

Saer y las estaciones. Sobre comienzos y finales en las novelas de Juan José Saer¹

Saer and the Seasons. On beginnings and endings in the novels of Juan José Saer

Pablo Vergara

RESUMEN: En la obra narrativa del escritor argentino Juan José Saer se puede identificar un trabajo particular de la descripción que se funde en la narración como uno de sus elementos constitutivos. En este sentido, el presente artículo plantea que el despliegue de las condiciones espacio-temporales de la llamada “zona” saeriana, trasunto literario de la provincia argentina de Santa Fe, es un elemento fundamental de la narración hasta el punto de posibilitar el comienzo del relato. El trabajo sobre las estaciones y las condiciones del tiempo es de este modo un dispositivo de individuación desde la nada que antecede a la obra y su escritura, y hasta el final de la narración, marcando el intervalo que permitiría en estas obras la posibilidad misma del arte de narrar.

PALABRAS CLAVE: Juan José Saer, narración, espacio, estaciones, individuación

ABSTRACT: In the narrative works of the Argentine writer, Juan José Saer, there is special attention paid to description in the narration which is based on the story as one of its constituent elements. In that sense, this article proposes that the unfolding of the space-time conditions of the so-called Saerian “zone,” a faithful literary representation of the Argentine province of Santa Fe, is a fundamental element of the narration to the point that makes possible the beginning of the story. Saer’s work with seasons and weather conditions is, in this way, a device for individuation

1 Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto de investigación Ubacyt “Espacios, paisajes y afectos: dispositivos narrativos en el campo de lo sensible” del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (2012-2015).

from nothingness that precedes the work and the writing of it, and until the end of the narrative, marking the range allowed in these works the very possibility of storytelling.

KEY WORDS: Juan José Saer, narration, space, seasons, individuation.

Mantiénense invariables las condiciones del tiempo en ésta.

Son, más o menos, de una tarde lluviosa de principios de abril, las cinco y media (...). El cielo, la tierra, el aire y la vegetación son grises, no con el tinte acerado que el frío les da en mayo o junio, sino con la porosidad tibia y verdosa de las primeras lluvias de otoño, que no bastan, en la zona, para abolir el verano insistente y desmedido (Saer, 2005, 11).

En las novelas de Juan José Saer es notoria una insistencia en las condiciones del tiempo y del espacio, presentada muchas veces con puntualidad en los comienzos de las novelas, y por lo general vinculada a una estación o en un período de tiempo delimitado –la hora del día, el día de la semana, el momento del mes– inscrito en una temporada específica. La insistencia no se refiere estrictamente a las estaciones del año, pero sí, al menos, a una duración enmarcada en un momento del año, de un año que con mayor o menor dificultad podríamos precisar, fechar; una hora, un día, un mes o varios que mantienen con cierta intensidad una unidad, podríamos decir, “meteorológica”. En *Lo imborrable* es un invierno, veinte años después de una referencia que no se precisa, pero que es, lo sabemos, el día del paseo de Angel Leto y del Matemático narrado en *Glosa*; en *Cicatrices*, desde febrero a junio con una detención especial que concentra la novela en los comienzos de un mayo que a pesar de ser otoño es a todas luces invernal. *Glosa* es la novela de la primavera, articulada entre el florecimiento de los árboles y la luz de octubre y su sombra, según la hora y el lado de la acera por el que se la observa. Las novelas de verano: *El limonero real*, el día de fin de año, en pleno verano entre los ríos y riachos del Paraná, al igual que *Nadie nada nunca* en el calor de febrero, el mes irreal que todo lo aturde e inmoviliza. Como Jano, de dos caras, *La pesquisa* refuerza la insistencia sobre lo temporal cubriendo el invierno europeo y enfrentándolo al verano de la zona, caluroso y húmedo: los asesinatos de ancianas tienen como telón de fondo el blanco de la nieve y el gris y negro de los días y noches parisienses, en tanto que los recuerdos de Pichón en su paseo en lancha por el interior –Colastiné norte y sur, Rincón– advienen en medio de un calor que no

cede. Por último –aunque la enumeración no agota las novelas de Saer² –, la novela del final, del final del verano, del comienzo del otoño, pero sobre todo del final de la obra, *La grande*, acaba en el otoño, en el tiempo del vino, cerrando una estación y abriendo otra, la postrera.

