



Deseo de espacio. Las novelas del desierto de Juan José Saer.

Autor:
Rodríguez, Fermín.

Revista
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 289-301



Artículo



DESEO DE ESPACIO. LAS NOVELAS DEL DESIERTO DE JUAN JOSÉ SAER

RESUMEN

Juan José Saer escribió sobre el desierto algunas de sus novelas: *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes*. En su monotonía, en su uniformidad indistinta, la llanura es paradójicamente el espacio del acontecimiento, el plano abierto de lo posible, la materia infinitamente renovable de relatos que problematizan la percepción, la representación, la memoria y el deseo. Aventurarse por la llanura, cabalgándola o recordándola, implica seguir múltiples líneas de experimentación que se extienden menos en el espacio que en el tiempo —un tiempo que la morosidad narrativa no deja de evidenciar.

Palabras Clave: Juan José Saer; Imaginación espacial; Geografía; Percepción; Representación; Memoria

ABSTRACT

Juan Jose Saer has written some of his novels over the desert: *El entenado*, *La ocasión*, and *Las nubes*. Monotonous and level, the vast, endless pampas are paradoxically a fertile soil for events; an open plane to possibility; an infinitely renewed narrative matter where perception, representation, memory, and desire are problematized. By riding or remembering, to travel the paths across these flat lands implies to follow the numerous lines of experimentation extended rather in time than in space.

Key Words: Juan José Saer; Imagination; Perception; Representation; Memory

Nunca nadie se ha bañado dos veces en el mismo río de percepciones, recuerdos y experiencias rugosas que, como un fluido espeso, se desliza lentamente por la planicie lisa y uniforme de las novelas de Juan José Saer. Nunca, aunque ese lento y caudaloso río narrativo que nace en los cuentos de *En la zona* (1960) y que llega hasta los recientes relatos de *Lugar* (2000) parezca no cambiar de aspecto. Inmóvil en apariencia, compacta y sin arrugas, la escritura de Saer, fiel a su íntima necesidad, viene explorando el mismo espacio imaginario que cada una de sus novelas, con la precisión de un ritual, vuelve a fundar. Esa zona exterior, calcinada por el sol, aferrada con tenacidad a las orillas de un río, es tanto un lugar preciso en el espacio como una franja de tiempo intacta, virtual, incrustada en la memoria de sus narradores, que no hacen más que recorrerla, pisando una y otra vez las mismas huellas. Tierra de la memoria, como la llamaba Felisberto Hernández, o del acontecimiento, se trata siempre de variaciones en prosa sobre un mismo lugar, allí donde lo empírico, en su multiplicidad irreductible, “constituye los modelos decisivos de lo imaginario” (Saer 1997a: 105). Puede tratarse de los años entre los canibales que recuerda *El entenado*; la postura diabólica de Gina chupando un cigarro, que alimenta los celos de Bianco (protagonista de *La ocasión*); o las cien leguas por la pampa recorridas por el Dr. Real, a la cabeza de la caravana de locos de *Las nubes*.

En cualquiera de estos casos, narrar no es recoger en el pasado la unidad intacta de un origen simple, fijada a un lugar o a una escena presente alguna vez para el sujeto que recuerda, y que la escritura, como simple suplemento, es capaz de representar. Haber estado allí, en un espacio múltiple, como testigo, no asegura nada, porque ni el testimonio de la experiencia ni el recuerdo de un hecho “es prueba suficiente de su acaecer verdadero” (Saer 1997a: 39). Algo ha pasado a espaldas del testigo, algo que no se sepa exactamente qué, algo que quedó incrustado en el cuerpo como las flechas salidas de la nada que atraviesan la garganta del Capitán, de las que el entenado, supuesto testigo ocular del acontecimiento, no fue consciente hasta mucho tiempo después (“Todavía hoy me maravilla mi inconsciencia”, reconoce mientras escribe). El presente en el que escriben los narradores de Saer se deshace hacia el pasado y hacia el futuro. Algo acaba de pasar, pero no se sabe bien qué; o algo está por ocurrir, pero no lo que se espera. El paso fugaz de una tropilla de caballos salvajes que, ante los ojos desbordados de Bianco, cruza la pampa de un horizonte a otro, apareciendo de la nada y volviendo a ella, relativiza el valor de su presencia. Impregnada de pasado y preñada de futuro, la tropilla “revela la naturaleza insidiosa de su aparición fugaz y problemática, de materia rugosa o de visión, y tan inasible ya para la experiencia que su pasaje definitivo a los manejos inverificables de la memoria, no hará sino disminuir sus pretensiones de realidad” (Saer 1988: 36). Bianco, un pensador abstracto que desdeña el peso muerto de la materia, que ha encontrado en el vacío uniforme y transparente de la pampa una imagen adecuada para el estricto encadenamiento de sus silogismos, pierde su sangre

fría tratando de adueñarse de esa “aglomeración de carne caliente, de músculos y nervios y de sentidos”, que se propaga hasta volver inaudibles sus pensamientos. Imposible de dominar o de fijar en una representación, esa masa de materia múltiple, “unificada por todos sus miembros y al mismo tiempo dispersa en cada uno de ellos”, desborda los alambrados que el lenguaje conceptual traza sobre lo real. La tropilla salvaje que no tiene propietario es menos una presencia que Bianco puede domesticar por medio de representaciones, que un acontecimiento inasible, que en su fugacidad lindante con lo invisible o con lo imposible, carece de significado. Ante las huellas de eso que acaba de pasar, la conciencia dadora de sentido se evapora. El sujeto ha dejado de ser un representante digno de confianza, porque su identidad, que remite necesariamente a formas de presencia y de representación, se ha salido de sus goznes, arrastrada por el acontecimiento. Sentido ahora es dirección: a la tropilla no se le pregunta qué significa ni qué representa. No remite ni a la unidad de una estructura ni a la de un sujeto, sino a un múltiple de la percepción que puede recorrerse en tantos sentidos como huellas quedaron en la arena¹.

