

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 aprehende 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

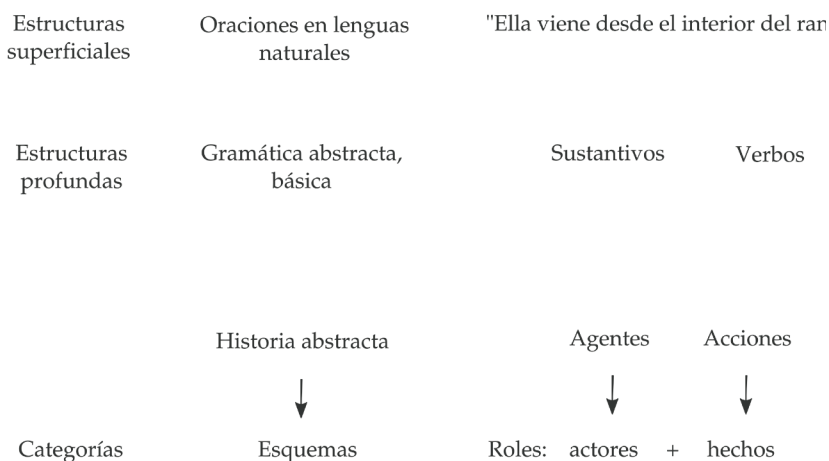
desarrollo (como puede verse, para comenzar, en los estudios editados por Herman y Zunshine), y de la cual *The Literary Mind* constituye uno de sus “textos fundacionales” (Zunshine 4).

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 descriptible: ¿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.

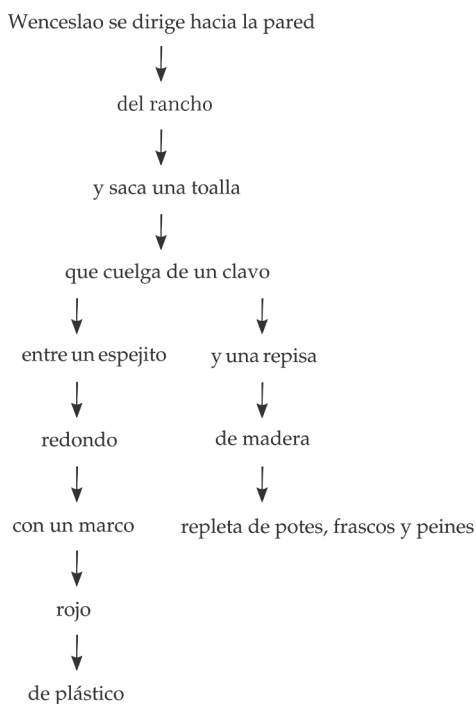
Pero lo mismo, aunque, por supuesto, en una escala infinitamente más reducida, se produce en un texto narrativo como *El limonero real*. Para comprobarlo, véase el siguiente pasaje correspondiente al de la acción de un solo personaje, que se cita aquí en toda su extensión porque solamente así podrá el 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

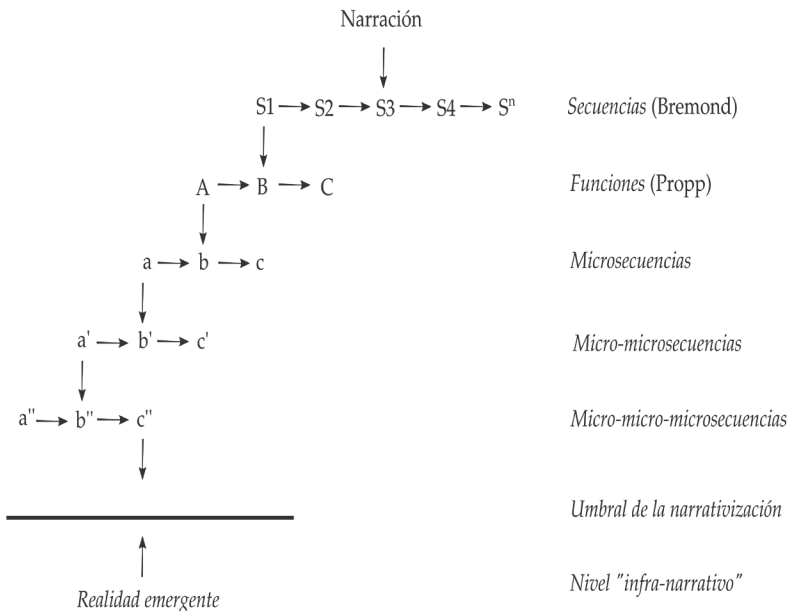
“vértigo”, el de las notas a pie de página. Que sean bandadas de pájaros sin “líder”, de colonias de hormigas o de termitas, o de atascos o embotellamientos de tránsito (recuérdese el cuento “La autopista del sur” de Cortázar), se trata de sistemas, estructuras, procesos y comportamientos colectivos 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.