mencionado también por Premat (287). De la misma forma, hay resonancias entre el período del “Invierno” y *Lo imborrable* (1992), novela en la que, además de la depresión de Tomatis, hay alusiones a la última dictadura militar. También es el caso de la desaparición de los personajes de *Nadie nada nunca* (1980), “el Gato” Garay y Elisa, explicada posteriormente en *Glosa* (1985): “[...] en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos” (130). Asimismo, en *Glosa* se hace referencia prospectivamente a la muerte del militante Leto con una pastilla de veneno, antes de ser detenido y seguramente torturado por los militares. El capítulo “Primavera” de *El río sin orillas* recuerda, por otra parte, el ambiente del asado en *El limonero real* (1974) y en *Glosa*, texto en el que, además, la figura de Washington Noriega es identificable con Juan L. Ortiz (1896-1978), poeta evocado con frecuencia en este último apartado. Como se puede ver, varios temas y preocupaciones de la obra novelística de Saer vuelven a ser tratados en este texto a partir de un orden cronológico –que permite, sin embargo, los excursos autobiográficos y de

otros órdenes—, pero son retomados para establecer una suerte de panorama de ciertos eventos recurrentes o determinantes de la historia argentina. Podría pensarse entonces que este texto es un correlato de varios temas de la narrativa saeriana, retrabajados a partir de una intención más generalizante o, si se quiere, de una intención que busca algo de continuidad en una serie de acontecimientos; continuidad que podría explicar algunos estereotipos o sentimientos arraigados en los habitantes de esta zona. En esa búsqueda de explicaciones históricas de ciertos rasgos culturales o sociales, el texto puede emparentarse con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, ensayo que, por otra parte, es también citado en *El río sin orillas*. Así, afirmaciones que buscan una precisión de ciertas constantes culturales son frecuentes en el texto de Saer. Por ejemplo, a propósito de las primeras épocas de asentamientos colonizadores en la zona, el autor afirma, no sin ironía:

Ya tenemos tres elementos casi constantes de la región: un puñado de dirigentes que reivindicán toda una serie de privilegios, una mayoría de pobres diablos de diversas nacionalidades a los que la miseria empujó a América con la intención de enriquecerse, y una vasta masa anónima, los indios, relegada a las tinieblas exteriores (67).

Se trata de una afirmación de carácter general frecuente en este texto, afirmación que trata de establecer posibles elementos constantes. Cabe aclarar, no obstante, que esa suerte de generalización se distingue de un interés estrictamente sociológico y que, por el contrario, está ligada siempre a una reflexión que se desplaza de un tema a otro, y de un texto a otro, en un movimiento y una indeterminación característicos del género del ensayo. Como lo ha señalado Nicolás Lucero, “Esa conjunción de voracidad y extrema precaución, con la que desmenuza, discierne y tritura todo lo que viene a cuento del objeto que se propone tratar, es uno de

los rasgos de *El río sin orillas* más afines al ensayo como forma” (684), aludiendo a la relación de este texto de Saer y el texto de Adorno publicado en *Notas de literatura*, “El ensayo como forma” de 1958. Así, el lugar de este texto dentro de la obra de Saer no es tanto el de un correlato sociológico o científicista de los temas que desarrolla en su obra narrativa, sino más bien el trabajo con una nueva forma literaria que, en efecto, tendría que ver con la concepción de ensayo de Adorno.

Uno de los patrones que Saer extraerá como una posible generalización del recorrido por esos distintos momentos históricos es, por ejemplo, cierta fijación con la sensación de “estar de paso”:

El lugar del que todos escapaban como de la peste se transformó en el lugar al que todos querían venir; el lugar en el que todos estaban de paso –indios, europeos, ganado–, el río al que ni los caballos querían acercarse, prefiriendo morir de sed en alguna forma alejada del agua, se volvió con el correr del tiempo el lugar de permanencia; más del tercio de los habitantes de la Argentina, por no decir la mitad, viven en la región pampeana. Esa contradicción inicial le ha dado a los habitantes una mentalidad generalizada de desterrados (89).

Esta idea del destierro vendría a completarse con el exilio y la expatriación a partir de 1976, situación que se sumaría a esa supuesta “mentalidad generalizada”. De ahí que el libro responda a su propio programa en este caso particular, es decir, que procure un acercamiento a la comprensión de ciertos problemas ligados a la historia y a la sociedad argentina; comprensión asumida como la continuación de una tarea que otros intelectuales han intentado también llevar a cabo:

Únicamente nuestros mejores pensadores, como Ezequiel Martínez Estrada, igualmente calumniado por nacionalistas

emocionales y cientificistas extranjerizantes, comprendieron que un país no es una esencia que se debe venerar sino una serie de problemas a desentrañar e, inventando sus propios métodos, forjados de ese entrecruzamiento local y planetario, se abocaron a la tarea (97).