Este texto obedece a una intención, surgida tiempo atrás, de hacer ver y de pensar ese trabajo sobre las estaciones como un marco donde las narraciones hallan un punto de referencia, una relación con el afuera pero, aún más, un modo de individuación por medio del cual la narración puede comenzar, salir desde lo indistinto y continuo, hacia un momento de cristalización, de definición momentánea, por medio de la cual se cae en la ilusión de lo que puede durar por sí mismo, bastarse antes de disolverse otra vez en la nada, en lo indistinto, en lo sin forma.

Las estaciones o temporadas afectan tanto de manera temporal como espacial la narración saeriana, pues además de determinar en cada novela un intervalo, un episodio, dentro de un tiempo que las trasciende largamente en el conjunto de la obra, dota de atributos circunstanciales los múltiples elementos que, reunidos, conforman el espacio de la “zona”, la provincia saeriana, trasunto de Santa Fe en Argentina, y contribuyen, por ello, a dotar de forma el mundo que en las novelas se desarrolla con singular potencia.

Novelas de invierno

Continuo, discontinuo: sin saber cómo ni por qué, a pesar de encontrarse en el flujo indistinto, sin forma, nombre ni dirección, desde que hubiera sido arrojado hacia fuera, hacia lo exterior, y después de haber pasado veinte años desde un entonces indeterminado o por lo menos ambiguo, Carlos Tomatis se nos presenta una noche de invierno, iniciando –o más bien reanudando, por la forma sintáctica del comienzo– su narración: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece” (2003: 9). El comienzo de *Lo imborrable* pone en presencia de manera manifiesta³

2 Este artículo aborda en particular seis novelas del escritor santafesino. En orden de publicación, *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980) *Glosa* (1986), *Lo imborrable* (1993) y *La grande* (2005). No obstante, una fuerte tematización de las estaciones se observa en otras novelas, relatos e incluso en poemas y en la obra ensayística de Saer. Como muestra, véase *El río sin orillas* (1991).

3 “CONTINUO, DISCONTINUO” (2003, 9) se lee en el margen izquierdo del primer párrafo de la novela, es la primera de las numerosas inscripciones en mayúsculas que en los márgenes van pateando la narración de *Lo imborrable*.

esa paradoja de la temporalidad que reaparece numerosas veces, con distintas formulaciones, a lo largo de la obra de Saer. Lo que es esencialmente un continuo, indistinto, o lo que irremediamente va hacia un destino o en una dirección que devuelve circular a “la nada universal” (Saer, 2009a: 222), solo puede presentarse fragmentario, como discontinuo, señalando su presencia singular y asumiendo con ello su ser problemático. La génesis del relato, se puede decir, se hace posible en ese gesto de disectar el continuo para señalar el comienzo –un falso comienzo– de una historia que será el comienzo de la narración. Para hacer esa disección es preciso generar una separación y es ahí donde el invierno, la noche de invierno que abre la novela permite la individuación del entorno y con ello, la generación de la forma.

Lo que a simple vista puede parecer solo un anclaje temporal es, para el caso de las novelas de Saer, mucho más. Está en la base de todo el aparato descriptivo que se pone en juego en sus novelas, en las que, según Gramuglio, “narración y descripción se mezclan de modo inextricable” (2010a: 928)⁴. La luz no es nunca la misma, ni el color del río, ni el brillo del sol en las hojas de los árboles o en la superficie del agua. En los comienzos de las novelas esa puntualidad en el nombrar un mes o una estación, y en los detalles sobre el estado del tiempo –como el fragmento del inicio de *La grande*, citado al comienzo de este artículo– están en relación constante con las numerosas descripciones sobre el tiempo en la zona que vendrán, afirmándolas y a la vez diferenciándose de ellas, poniendo en evidencia que eso que es el afuera, el ambiente, una vez más, es continuo y discontinuo a la vez, que las diferencias no son esenciales sino de grado, y que no hay más individualidades discretas y cuantificables, que variaciones y desplazamientos de magnitudes e intensidades.

Otra operación de individuación diferente encontramos en el comienzo de *Cicatrices*, la segunda novela de invierno en la que me detengo aquí: “Hay esa porquería de luz de junio, mala, entrando por la vidriera” (Saer, 1994: 11) Son las primeras palabras del narrador de la primera parte, Ángel, mientras juega billar con un ausente Tomatis que no deja de hablar y fumar, sin prestar la menor atención al juego. Esa escena, sin mediación alguna, pasa desde aquel junio invernal al febrero recién pasado: la porquería de luz de junio en la vidriera se vuelve un rectángulo amarillo en el ventanal del bar en febrero (1994: 13-14). To-

4 El texto de Gramuglio es el pionero “El lugar de Saer” publicado originalmente en Saer, Juan José, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986. La versión citada aquí es la del “Dossier de la obra” en Saer, 2010a: 858.

matís sigue hablando y Ángel, como siempre, le lleva gran ventaja en las carambolas. Ha ocurrido una analepsis y el relato por tanto ha ido hacia atrás, pero sin dejar de ir, sin embargo, hacia delante. Lo que ha ocurrido es una *haecceidad*:

Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son *haecceidades*, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar o ser afectado. (...) no son simplemente ordenamientos, sino individuaciones concretas válidas por sí mismas y que dirigen las metamorfosis de las cosas y de los sujetos (Deleuze-Guattari, 2006: 264).

