



Reseña

Rafael Arce, *Juan José Saer: La felicidad de la novela*, Santa Fe: Ediciones UNL, 2015

Desobrar a Saer

Mariana Giordano¹

En una breve introducción de cinco páginas, Arce lee cómo ha sido leído Saer. Las molduras de la crítica dividieron las aguas y se toparon con un grave problema al no hallar una idea de Literatura acorde a los supuestos diferentes momentos de la escritura saereana.

Por un lado la lectura realista, que sentenció como inmadura las primeras novelas. Por el otro, la lectura vanguardista, que entiende el período experimental (desde *Cicatrices* hasta *Nadie nada nunca*) como un ingreso a lo meramente autorreferencial. Lo que propone Arce es superar esta falsa dicotomía, no sólo mostrando sus limitaciones, sino desmontando, a su vez, varias otras dicotomías que permiten, al fin, salir de la encrucijada.

En Saer no hay etapas, de eso se trata el *desobramiento*. La saga permite ciclos, que se agrupan de diversas formas, según los criterios que se ponen en juego, armando un universo de relaciones en donde lo que aparece es otra concepción de la voz narrativa. La incongruencia de las etapas queda al descubierto, a veces de maneras muy sutiles, y otras, de maneras muy obvias. Por ejemplo, *Las nubes* formaría parte de la etapa madura, mientras que *El*

¹ **Mariana Giordano** es Licenciada en Letras (Universidad Nacional del Litoral). Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (Universidad Nacional de Rosario). Es becaria doctoral de CONICET. Su tema de tesis versa sobre el tiempo y el pensamiento en la narrativa de Sergio Chejfec. Sandra Contreras dirige la investigación.

limonero real pertenecería al momento experimental previo, lo cual no tiene ningún sentido.

Adorno, Barthes y Blanchot no impiden leer que lo que está en juego ya no son las imposibilidades del lenguaje para decir el mundo, porque eso supondría seguir confiando en un narrador que dice que no puede decir. Si la narración ha sido el puntapié para la novela realista, para la vanguardia ha sido el narrador. Esa interioridad que explota con las innovaciones de comienzos de Siglo XX, de la mano de James Joyce, Marcel Proust y Virginia Woolf, ya no puede ser la misma para Saer.

El Nouveau Roman y el cine se articulan para apuntalar el descubrimiento de la singularidad de la voz narrativa que Arce hace emerger en su trabajo. No se trata de homologar el conocer con un dispositivo óptico. Se trata de extremar las condiciones desde las cuales es viable articular el tiempo para escribir relatos. Es esa grieta que está por fuera (narración) y adentro (narrador), simultáneamente.

Pienso en “los patios”, que nos invitan a salir afuera sin dejar de estar adentro, como metáfora de la escritura saereana. Y aquí estoy haciendo referencia a la lectura de Arce en la presentación de su ensayo quien, junto a Julio Premat, se esforzaban en encontrar una salida al fetichismo del referente (le robo la ocurrente expresión a Leonel Cherri) para seguir estando adentro de un mundo compartido.

Arce va colocando diferentes piezas de la saga, como si diseñara un tablero de ajedrez, para dar el mate en el momento preciso: *la voz fenomenal* enlaza una apariencia a una determinada conciencia. De ahora en más no se puede diferenciar claramente lo exterior y lo interior; de ahora en más, narración y narrador están mezclados, inmersos en una descripción narrativa que no está ni en el mundo ni en la mente de los personajes. Ese lugar intersticial es el que habilita la “felicidad de la novela”.

La novela que aún se sigue escribiendo, esa que nunca se ha dejado de escribir por más “pos” que hayan acontecido. La novela en Saer supone narrar, lo cual no implica olvidar lo inútil y obsoleto de la representación, sino buscar el potencial del lenguaje para que el mundo vuelva a aparecer. Y aparece, borroso e

incierto, cuando la percepción y el recuerdo se enlazan en el pasado del presente en un estado abismal que evidencia los particulares tiempos de la saga.

Arce traza la parábola que va desde *La vuelta completa* hasta *Glosa*. Ambas transcurren en el año 1961, la primera en otoño y la segunda en primavera. En el invierno han pasado veinte años de escritura. El mismo pensamiento, a la inversa, lo vemos en *Lo imborrable*, cuando a Tomatis se le pasan veinte años en un instante.