En efecto, casi como una declaración de intención, el texto de Saer pretende adentrarse en ciertos problemas que, además de coincidir en algunos puntos con los de la historia de su país, son también algunos de los temas del proyecto de toda su obra literaria. Más allá de la posible actitud nacionalista o extranjerizante que algunos podrían ver en esta apuesta, *El río sin orillas* pretende situarse en esa tradición que toma elementos de la cultura local y otros de carácter universal, con el fin de acercarse a ciertas características de ese “ámbito familiar” que la literatura de Saer busca problematizar sistemáticamente.

La hibridez de las formas

Ahora bien, el texto de 1991 trabaja temas comunes al resto de la obra narrativa y poética, aunque éste no es el único elemento compartido y, probablemente, tampoco el más interesante. Si retomamos la petición inicial de Saer de no distinguir sus otros libros de *El río sin orillas*, tal vez podamos identificar otra característica que atraviesa toda su escritura, sea ficcional o no. Se trata de un rasgo “formal” de la escritura de Saer que hace que sea insuficiente organizar su obra, de manera tajante, en una serie de textos novelescos, poéticos y narrativos, por un lado, y otra serie simplemente ensayística, por el otro. Estas dos series pueden tener más características comunes de lo que podría pensarse en un primer momento en términos de los géneros literarios. Dicho de otra manera, y retomando la idea de la unidad del proyecto de

Saer, hay probablemente procedimientos que atraviesan tanto los proyectos ficcionales como los que se declaran abiertamente no ficcionales.

El río sin orillas podría coincidir, a pesar de las declaraciones del mismo Saer, con el género del ensayo. Lo anterior debido a que el despliegue de las ideas no es categórico y la intervención de secuencias autobiográficas y de narración de la propia experiencia es frecuente. Según Adorno, autor afín a Saer y cuya presencia en su obra es manifestada en múltiples ocasiones, “La referencia a la experiencia –y el ensayo le confiere tanta sustancia como la teoría tradicional a las meras categorías– es la referencia a toda la historia; la experiencia meramente individual, con la que la consciencia comienza como lo que le es más próximo, está ella misma mediada por la comprensiva de la humanidad histórica” (20). En *El río sin orillas* hay alusiones frecuentes a la experiencia personal que el mismo Saer destaca y que, en algunos casos, presentan esa búsqueda de coincidencia entre lo individual y lo colectivo. En el siguiente ejemplo, a partir de una anécdota autobiográfica de una mujer y dos niños bañándose en un río, el autor establece una nítida conexión entre la experiencia personal propia y la posibilidad de una experiencia común con otros, en particular con respecto a las sensaciones físicas:

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 trajo al primer plano de mis sensaciones. [...] Yo experimentaba simultáneamente cada una de sus sensaciones, y me costaba un esfuerzo, por encima de ellas, sentir las que en apariencia eran las reales, es decir el contacto de las alpargatas secas que cubrían mis pies y la rugosidad seca del pantalón que rozaba mis piernas masculinas (218).

Podría pensarse entonces, a partir de la propuesta de Adorno, que el recurso de la propia experiencia es un rasgo común del ensayo como género. Sin embargo, Saer insiste en señalar y en hacer aún más visibles y conscientes estos cambios de procedimientos dentro de su escritura. En otras palabras, no sólo Saer recurre con frecuencia a las anécdotas personales que, de hecho, inauguran la introducción del libro. También, al iniciar estos excursos autobiográficos, Saer los destaca e indica que podrían ser considerados extraños por sus lectores:

Más de un lector se estará preguntando a qué viene, en pleno relato histórico, esta digresión autobiográfica. De más está decir que, habituado a denostar, por principio, toda autobiografía, o a clasificarla, sin muchos miramientos, en el rubro *literatura de imaginación*, yo mismo, en su lugar hubiese hecho la misma pregunta, pero el hecho de haber nacido, unos pocos siglos más tarde, casi enfrente del fuerte de Sancti Spiritus erigido por Gaboto, me permite en tanto que observador privilegiado apoyar condatos empíricos lo que salta a la vista de los relatos históricos (57).

Más que el hecho del apoyo empírico de esta anécdota en particular, es importante indicar que Saer es consciente de los distintos movimientos y cambios de su texto y que, además, desea explicitar ante sus lectores el hecho de incorporar un registro autobiográfico que considera ajeno al tema central, pero pertinente para la construcción de su relato.