Para que haya relato debe ocurrir una *haecceidad* que fije el punto de partida, que lo señale marcando su calidad de algo determinado, aunque no sea su comienzo, pues “una *haecceidad* no tiene ni principio ni fin, ni origen ni destino; siempre está en el medio” (Deleuze-Guattari, 2006: 266). Es, en estricto rigor, el acto de señalar con el dedo, el que recorta lo apuntado del resto por el hecho de señalarlo-nombrarlo como “esto/a” (*hoc/ haec*). No es la mera elección de un decorado o un fondo en el que situar los objetos y los personajes, sino una individuación que permite establecer diferencias mínimas desde las que todo -objetos y personajes- se modifica como parte del acontecimiento. Los comienzos saerianos marcan, con su detención en las estaciones, *haecceidades*, lo que posibilita que el tiempo en esas narraciones no sea el mero tiempo cronológico o “*Cronos*”, “tiempo de la medida que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto” (Deleuze, Guattari, 2006: 265), sino “*Aión*”,

el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y en un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder (Deleuze, Guattari, 2006: 265).

Desde aquí adquiere otra significación la separación en capítulos de la novela, que nombran lapsos de tiempo, en meses, que son cada vez menores y que se van acortando desde sus extremos hacia el centro⁵, para

5 Transcribo los nombres de los cuatro capítulos: Febrero, marzo, abril, mayo, junio (1°); Marzo, abril, mayo (2°); Abril, mayo (3°); Mayo (4°).

detenerse en un mes, mayo, y con mayor precisión, en los primeros días de ese mes, hasta el solitario 1° de mayo, un día particularmente gris, lluvioso y funesto; es decir, tiempos definidos mediante individuaciones mínimas y extrañas, de matices que parecen no ser discretos y de ningún modo invariables, y donde la cronología se descompone y cede lugar a un período de tiempo extenso y acotado a la vez, que avanza y retrocede, o que se detiene en un momento pletórico o arrebatado de materia y de sus transformaciones.

No es un detalle menor que en la primera parte de *Cicatrices* encontremos a Ángel trabajando en la sección “Estado del tiempo” de *La Región*, el periódico de la ciudad, elaborando el pronóstico diario de la manera más aleatoria -inventando y copiando, según los consejos de Tomatis- o repitiendo día a día el mismo anodino pronóstico: “Se mantienen invariables las condiciones del tiempo en ésta”, en la que el tiempo atmosférico aparece como la evidencia del tiempo como duración y donde se ironiza con la pretensión de clasificar algo esencialmente mudable y que sin embargo permanece igual a sí mismo y ajeno a lo demás.

Muy diferentes son las descripciones de las noches y las lluvias de abril y mayo a partir de los paseos en automóvil de Ernesto López Garay, en la tercera parte de la novela. Recorridos casi idénticos, a distintas horas, bajo una lluvia que es siempre igual, una misma llovizna y niebla, que da contra el parabrisas o contra el vidrio trasero del automóvil, que se ve caer a un costado o por el espejo retrovisor, llenándolo todo a su alrededor. Momentos en que el entendimiento de Ernesto parece trastornarse golpeado por la misma lluvia que cae sobre los transeúntes convertidos en gorilas. Otra vez, la lluvia no es un decorado, sino una magnitud de la narración, quieta y en expansión a la vez, como el personaje y su percepción distorsionada (o hiperlúcida, pues ¿no acabarían siendo las visiones alucinadas de Ernesto imágenes premonitorias de la realidad política argentina?) de la realidad. De este modo, la lluvia, otra vez, no es el telón de fondo de la narración, sino la misma narración, narración y descripción hechas una sola, desde donde los personajes “se recortan” para estar ahí, como la mujer de Fiore caminando por la hierba en el atardecer lluvioso⁶ del primero de mayo, en la cuarta parte:

6 “El lobo, o el caballo, o el niño dejan de ser sujetos para devenir acontecimientos, en agenciamientos que son inseparables de una hora, de una estación, de una atmósfera, de un aire, de una vida.” (Deleuze- Guatari, 2006: 266)

Ella va adelante. Se recorta nítida contra el cielo gris, que se va volviendo de un color parecido al de los cañones de la escopeta. La veo nítida, dos metros delante de mí. No hay más nada, salvo el pastizal que se extiende a nuestro alrededor y más allá la laguna, todavía invisible, y la ciudad, un poco más alta, borrándose ya en la bruma del crepúsculo (1994: 256).