La felicidad renace en esa posibilidad reversible de la obra, de renovar condiciones a cada paso, tanto retrospectivamente como hacia lo que vendrá, en la chance de morir y seguir vivo al mismo tiempo y en ese péndulo constante de lo que se vislumbra y se oculta. Entonces, no es un problema leer en *La grande* el regreso de Gutiérrez, que vuelve al otoño lluvioso a caminar junto a Nula, que vende vinos por las arenas de Rincón. Sigue siendo el presente del asado el que reúne a los amigos en el ritual cíclico de comer carne, porque tanto Gutiérrez como Nula están ocupando el lugar de lo que no fue y de lo que será; uno por su ausencia en la zona, el otro por ser parte de una nueva generación.

La atmósfera de ensoñación del típico verano insoportablemente húmedo de *Nadie nada nunca* hace que los pensamientos se empasten hasta ser un suplemento de lo que inevitablemente sucederá: la desaparición de El Gato y Elisa en manos de los militares responsables de la dictadura de 1976 padecida en Argentina. Hay algo de falsa premonición en esa pesadez propia del calor de la zona que Arce justifica a partir de la palabra “tortura” grabada en el epígrafe. Tanto el epígrafe como el sueño contornean el perímetro, no están en el núcleo. Existen para acechar a la narración y a la vigilia. Por eso no son más que meros presentimientos que nunca podrían ser certezas, tampoco indicios de un futuro que recién se volverá pasado en *Glosa*.

El sueño es un espacio-tiempo convergente entre el día y la noche, entre la vida y la muerte. También es el sueño cosmogónico de Wenceslao en *El limonero real* el que hace que la fantasmagoría irrumpa en la historia y que confluyan el recuerdo y la fantasía en la insolación que está entremedio de fin de año, la muerte del hijo y la mancha negra de la conciencia en la página.

El pensamiento presocrático habilita el salto a *El entenado*. La cosmogonía de Wenceslao reaparece en esa imagen del comienzo. Es el cielo como un volcán en erupción, asociable, a su vez, a la visión del bañero de *Nadie nada nunca*. La orfandad del narrador-narración prefigura diversos viajes: por la historia de América hasta el inconsciente. Todo lo inefable que encubría la intemperie a principios de siglo XVI, se sigue transmitiendo en el Siglo XX. Todo lo primigenio atribuible al espacio se vuelve atributo de la conciencia que aparece inmersa en esa nada repleta.

Pareciera que sólo se puede percibir lo que ya se ha podido imaginar, pero estos ríos sin orillas a nada conocido se parecen. Lo que era recuerdo para Wenceslao, se transforma en experiencia para el entenado. Algo que retorna cíclicamente sin explicación y desplaza lo racional humano hacia el deseo que está en la antesala de cualquier clasificación.

Tampoco hay argumentos para justificar que el asesino de viejitas de *La pesquisa* sea Lautret y no Morvan, pero la visión de Tomatis es más “saereana” que el relato legible de Pinchón. El crimen de Fiore consumado en *Cicatrices*, tampoco se llega a esclarecer, también desconocemos los motivos. Pareciera que es preciso buscar otras lógicas, el psicoanálisis no lo explica todo.

Así como el río de la zona pertenece al imaginario de la poesía de Juan L. Ortiz, la llanura es el espacio en disputa de la literatura argentina del siglo XIX. Los Colastiné actualizan lo real mientras que Bianco, en *La ocasión*, puede desarrollar el pensamiento abstracto observando en lontananza y el doctor Real, en *Las nubes*, divisa lo indistinto.

La voz fenomenal que entrelaza lo externo y lo interno, va ganando fuerza con el correr de las páginas y con el espiral de pensamientos que va tejiendo infinitas relaciones entre las obras y los personajes:

En *Glosa*, el despliegue de las conciencias de los personajes presupone la abolición de la distinción entre el afuera y el adentro. Lo que se presenta a sus conciencias es igualado por el fluir de la sintaxis que coloca toda aparición en una misma superficie imaginaria. El paseo los dejará con recuerdos propios de hechos en los cuales no han participado (Arce J. J. Saer: *la felicidad de la novela* 178).

Nada tiene que ver el comienzo de *Glosa* con “Tema del traidor y del héroe” de Borges. No hay en Saer una metaficción que se sustenta en la irrealidad del mundo y en el verosímil de su creación. Con perspicacia, Arce escribe que Borges, para no tener que vérselas con el realismo directamente no escribió novelas. Saer eligió dialogar con esa tradición para seguir expandiendo su territorio sin recurrir a un cosmopolitismo de tipo borgeano, ni a un regionalismo mudo. Hay un gran cielo estrellado que oficia de prisión y no de pertenencia a un espacio que tampoco es abstracto ni contingente sino material y sensorial. Sin embargo, no es “cualquier lugar”, Saer es antiporteño, antieuropeo y antilatinoamericanista. Adjetivos que posiblemente también obturaron su lectura.