Más adelante, al elaborar una digresión relacionada con la figura de Marcel Proust, afirmará lo siguiente: “Hechas estas salvedades, puedo continuar exaltando a quien me sea útil para la coherencia interna de mi relato” (123). Como se observa, se trata de una suerte de justificación para las digresiones y excursos que, en apariencia, podrían ser ajenos al tema del Río de la Plata,

considerado como el eje central de su ensayo. Sin embargo, estos excursos son defendidos desde la perspectiva de una “coherencia interna” del texto. Por lo tanto, hay un trabajo consciente y voluntario de esa mezcla de registros en aras de una manifestación explícita de su programa: la producción de un texto híbrido que se rige por leyes singulares y propias a su construcción. La declaración de intención de este tipo de texto aparece en las primeras páginas:

Digamos que, habiendo recibido el encargo de construir un objeto significativo, abro el cajón, lo vuelvo sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los residuos más sugestivos, para organizarlos después con un orden propio, que no es el del reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía; sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas: un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina –o en mi modo de interpretarla (17).

La característica formal que consideramos común a los textos ficcionales y no ficcionales de Saer es precisamente ésta: la hibridez. Esta hibridez es entendida como el uso de procedimientos identificados tradicionalmente con el género ensayístico, narrativo, novelesco o lírico en un sólo texto que va constituyéndose como una configuración singular. La unidad del proyecto del autor santafesino se ve reflejada entonces en los temas recurrentes y los escenarios y personajes que reaparecen, pero también en la insistencia de una hibridación de formas novelescas, narrativas, líricas y ensayísticas en la mayoría de sus textos. Basta pensar en el final de *El entonado* o en la figura de Nula, en *La grande*, por ejemplo, para tener presente la inserción de procedimientos ensayísticos dentro de la novela, o en *Nadie nada nunca* para tener presente la hibridación entre secuencias narrativas y líricas.

Ahora bien, esta hibridez no responde tanto a una intención relativista o descomplicada que creería en el uso de diversas técnicas como simple subversión de valores, o que desconfiaría de la existencia de los géneros literarios. Por el contrario, el manejo de los géneros es fundamental en esta obra; tanto es así que gran parte de la escritura de Saer emerge del dominio de múltiples características genéricas y de su confluencia en cada texto individual. De no existir un conocimiento de esos códigos genéricos, no sería fácilmente reconocible la hibridez como una característica marcada de la escritura del autor santafesino.

De hecho, para autores como Lucero, “La hibridez de *El río sin orillas* es de índole negativa; proviene no del entusiasmo de la mezcla ni de una borrosa disolución de las fronteras entre géneros, sino de una indocilidad metódica que lleva a la construcción de un objeto nuevo” (683). Sin afirmar que se trate de una naturaleza negativa, en el sentido estricto de la dialéctica negativa de Adorno, sí es claro que esta hibridez no se refiere a una concepción informe de la escritura, ni mucho menos a una relativización entusiasta del valor de lo literario dentro lo que sería una gran serie de productos culturales. No se trata en ningún caso de la hibridez entendida como una pérdida total de límites o como un afán entusiasta de renovación a partir de la mera mezcla de formas. De la misma forma, la hibridez no implica que los textos sean indiferenciables entre sí: cada uno posee un rasgo dominante¹ particular. En el caso de *El río sin orillas*, es clara la tendencia hacia el género ensayístico, a pesar de sus rasgos narrativos y líricos. En el caso de la mayoría de las novelas de Saer, al menos a partir de la publicación de *Glosa*, los rasgos narrativos y líricos son probablemente los más dominantes.

Desde nuestro punto de vista, esta hibridez responde precisamente a la comprensión que tiene el autor del género literario.

1 Rasgo identificable a la dominante de Roman Jakobson (77).

El río sin orillas puede ser leído como un texto que explora las formas en una búsqueda equivalente a la de las novelas del autor. Es decir, es también un texto que experimenta con el género, esta vez con el ensayo, para ir abriéndose paso a una configuración propia y singular que hibrida elementos provenientes de otros géneros, siguiendo el criterio de lo que podría ser su propia estructura y autonomía. Para Adorno, el ensayo “[...] tiene en cuenta la consciencia de la no identidad, aún sin expresarla siquiera; es radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en fragmentario” (19). Si contemplamos estos rasgos que el filósofo alemán le atribuye al ensayo, habría entonces una suerte de irreductibilidad a principios generales y, en esa medida, cierta fragmentariedad que distingue este género de otras formas de expresión del pensamiento. En el caso de *El río sin orillas*, si bien la irreductibilidad a principios generales y el fragmentarismo se ven mermados en ocasiones, sí es posible observar en el movimiento de un texto a otro y de un tema a otro el cuestionamiento de fórmulas radicales a partir de las cuales se ha pensado la identidad argentina. Parte del trabajo es cuestionar ciertos lugares comunes sobre la identidad argentina y sobre su historia literaria, partiendo en ocasiones de ellos mismos. En esa medida, hay puntos de encuentro con el ensayo como forma, descrito por Adorno, en particular en la aproximación a la complejidad de la “zona”: “[...] el ensayo se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico él mismo en el fondo, que tan bien se adapta a la defensa de lo que meramente es” (Adorno 25). *El río sin orillas* expone una serie de reflexiones y de narraciones desde múltiples ángulos, sin que exista una única línea argumentativa concisa, como lo han indicado Gerbaudo y Dalmaroni, aunque tildando ciertos momentos del libro como inconsistentes: “Como el resto de la indagación saeriana, ese libro viene a barrer con los fetichismos de la identidad [...], y lo hace además con figuraciones inconsistentes