Novela de primavera

Glosa es, en el esquema que se va dibujando, la novela de primavera. La primavera no es aquí la temporada del nacimiento (que en rigor, se podría sostener, es el invierno) ni de la fertilidad, más que una temporada de transición, que está en el medio y como detenida, entre invierno y verano (pasado y futuro), las estaciones fuertes. A pesar de esto, *Glosa* es también, en otro sentido, una novela de madurez⁷.

En ella se actualiza lo continuo-discontinuo. Señala su comienzo -esta vez de manera más radical que nunca muestra lo azaroso de esa elección- y plantea en un juego de figura-fondo lo estático y lo móvil, de un modo en que todo es contradictorio: lo que puede plantearse como estático es el paseo: las veintinueve cuadras con su geometría de intersecciones periódicas concebidas por Hipodamos, los cincuenta y cinco minutos de caminata, la peripecia. Es decir, un transcurrir del tiempo y un desplazamiento espacial. A su vez, lo móvil es lo demás, lo que aparece como difuminado y fluido, el relato del Matemático y todas las digresiones que brotan de la narración, pero que además aparecen inevitablemente clausurados en los límites impuestos por las anacronías, y por las historias y destinos personales de los personajes. Las prolepsis de *Glosa*, como bien reconoce Sarlo, marcan la condición pasada de ese futuro:

Leto y el Matemático caminan una mañana de primavera de 1960 ó 1961, pero un narrador sabe que dieciocho años después el Matemático recordará esa mañana, y sabrá que un año antes, cosas terribles sucedieron con Leto, con uno de los mellizos Garay, con Elisa. Y ese futuro ya pasado irrumpe en el recorrido de 1961 por la calle San Martín, cortando el tiempo e introduciendo otra temporalidad de calidad diferente porque,

7 “Es la novela que más elaboré mentalmente. Es la novela que se parece más, creo haberlo dicho ya, a como yo la imaginaba, es la que salió más parecida a lo que yo quería hacer. Por eso es uno de mis libros preferidos.” Julio Premat, Diego Vecchio, Graciela Villanueva, “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005” en Saer, Juan José, 2010a: 928.

en ella, los destinos de algunos hombres y mujeres ya se han jugado (1993: 29).

Lo ya acontecido, como la fiesta de Washington o el “Episodio” del Matemático y el suicidio del padre para Leto; y los destinos “jugados”, revelados en las prolepsis, hacen de fondo de ese día de primavera de 1960 o 1961 (como el verano en *El limonero real*, toda la primavera se significa en un día, en este caso en una hora), de la caminata de los dos amigos. La figura del paseo está, sin embargo, permeada a cada momento por el fondo que se cuele por los intersticios que deja la narración. Son “astillas de tiempo” (Sarlo, 1993: 30) incrustadas en la duración rígida de la caminata que trastocan esa materia, estática en apariencia, que hace de figura y la desdibujan fundiéndola en otra materia mucho más densa, viscosa y opaca.

Es en virtud de la mezcla de ironía y escepticismo de la narración que podemos tomar el peso a la densidad de esa materia que se pretende definida y bien delimitada. Me permito una cita in extenso:

Es, como ya sabemos, la mañana: aunque no tenga sentido decirlo, ya que es siempre la misma vez, una vez más el sol, como la tierra, al parecer, gira, ha dado la ilusión de ir subiendo, desde esa dirección a la que se le dice el Este, en la extensión azul que llamamos cielo, y, poco a poco, después del alba, de la aurora, ha llegado a estar lo bastante alto, en la mitad de su ascenso pongamos, como para que, por la intensidad de eso que llamamos luz, llamemos, al estado que resulta, la mañana -una mañana de primavera en la que otra vez, aunque, como decíamos, es siempre la misma vez, la temperatura ha ido subiendo, las nubes se han ido disipando, y los árboles que, por alguna razón, habían perdido poco a poco sus hojas, se han puesto a reverdecer, a dar flores otra vez, aunque, como decíamos, es siempre la misma, la única vez y, como dicen, de equinoccio en solsticio, en la misma, ¿no?, como decía, la llamamos “una”, porque nos parece que ha habido muchas, a causa de los cambios que nos parece, a los que damos nombres, percibir-, una mañana de primavera, luminosa, que ha venido formándose desde tres o cuatro días atrás, a partir de las últimas lluvias de septiembre y octubre que han ido limpiando, en un cielo cada vez más tibio y transparente, los últimos rastros del invierno (2010b: 17-18).