e incluso impresentables si lo que se espera son argumentaciones u opiniones razonables” (957). Una única línea argumentativa está ausente de este libro, tal vez porque nunca estuvo dentro del programa de escritura de Saer. Más que una argumentación desarrollada linealmente, el texto presenta múltiples aproximaciones a algunos de los problemas históricos y culturales de la zona, como si se tratara de varios ángulos que no aspiran a un carácter total.

Ahora bien, esta ausencia de una única línea es reiterada por el mismo Saer casi como un programa. En su idea de experimentación con el ensayo sobre un tema, no hay lugar para el seguimiento de una especie de modelo lineal del discurso no ficcional; por el contrario, el autor reitera sus digresiones desde el inicio y las justifica a partir de la coherencia de cada uno de los textos, que sería su “coherencia interna”.

De esta forma, el uso de procedimientos de distintos géneros literarios está organizado según ese criterio interno de autonomía de cada texto. Esta concepción del género responde al reconocimiento de la existencia de ciertas invariantes genéricas de las que cada texto se irá alejando poco a poco para adquirir su autonomía como textos singulares. Esta concepción emerge también en el ensayo “La narración-objeto” (1999). A propósito de *Los adioses*, *Pedro Páramo* y *El silenciero*, Saer afirma: “Estos tres textos tan diferentes [...] van produciendo, a medida que se despliegan, las condiciones de su singularidad, aunque, para poder ser reconocidos como relatos, deban hacerlo en el marco de ciertos invariantes del género, en este caso del género ‘novela”’ (*La narración* 27). Esta misma concepción puede ser la que explique la estructura y las características de un libro como *El río sin orillas*: más que de un “tratado imaginario”, como quería Saer, se trataría de un ensayo que, con bastante frecuencia, usa procedimientos narrativos y líricos para encontrar su propia autonomía. Mantiene la hibridez presente en el resto de la obra de Saer, aun-

que esta vez dentro de un texto explícitamente no ficcional y más cercano al género del ensayo.

Conclusión

Después de este breve recorrido por la estructura y algunas características de *El río sin orillas*, podemos concluir lo siguiente: el texto ocupa un lugar paralelo al de la obra narrativa, poética y novelística de Saer, en el cual la coincidencia de temas y preocupaciones es permanente. En efecto, este libro podría leerse como una suerte de correlato de la obra ficcional que retrabaja, a través de otra forma, una serie de problemas y temas comunes a la búsqueda literaria de este autor.

No obstante, el carácter paralelo de este texto no sólo está en los temas comunes, sino también en la hibridez como un rasgo formal de la escritura de Saer. Aunque es un texto que se distingue de los otros publicados hasta ese entonces en cuanto a sus intenciones y objetivos, tiene dentro de la obra el rol de una exploración de la forma ensayística y no ficcional sobre un conjunto de asuntos familiares para el lector de Saer. En esta medida, el lugar de esta pieza dentro del conjunto de la obra es paralelo tanto en los temas como en las características formales. Estas últimas, al igual que en los otros textos, están mediadas por un manejo de convenciones del género literario, y por la manera en cómo se puede articular en un sólo texto una serie de elementos que típicamente se asocian a la novela, al poema, al ensayo o al cuento.

Por otra parte, la concepción del género de Saer contempla el reconocimiento y el manejo de constantes que hacen legible un texto, pero al mismo tiempo existe un alejamiento progresivo de esas invariables en aras de encontrar una singularización y una autonomía propia de cada proyecto de escritura. Una forma de esa singularización en Saer se da precisamente por medio de una

hibridación problemática y poco homogénea de los géneros. Afir-
mamos que es poco homogénea dado que la justificación de la
mezcla se busca siempre en la coherencia interna de cada texto,
y no tanto en un imperativo entusiasta de novedad o de pérdida
de fronteras genéricas, aspecto que tal vez haga más uniforme el
uso de convenciones formales de distintos géneros. Así, el grado
y la forma de hibridación de los géneros en cada texto de Saer es
variable con respecto a los otros. En el caso de *El río sin orillas*
esa hibridez se mantiene como una característica de la escritura
de Saer, pero emerge en diversos momentos de forma voluntaria
y explícita.

Por último, es interesante señalar que la producción más pro-
lífica de Saer se da a través de dos géneros específicos: la novela
y el ensayo. Sin duda, su producción de poesía y de cuento es
importante y extensa también (sobre todo la del cuento), aunque
el impacto de esos textos es desigual con respecto a sus novelas.
Por cierto, esa otra producción poética y cuentística también está
atravesada por múltiples rasgos de otros géneros. Sin embargo,
es posible indagar por qué la novela y el ensayo le sirven al autor
como géneros para explorar esa cercanía y posterior alejamiento
de las constantes del género. Se trata, sin duda, de dos géneros
modernos mayores y cruciales en el siglo XX, que comparten
como una característica central la indeterminación de sus for-
mas. Como lo afirma Iréne Langlet, “[...] con frecuencia hacemos
del ensayo y de la novela los dos géneros mayores del siglo XX:
una por su hegemonía asociada a la explosión de sus convencio-
nes y de su alcance (la novela), el otro por su auge progresivo y
su invasión de los otros géneros, literarios o no (el ensayo)” (45,
traducción personal).

Tal vez esa flexibilidad intrínseca del ensayo y de la novela le
son útiles a Saer para explorar ciertos temas en paralelo y, ade-
más, para hibridar las formas de uno y otro de manera más aven-
turada, pero también más legible. La hibridez de procedimientos

y formas es un rasgo que cabe dentro del marco de estos dos géneros de manera más usual que en otros, lo cual la acerca a un posible sentimiento de familiaridad con los lectores. El hecho de que se consideren los dos géneros más abiertos y heterogéneos en cuanto a sus formas, quizá explique la elección del autor santafesino de esa forma ensayística para hacer dialogar *El río sin orillas* con varios elementos de su obra anterior. Acaso la denominación del “tratado imaginario” hace énfasis en el deseo permanente de recrear y transformar, de manera manifiesta, las invariantes del género ensayístico, con el propósito de acercarlo a las búsquedas formales del resto de la obra.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Notas Sobre Literatura. Obra Completa 11*. Barcelona: Akal, 2003.
- Gerbaudo, Analía y Miguel Dalmaroni. “La insistencia de lo ilegible. La escuela, los clásicos y el caso Saer”. *Revista Iberoamericana*, vol. 78, núm. 241, 2012, 953–964.
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Langlet, Irène. “Théories du roman et théories de l’essai au XXe siècle”. *Récits de la pensée, études sur le roman et l’essai*. Ed. Gilles Philippe. Paris: Centre d’études du roman et du romanesque/Université de Picardie Jules Verne/CEDES, 2000.
- Lucero, Nicolás. “El ensayo como forma en *El río sin orillas* de Juan José Saer”. *Revista Iberoamericana*, vol. 78, núm. 240, 2012, 681–694.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas, tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral, 1991.
- _____. *Glosa*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1986.
- _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

RESEÑAS

**LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE DEL SIGLO XXI
HOMENAJE A CARLOS FUENTES Y A SU OBRA,
COMPILACIÓN DE GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ**

JULIA ISABEL EISSA OSORIO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Georgina García Gutiérrez Vélez (comp.). *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra*. México: UNAM/Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Veracruzana, 2012.

En 2012 se publicó el libro *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra*, en el que Georgina García Gutiérrez realiza una compilación de diversos artículos; en primer lugar, como resultado de un congreso realizado en 2008 por parte del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM; y en segundo lugar, para reunir diversos trabajos que conmemoraran los 50 años de *La región más transparente* y analizaran las obras de Carlos Fuentes desde diferentes perspectivas. El objetivo principal fue, en ese sentido, el de mostrar la recepción del autor y su obra en la época presente y en el México y el mundo actual.

El libro se encuentra dividido en 11 apartados, cuyas temáticas van desde las memorias del congreso; la obra de Carlos Fuentes en México y el mundo; la relación de Fuentes con otros escritores; historia y literatura; las voces y diálogos en *La muerte de Artemio Cruz*; la mujer, el cuerpo, la memoria y lo femenino; análisis de temáticas generales en sus obras como el tiempo, México, la lengua

y la ideología; y por supuesto cuatro apartados dedicados exclusivamente a la obra protagonista de esta publicación: *La región más transparente*, abordada desde diversas perspectivas y temáticas, relacionadas con el género novelesco, el canon, la lengua y su relación con otras grandes novelas.

El primer apartado, “Memorias del congreso”, está integrado por los trabajos de José Narro Robles, Juan Ramón de la Fuente, Ambrosio Velasco Gómez y Luis Leal Fuentes, quienes presentan a Carlos Fuentes como un escritor y humanista comprometido con su país, sobre todo con el quehacer político y cultural, desde la realidad (apoyó a movimientos sociales y culturales, criticó al poder y a la política nacional y exterior, entre otros) y en su literatura (reflejó la realidad del México moderno, criticó los problemas políticos reales, buscó una identidad mexicana, etc.). De esa forma, los artículos de este apartado, a través de un breve recorrido por la vida y obra del autor, nos van adentrando en su literatura para llegar a una mirada más profunda de *La región más transparente*, ya que en ese microcosmos literario y ficticio puede llegar a observarse el macrocosmos de la vida real de México y el mundo.