Para el narrador de *Glosa* todo es convención y de convenciones se hacen los relatos. Sin embargo, el suyo propio, si bien reclama la aceptación del lector desde el comienzo o la pide al menos de manera retórica, prescinde de toda respuesta de ese tipo y se entretiene en señalar con ironía lo mecánico de las operaciones por medio de las cuales se acepta lo

real como conocido y lo conocido como real. El escepticismo es el otro componente de ese discurso con el que se limita a señalar la falta de base de esas convenciones. La ironía como humor y el escepticismo como principio gnoseológico son los principios generadores de ese tono de la narración que se entretiene en constataciones mucho más simples que las genialidades científicas del Matemático (vg. los *Catorce puntos relativos a la toda métrica futura*, p. 33 o la ecuación de la Realidad, “con mayúsculas”, p. 156)), constataciones que desnaturalizan toda convención y por extensión todo discurso generador o sostenedor de convenciones, científicas y literarias entre otras. Así, notar el ascender del sol en el cielo próximo al mediodía, desvelando los equívocos de ese movimiento aparente, pero dando importancia a la evidencia de los intercambios entre la luz y la sombra; o mostrando perplejidad ante el florecimiento de los árboles (lapachos, los primeros; jacarandás, timbós, paraísos...) y del cambio de las hojas, evidenciando las contradicciones de los predicativos de unidad y alteridad, pero señalando la potencia vital indesmentible de esos colores, aromas y demás efectos sensibles que suceden periódicamente cuando adviene –cómo, por qué– lo que llamamos primavera.

La primavera es en *Glosa* un disparador de extrañamiento, y eso comporta una doble intensidad: “disparador” en cuanto el (lo) material propuesto a la narración para ser escrito, un material que la interpela; y “extrañamiento” entendido como consecuencia de la narración, sin ser necesariamente un efecto deseado por ella. La tentativa de su escritura –escribir la primavera– es tentativa de escribir lo sensible (señalar una *haecceidad* de lo sensible), no de una manera unívoca y codificada –el tópico de la primavera–, sino como una versión, digamos nueva, de el (lo) material que pueda ser transmitida⁸. En palabras de Saer:

8 Dos comentarios breves sobre estas intensidades: Existe una evidencia de la “intensidad de disparador” que la primavera tiene en esta novela: gracias a la edición crítica de *Glosa* y *El entenado* publicada el año 2009 en la “Colección Archivos” de la UNESCO, se puede acceder a material genético de estas dos novelas centrales de la producción saeriana. Dentro de ese material se transcriben unas llamadas “Notas en vivo”, notas de viaje escritas en una libreta de anotaciones que Saer lleva durante su primera visita a la Argentina, entre septiembre y octubre de 1982, después de haberse instalado en Francia en 1968. Ese viaje, en donde entre otros lugares visita Santa Fe, coincide más o menos con los comienzos de la escritura de *Glosa*, y atendiendo al material genético se puede apreciar cómo de esa visita podrían haber surgido modificaciones determinantes en la construcción de la novela. Entre ellas podemos nombrar cambios en la fecha en que se sitúa el encuentro y el paseo de Leto y el Matemático, en relación con los primeros borradores del comienzo de la novela que ya se habían esbozado antes de ese viaje (ver “Dossier Genético”, en especial pp. 390–429; e “Historia del

La narración consiste, por lo tanto, en hacer cantar lo material –o sea el material. Esa materialidad es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido. Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo (...) (2010c: 167-168).

La “canción material” no es el resultado de la representación de la realidad, sino tan solo del trabajo con el material. El extrañamiento ocurre porque notamos en la narración una no-realidad que es significativa, que actúa “como si”, no porque la reemplace, sino porque desde otra parte nos permite pensar que es posible que lo narrado transmita una experiencia, sin la ingenuidad en el uso de un lenguaje de presunción mimética, transitivo, sino con un lenguaje que está mostrando, a plena luz, su potencia de ser otra cosa. Ese extraño efecto, o efecto de extrañeza, nos acerca paradójicamente más a las cosas que cualquier intento de acceder a ellas por medio del lenguaje.

Novelas de verano

[...] cuando la literatura coincide un instante con la nada e inmediatamente lo es todo, ese todo empieza a existir: ¡oh maravilla!