En “Carlos Fuentes y su obra en México y en el mundo”, segundo apartado del libro, los trabajos guardan relación con respecto a una temática principal: la literatura mundial, es decir, la relación que entabla la obra de Fuentes con otras literaturas del mundo en general. De aquí sobresalen los trabajos de Julio Ortega, cuyo acercamiento se centra en considerar que Fuentes transforma el acto de lectura, al crear una obra que traspasa las barreras del tiempo (incluso hoy en día sigue siendo una narrativa vigente); y el de Georgina García Gutiérrez, quien muestra su gran conocimiento sobre la obra del escritor, al plantear la situación histórica de *La región más transparente* cuando salió por primera vez en 1958, y cómo ésta se convirtió desde el principio en un capítulo entero de la historia cultural de México, ya

que sin ella sería imposible imaginar la nueva narrativa mexicana, debido a que revolucionó las letras nacionales en todos los sentidos, por lo que se puede considerar que hay un antes y un después de *La región más transparente*.

Los apartados tres, cuatro, cinco y seis se centran en la novela *La región más transparente* aunque desde diversas perspectivas, destacando los artículos de Maarten Van Delden, Florence Olivier y Georgina García Gutiérrez. Así, en “Aproximaciones a *La región más transparente*” se encuentran temáticas muy diversas desde el enmascaramiento del individuo, la construcción de la identidad, el imaginario social y la construcción de la memoria hasta el espacio ciudadano como elemento fundamental de la obra; mientras que en “Temas, novela, ciudad: *La región más transparente*” hay una serie de análisis enfocados en la ciudad como espacio propicio para el desarrollo de la novela, debido a que éste se convierte en la representación del anhelo de la modernidad y el progreso en el México de los años cincuenta. “*La región más transparente: género novelesco, canon, lengua*” analiza los aspectos formales de dicha novela como la renovación de la estructura novelística, la apertura del canon para su recepción, el tratamiento del tiempo y el espacio, la presencia de muchos Méxicos a lo largo de la narración y “*La región más transparente*” como reflejo y espacio propicio para la transición y el cambio. Finalmente, para terminar con los apartados que profundizan esta novela, se encuentra “*La región más transparente y otras grandes novelas*”, cuyo objetivo es la de exponer diversos análisis comparativos entre *La región más transparente* y otras novelas, ya sean las del mismo Fuentes u otros escritores mexicanos o extranjeros, con el fin de mostrar el tratamiento literario que se le da a la Ciudad de México.

En “Carlos Fuentes y otros escritores” se resaltan las relaciones de Fuentes con otros escritores, ya sea desde la amistad como es el caso con Julio Cortázar; por una relación literaria como con Arreola, Garro, Elizondo; por un juego de apropiación de la rea-

lidad como con Marcelo Chiriboga; o por coincidencias temático-espaciales como utilizar a la Ciudad de México como escenario principal de una obra, tal y como sucede con María Luisa Puga.

“Historia y Literatura” es el octavo apartado e intenta destacar la relación que estableció Fuentes entre la Historia y la Literatura y, por lo tanto, la importancia de la Historia dentro de su obra, ya sea desde la recuperación del pasado como sucede en algunos de sus cuentos y novelas, o como una forma para analizar los acontecimientos de otros tiempos y que siguen influenciando el presente. Este apartado se relaciona con el siguiente que es “Voces y diálogos: *La muerte de Artemio Cruz*”, ya que esta novela es una de las que mejor ejemplifican la importancia de la Historia dentro de la obra literaria de Fuentes. Sin embargo, en este apartado los artículos se centran más bien en un análisis de las voces al convertir esta novela en película, y al tener a su vez una multiplicidad de voces que la acercan a la polifonía, como sucede con *La región más transparente*.

En el apartado diez, “Representación de la mujer, cuerpo, memoria y lo femenino”, se revelan algunas temáticas que han sido poco estudiadas en la obra de Fuentes, como las voces femeninas o el papel de la mujer y la memoria; elementos que se han dejado de lado por centrarse en otras temáticas mucho más palpables. En oposición a estos tópicos se encuentran los que se analizan en el último apartado, “Lecturas de la obra de Carlos Fuentes. Tiempo, México, lengua e ideología”, ya que son algunos de los más representativos de la obra del escritor, pero que en este libro tienen un tratamiento innovador al buscar un acercamiento diferente o al comparar algunas de sus obras con la de otros escritores.