Maurice Blanchot

Se ha señalado que las estaciones en las novelas de Saer pueden ser vistas como un modo de individuación que marca la narración y permite señalarles un comienzo. Pueden ser, además, un material par-

texto”, en especial pp. 480-509, en Saer, Juan José, 2010a). En aquellas “notas” se aprecia una particular detención en las fechas de florecimiento de los árboles de la región, así como las fechas en que se permite la pesca de peces, amarillos y moncholos entre ellos. También se encuentran notas que describen los juegos de luz y de sombra en la calle San Martín por la mañana y los modos en que aparece la luna entre las calles de la ciudad por la noche (esto último aparecerá ficcionalizado en *La grande*).

Por otra parte, acerca de la “intensidad de extrañamiento” quisiera recordar el episodio en que el Matemático le refiere a Leto la anécdota, sobre el final del cumpleaños de Washington, de las mandarinas recalentadas a la parrilla. En una nota al pie de la citada edición de *Glosa –El entenado*, se lee: “Frente a la dispersión del relato lógico, ordenado y fidedigno, frente al fracaso del conocimiento deductivo, la anécdota de las mandarinas, tan intensamente evocadora para Leto, es la prueba de un triunfo, el de la transmisión posible de una experiencia sensible. Así se rehabilita, otra vez, la función y el valor de la literatura en la concepción de Saer.” (2010a; Las notas críticas de esta edición son de Julio Premat; las cursivas son mías).

ticular para el trabajo literario, que interpela de tal manera que hace o haría deseable tantear su escritura. El verano, en estos sentidos, contribuye a la espacialización de dos novelas centrales de la obra saeriana, dos novelas complejas, en las que se puede intuir la obra como exigencia y como resistencia a cualquier voluntad simplificadora o reificadora de la literatura, como son *El limonero real* y *Nadie nada nunca*. Ya se había señalado también que las estaciones comportan un plano tanto espacial como temporal de la narración; para el caso de estas novelas, el verano contribuye notoriamente a llenar de espesor la zona. Es, además, con su exceso, determinante de ciertos episodios capitales de la obra de Saer, pongamos por caso la zambullida de Wenceslao al río en *El limonero real*, o los extraños sucesos que envuelven, velándola para siempre, la incierta desaparición del Gato y Elisa en *Nadie nada nunca*⁹. De aquí puede despuntar una característica especial de esta estación en las novelas de Saer: el verano es quizás la estación que conlleva mayor extrañeza. Sea por el calor que aturde y nubla el entendimiento, o porque el exceso de luz altera la mirada, la vuelve obsesiva, y deslava los objetos restándoles realidad. Lo que sí sabemos es que el verano en la zona está marcado por su intensidad. Y la narración, a su manera, así lo demuestra: tanto *El limonero real* como *Nadie nada nunca* son novelas en las que el ritmo y el tono de la narración, los procedimientos técnicos de construcción de la trama, la potencialidad expresiva de su lenguaje y la problematización sobre el sentido desarrollan sus posibilidades hasta acercarlas a sus propios límites.

Podríamos preguntarnos, ¿cuánto tiempo pasa en *Nadie Nada Nunca*? La diégesis principal se reduce a tres días -viernes, sábado, domingo-, del mes de febrero. Sin embargo, la latente amenaza de inmovilidad que presenta la novela vuelve ese tiempo (de *cronos*) ambiguo, inexacto y superfluo. Lo que predomina es una inmovilidad que, aunque no impide que sucedan hechos, trastorna el tiempo, lo fragmenta, y arroja escenas independientes entre sí que son repeticiones, versiones y simulacros de los acontecimientos. Se puede plantear una tautología: la inmovilidad viene dada por una cierta irrealidad (un fuerte extrañamiento) y esa irrealidad es experimentada como inmovilidad de las acciones. Febrero, en esta ecuación, viene a contener la novela, pues es el mes irreal, cuyos principales atributos, el calor y el exceso de luz, desnaturaliza los objetos y sostiene esa percepción inmóvil del tiempo en el que el movimiento, como dice Sarlo,

9 Agrego, para dar presencia a las obras injustificadamente dejadas de lado en este trabajo, el festín antropofágico y la orgía posterior de *El entonado*.

[...] solo puede ser percibido, y en consecuencia, representado, si se lo descompone en cada uno de sus elementos, en sus unidades temporales y en las de su recorrido espacial. A su vez, la escritura se empeña en recortar estas unidades, liquidando, por lo tanto, la ilusión del movimiento cuando, descompuesto en sus momentos sucesivos, estos se convierten en estáticos [...] (1980: 35).

Desde la primera línea de la novela –“No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla.”(2009a: 11)–, en la que encontramos otra vez puesto en presencia, *performado*, el momento y acto en el que el relato, a través de un gesto de la escritura, se individualiza y sale de esa “nada” que le es previa y hacia donde volverá (2009a: 222); desde la primera línea, decía, la narración se cuida de mencionar expresamente lo inmóvil, pero recurre a la imagen del río, lugar común del movimiento y del cambio en el tiempo, como un cuerpo estático y sin accidentes, para negar el movimiento y para narrar ese exceso de realidad, “ese poco más de realidad” que es la irrealdad o el “efecto de irreal”, según sostiene Giordano (2010, 878)¹⁰. Las repeticiones, todos los recomienzos de *Nadie nada nunca* y también de *El limonero real*, en su volver a narrar otra vez, otra versión de lo anterior para intentar agotar un espacio, un acontecimiento, generan un relato denso, pletórico y excedido que es tanto más real cuanto más se desnaturaliza y se exacerba o, en otras palabras, se desrealiza. Cuando eso que es nada aparece como lleno y rebalsado de sustancia. Cuando el todo del lenguaje poético y la nada de la literatura, se encuentran en la narración. De esta manera podemos entender la mancha negra que aparece como parte de la narración en *El limonero real*. Una paradoja, donde lo que no se deja

10 La relación entre el verano y lo irreal aparece también en el universo saeriano con anterioridad, en el “argumento” “En el extranjero” de La mayor. Ahí leemos una reflexión que Pichón le escribe a Tomatis en una carta: “el ajo y el verano, son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una maquinaria inútil, y compleja, que aleja de mí ajo y verano. Cuando reencuentro el ajo y el verano, el extranjero pone en evidencia su irrealidad” (2008: 205). Poco antes, en otra carta, Pichón ha definido lo que entiende por “rastro” en oposición al “recuerdo”: “Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Los rastros, en cambio, que vienen de más lejos, son el signo que nos acompaña, que nos deforma y que moldea nuestra cara, como el puñetazo en la nariz del boxeador” (2008: 205). El verano es, desde las reflexiones de Pichón en el extranjero, tanto un rastro constituyente de su propia vida como el excedente problemático de realidad de esas marcas. Sobre el final, remata Pichón: “Releyéndome, compruebo que lo esencial no se ha dejado decir” (2008: 206).

decir, el vacío de la conciencia, lo que para la narración sería su aniquilamiento, su enfrentar la nada, es representado –la sustracción se representa con una suma– con un espacio lleno, arrebatado de negro. Si la narración es un juego de negros entre el blanco de la página, el vacío se representa paradójicamente como el negro llenando ese blanco. El intento de la narración por narrarlo todo lo lleva al intento de narrar el vacío, y esa nada representada aparece a su vez como un todo que satura el espacio.

Por último, sobre *El limonero real*. Hay una oposición sustantiva entre el comienzo de esta novela y el de *Nadie nada nunca*. Lo que en el incipit de la segunda es la disección del continuo en partes (eso es más o menos toda la novela), señalar algo desde la nada (y hacia la nada otra vez, en su excipit, que es salida y a la vez regreso), en *El limonero real* es la marca de lo ya comenzado, del continuo en su fluir, como no diseccionado del flujo de donde todo se recorta. No obstante, esta es otra tentativa de narrar una imposibilidad: el “AMANECE /Y YA ESTÁ CON LOS OJOS ABIERTOS”, pretende ser una actualización de lo continuo. Sin embargo el recorte es inevitable y es lo esencial del comienzo. La presentación gráfica del sintagma pone en evidencia, además, el carácter material de ese comienzo, la adición de elementos que es la narración. Los sucesivos recomienzos, las nueve repeticiones del sintagma, señalan como una fuerte evidencia la condición de tentativa de la literatura (como otra cara de lo inconcluso) y del arte en general:

Lo que atrae al escritor, lo que hace vibrar al artista, no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación de lo que hace posible a la obra: el arte y la literatura y lo que disimulan estas dos palabras (Blanchot, 1992: 223).

Lo que estas novelas de verano permiten pensar es el valor que la escritura y la literatura, como una entidad problemática, tienen para Saer. La toma de posición que podemos observar en sus ensayos más programáticos (“Narrathon”, “El concepto de ficción”, entre los más citados; o “La canción material” o “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, donde defiende la autonomía que para él tiene la escritura, entre otros) aparece sin mediación, indisociada de la narración en estas dos novelas; desde donde la ficción surge y hacia donde la ficción, sin necesidad de proponérselo, va.