Para concluir, es importante reconocer que este libro, que surgiera de un congreso en el que sus organizadores en ningún momento imaginaron que sería un reconocimiento *in memoriam*, es más que un compendio de trabajos en torno a la obra literaria de Carlos Fuentes; en realidad, se puede considerar

como un reflejo de *La edad del tiempo*¹, ya que los artículos de *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra* son un análisis crítico profundo sobre la vida, obra y temáticas del escritor, como si cada uno de esos textos aquí reunidos fuera un tributo a ese afán totalizador que tuvo Fuentes durante su carrera literaria.

1 *La edad del tiempo* es una genealogía de la obra narrativa de Fuentes, creada por el propio autor, y con la que intentaba demostrar las diferentes etapas del tiempo en México, ligado con el mundo y con una construcción de la identidad mexicana.

HISTORIA SINIESTRA DE ALBERTO CHIMAL

JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Alberto Chimal. *Historia siniestra*. México: Cuadrivio/Conaculta, 2015.

¿Qué es lo siniestro, y en dónde podemos encontrarlo? Estas son las preguntas que Alberto Chimal intenta responder en su nueva propuesta literaria. *Historia siniestra* (2015) es el resultado de la búsqueda constante del horror en el espacio de la cotidianidad. La fascinación y excentricidad de Chimal por retratar el lado siniestro de las cosas nos deja en claro la particularidad de este nuevo universo narrativo: en Chimal no hay “historias siniestras”, sino más bien una sola historia plagada de matices terroríficos y fragmentos alucinógenos. De tal forma que *Historia siniestra* parte de dos pasajes narrativos que terminan por fundamentar una misma historia, la historia siniestra de la vida cotidiana.

Ahora bien, *Historia siniestra*, a voz de su propio autor, es un libro que surgió de las redes sociales. Tanto “Ciudad X” como “Día común” funge a modo de textos híbridos: textos sacados del internet; textos que están compuesto de múltiples géneros literarios. En el caso de “Ciudad X” la historia se erige a partir de una cuenta regresiva, en donde la ciudad, yéndose a una catástrofe total, es la principal protagonista. Cada uno de los fragmentos que componen el relato demuestra esa vertiginosidad escritural

que subyace en una plataforma tan limitada como lo es Twitter. Por supuesto, para Chimal el proceso intrincado de trasladar la escritura virtual al universo del libro impreso es parte también de esa escritura que nunca acaba, de esa escritura que está en constante construcción. En el caso de “Ciudad X” los fragmentos aparecieron primeramente en la cuenta de Twitter del escritor a lo largo del 10 de octubre de 2014. En cuanto a “Día común”, el texto fue publicado en la red el 16 de marzo de 2014 y fue uno de los proyectos seleccionados para el festival internacional #Twitter-Fiction. Por consiguiente, *Historia siniestra* representa, a su vez, un tipo de narración experimental y vertiginosa. Gracias a esa vertiginosidad de la narración que realiza Chimal en “Ciudad X”, el lector va desarrollando a lo largo de la lectura un sentimiento de angustia, un ánimo apocalíptico y una sensación siniestra conforme los números van bajando hasta el inevitable final.

Por otro lado, “Día común” es, sin duda alguna, el ejemplo más claro de esa escritura experimental por parte de Chimal. Al utilizar las fotografías como herramientas de ficción, Chimal desencadena en el lector una suerte de escritura imaginativa, multinterpretativa, pero sobre todo inacabada. Entrar a las páginas de “Día común” es ingresar a un terreno en donde los fragmentos escritos se anclan al universo fotográfico para obtener con ello una nueva visión de las cosas, es decir, una nueva forma de entender la realidad y la escritura misma. En ese sentido, no son las fotografías las que revelan ese universo alucinante y sórdido de la mítica Ciudad de México, sino más bien son los fragmentos rápidos y concisos de escritura los que permiten mirar las imágenes captadas por la lente de la cámara con un aura más siniestra y corrosiva. Por tal motivo, gracias a “Día común”, podemos darnos cuenta de la propuesta narrativa de Chimal: el escritor es consciente de que la vida diaria es en realidad un horror constante.