Novela de otoño

Saer había pensado el último capítulo de *La grande* como una coda (2005: 437), más corto que los capítulos anteriores y como el cierre de una historia donde su desenlace general ya estaba, por así decirlo, jugado. Inminencia e inmanencia aparecen en esta novela como notas de su particular cierre. Inconclusa aunque de final inminente (hasta con sus últimas palabras anunciadas) *La grande* parece, por una parte, traer de vuelta los antiguos finales de los que habla Kermode (2000), donde el final del texto es un final para esa historia particular que fue contada. Sin embargo, por virtud de la obra saeriana, este final inminente pierde sentido por el hecho de que la obra se devuelve a sí misma y una novela envía a otra y la cronología, de ese modo, pierde importancia y sentido de inminencia a la vez. Por otra, la inmanencia de los finales en las novelas de Saer es perceptible en la mayoría y a veces de una manera especialmente significativa: los destinos “ya jugados” de Leto y el Matemático en Glosa, del Gato y Elisa en Nadie nada nunca (incluso antes de que sus lectores de la época lo pudieran entrever, como ha dicho Sarlo) o de Escalante desde Cicatrices hasta *La grande*. Por último, la no-experiencia de la muerte como lo no experimentable, lo que no puede ser vivido y sobre lo que no se llega propiamente a escribir un final, aparece en la última línea (escrita) de *La grande* con su evidencia aplastante, pues el final, inconcluso, de la novela es la marca más concreta del otro final, y en consecuencia del cierre de la obra. El otoño cierra muy significativamente ese ciclo de estaciones que acompaña periódica y recursivamente la obra de Saer. Desde los ruidos del río de ese martes gris y lluvioso del primer día -la semana ya había comenzado al iniciar la novela-, hasta el lunes, no escrito del que solo podemos leer esa oración, “Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino” (2005: 435), hay un repuntar del clima hasta ese último fragmento de verano que acompaña el asado de domingo (abundante, pletórico, alegre). Luego vienen las nubes y la tormenta, el verano por fin se retira y cae el otoño. Tal vez no fue el final esperado, pero el final no espera ni se deja escribir.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice “¿A dónde va la literatura?” en *El libro que vendrá* Caracas, Monte Ávila, 1992: 217- 281.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Felix (2006) “1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir- imperceptible” en *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2006: 239-316.
- Giordano, Alberto “El efecto de irreal” en *Glosa- El entenado* Edición crítica, Julio Premat (coord.). Colección Archivos, Córdoba (Argentina), UNESCO-Alción, Poitiers, 2010a: 874- 880.
- Gramuglio, María Teresa “El lugar de Saer” en *Glosa- El entenado* Edición crítica, Julio Premat (coord.). Colección Archivos, Córdoba (Argentina) UNESCO-Alción, Poitiers, 2010a: 840- 861.
- Kermode, Frank. “El fin” en *El sentido de un final* Barcelona, Gedisa, 2000: 15-40.
- Saer, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1981.
- _____ *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- _____ *Lo imborrable*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- _____ *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- Vergara, Pablo “Saer y las estaciones. Sobre comienzos y finales en las novelas de Juan José Saer” *Estudios Avanzados 21 (Santiago, jun. 2014): n° de página: desde – hasta*
- _____ *La mayor* en *Cuentos completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2008.
- _____ *Nadie nada nunca*. Buenos Aires, Seix Barral, 2009a.
- _____ *La pesquisa*. Buenos Aires, Seix Barral, 2009b.
- _____ *Glosa- El entenado* Edición crítica, Julio Premat (coord.). Colección Archivos, Córdoba (Argentina), UNESCO-Alción, Poitiers, 2010a.
- _____ *Glosa*. Seix Barral, Buenos Aires, 2010b
- _____ *El concepto de ficción*. Seix Barral, Buenos Aires, 2010c.
- Sarlo, Beatriz “La condición mortal” en *Punto de Vista* n°46, año XVI (Buenos Aires, 1993): 28-31.
- _____ “Narrar la percepción” en *Punto de Vista* n°3, año 3, (Buenos Aires, 1980): 34-37.

RECIBIDO: 22-05-2013 • APROBADO: 16-09-2013

Datos del autor: Pablo Vergara es Licenciado en Letras Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile), Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina), candidato a magíster – Programa de Maestría en Literaturas española y latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, UBA (Buenos Aires, Argentina). Correo electrónico: pabvergara@gmail.com