Para Sigmund Freud lo siniestro es un miedo de la infancia que hemos olvidado y que vuelve para aterrarnos con su terrible

rostro de lo familiar. De tal forma que lo siniestro genera en la persona atracción y repulsión, familiaridad y miedo, comodidad e incomodidad. En ese sentido, *Historia siniestra* es la puesta en escena de esa idea planteada por Freud: lo siniestro parte de una realidad que conocemos y que, poco a poco, se va haciendo incomprendible, extraña, terrorífica. Para Chimal el miedo surge del extrañamiento de las cosas: ¿qué te puede causar más terror que saber que tu zona de confort, que tu protección sagrada, se transforma en un espacio de peligro constante? Chimal es brillante al decirnos en “Día común” que lo siniestro está a la vuelta de cada esquina; que lo realmente terrorífico y misterioso se puede encontrar en la propia cotidianidad. Como el mismo narrador menciona, un día común para nosotros es en realidad un conjunto de obras siniestras: “Pese a los signos, y a todo, yo seguía empeñado en tener un día lo más normal posible” (69). Pero en Chimal la normalidad se convierte en extrañamiento y el extrañamiento en horror. Todos somos partícipes del universo de lo siniestro: la oscuridad de las cosas están allí, a la vista de todos. Es la cotidianidad la que nos sorprende constantemente y la que valida la “historia siniestra” que el autor quiere contarnos con su propuesta literaria. Sin duda, la idea más impactante de todo el libro es darnos cuenta de que uno no puede tener un día de lo más “común”, al contrario, uno está a la espera de encontrarse siempre con el rostro siniestro y perverso de la vida: “No intentes huir. Los días comunes no son para usted. Piense en lo que me paso a mí” (87). *Historia siniestra*, en ese sentido, cumple con todos sus objetivos: ser una escritura experimental, un texto híbrido, una narración en constante conformación e interpretación, y un vistazo al universo siniestro de la cotidianidad. Por tal motivo, con *Historia siniestra* Alberto Chimal confirma ser uno de los mejores narradores mexicanos de la actualidad, además de posicionarse como uno de los tantos escritores que han hecho de la vida una extraña geografía del horror.

RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, NOTAS CRÍTICAS, TRADUCCIONES Y RESEÑAS

1.- Objetivo. El objetivo de la revista es publicar artículos originales e inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes interdisciplinarias. Así mismo deseamos difundir traducciones de trabajos publicados en otras lenguas cuya relevancia enriquezca el panorama actual de la teoría y crítica literarias o las publicaciones de reseñas sobre trabajos relevantes que contribuyan a la difusión del conocimiento especializado.

2.- Sobre las colaboraciones. Deben ser originales inéditos, que no se encuentren en proceso de dictamen para otra revista. Los escritos publicables pueden ser artículos sobre teoría, análisis o crítica literaria, reseñas y traducciones.

3.- Sobre los colaboradores. *Amoxcalli, Revista de literatura hispánica* recibe colaboraciones de alumnos de posgrado, profesores e investigadores. Quienes envíen artículos, reseñas o traducciones para su publicación deberán anexar el formato de Identificación del trabajo.

4.- Evaluación. Toda colaboración recibida será dictaminada por dos académicos expertos en el área. Tanto el nombre del autor como el de los dictaminadores permanecerán en el anonimato. El tiempo promedio para dar respuesta sobre la publicación o no de los artículos es de tres a cuatro meses. Sin importar los resultados del dictamen, el autor recibirá por escrito las opiniones de los árbitros. En caso de ser *publicado con correcciones*, la aceptación del artículo estará sujeta a los cambios especificados. Si el dictamen es negativo, el autor, una vez incorporando las indicaciones de los árbitros, podrá proponer su texto una vez más para su publicación sin que por ello la revista esté obligada a aceptarlo.

5.- Normas de publicación:

*ARTÍCULOS ACADÉMICOS:

I.- Extensión. La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse de que sus derechos de uso estén vigentes.

II.- Estilo. *Amoxcalli, Revista de literatura hispánica* basa su estilo de edición siguiendo los puntos señalados en la séptima versión de la *MLA Style Manual* (New York, 2009). Asimismo, todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

—Uso de la fuente Times New Roman a 12 puntos, espacio 1.5 y con márgenes de una pulgada.

—En la primera página del artículo deben aparecer en inglés y en español el título, un resumen que no supere las 100 palabras y cinco palabras clave.

—La MLA utiliza el método (autor página) en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto así como la referencia completa debe aparecer en las referencias. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase misma o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.

—Al final del artículo se deberá incluir una sección de “Referencias” consignando todos aquellos documentos y demás fuentes que se refirieron en el trabajo siguiendo las indicaciones del formato de estilo MLA Style Manual (New York, 2009) en su 7ª edición.

*TRADUCCIONES Y RESEÑAS:

I.- Extensión. La extensión máxima de las traducciones debe ser 20 cuartillas (tamaño carta). En el caso de las reseñas, la extensión no debe superar las 4 cuartillas (tamaño carta).

II.- Estilo. Es importante señalar que las traducciones realizadas deben contar con el permiso legal de los respectivos autores. Los textos reseñados no deberán superar los tres años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la

respectiva reseña. De igual forma, tanto las reseñas como las traducciones deberán cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos académicos.

6.- Contacto. Las colaboraciones deben enviarse al correo electrónico amoxcallirevista@gmail.com, indicando en el título del mail si es artículo, reseña o traducción.