También la tribu de *El entonado* es una multiplicidad donde se disuelven las categorías de sujeto y objeto que sostienen una concepción de la memoria basada en la representación. Bien mirado, para el entonado que narra, “todo es recuerdo” (Saer 1995: 191) incluso el presente inmediato. Pero escribir no es para él volver a hacer presente una franja de pasado vivido, tan incierta en aquel momento como sesenta años después, en el presente poroso de la escritura. Si al escribir, según el narrador, pareciera que el presente se agujereara y que fuera “ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular” (no hay que pasar por alto

¹ Benjamin, que fue capaz de seguir las huellas de Baudelaire entre la multitud y de reconocer las huellas de la multitud en Baudelaire, extrajo de Freud una suerte de *cogito*: allí donde pienso y recuerdo voluntariamente, no soy; allí donde soy, no he vivido conscientemente. Es decir, el olvido o la represión de improntas perdurables la “escena traumática” que el primer psicoanálisis trataba de revivir forma un sistema que no pasa por la conciencia. La memoria que Proust llama voluntaria (el “pienso” de la proposición) es incompatible con las huellas mnémicas, que se evaporan en la toma de conciencia. Las huellas mnémicas son virtuales: no existen, pero insisten según el diagrama de la pulsión. Freud llamó “instinto de muerte” a esa fuerza destructora que convive con la conciencia y que la arrastra hacia su límite exterior. La experiencia poética, el recuerdo y el sueño son modos de organizar a posteriori la recepción de los estímulos amenazante de un material que, de no ser neutralizado, nos destruiría. Lo decisivo de la lectura Benjamin es la historización de estos conceptos, inseparables de la modernidad y de una concepción material de la noción de ideología, entendida como producción histórica de formas de conciencia. Los *shocks* que Baudelaire paraba con su cuerpo, acribillado de estímulos, son los mismos que captó Kafka, las “potencias diabólicas del presente” que golpeaban a su puerta. La literatura de Saer acusa esos mismos golpes. Soldi anota en el manuscrito del Doctor Real: “Hoy las amenazas no vienen del desierto y los terrores no lo dispensan los elementos desencadenados, sino el gobierno” (Saer 1997b: 45). *Las nubes* queda anclada en el presente, que ingresa oblicuamente al texto, desde una nota al pie.

que en la repetición, la identidad de ese “ahora” quedó escindida), lo que viene a su encuentro es tan fantasmático y tumultuoso como la tropilla que había asaltado a Bianco: los cuerpos “compactos y desnudos” de los indios atraviesan de tanto en tanto, en todas direcciones, la playa “en la que la arena floja, en desorden a causa de las huellas desechas, deja ver, aquí y allá, detritus secos depositados por el río constante, puntas de palos negros quemados por el fuego y por la intemperie, y hasta la presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia” (74). Ni antes, en el instante de la sensación; ni ahora, en el presente de la escritura, el sujeto puede dominar la escena y detenerla en una imagen fija². Porque cuando es el cuerpo el que recuerda, los recuerdos “se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine” (175). No son tanto imágenes lo que las palabras envuelven, como estremecimientos, “como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como ruidos inaudibles, como temblores”. Las tramas saereanas están tejidas alrededor de esos nudos o nódulos, puntos luminosos conectados entre sí por hilos narrativos tan leves como los de una telaraña. La textura poética de su escritura depende de estos puntos donde la línea narrativa, sucesiva por naturaleza, parece no avanzar porque resbala en la lengua, a la manera de alguno de los jinetes de sus historias que cruzan el desierto y que, a falta de puntos de referencia, dan la impresión de cabalgar siempre en el mismo lugar. No es casual que el recuerdo más nítido del narrador de *Las nubes*, que treinta años no lograron disipar, sea la imagen crepuscular de un jinete atascado en un mismo punto del espacio. Independiente de su voluntad, “esa imagen sin contenido particular, neutra por decirlo así, treinta años más tarde, es la que con más frecuencia, nítida, me visita” (Saer 1997b: 64). De estas imágenes significativamente vacantes que, a falta de coordenadas narrativas visibles, no terminan de afirmarse en la prosa, la escritura de Saer toma todo su espesor poético. Restos diurnos en la noche de la escritura, el jinete de *Las nubes*, la tropilla de *La ocasión* o la tribu de *El entendado* arrastran “consigo el universo entero, haciéndolo bailotear, por lo que dure el día, en el teatro de la vigilia” (Saer 1997b: 65). ¿De dónde vienen estos grumos de tiempo, puntos de la memoria quietos en el espacio pero móviles en el tiempo, animados de una duración interna distinta del tiempo cronológico, que modifican “el universo entero”? Se trata de imágenes que el cine descubrió gracias al primer plano de un rostro o al plano fijo de un paisaje. En ambos casos, se trata

² Redención de la duda, dice Arcadio Díaz-Quinones (1992), cuando descarta la posibilidad de leer en el relato de los hechos una “fusión de horizontes” entre el escritor y su tribu. Reconstruyendo una concepción de la memoria como productividad, y no como retención mimética, escribe más adelante: “Aunque hay una circularidad en el proceso, no se trata de traer cuidadosamente lo no-conocido al campo de lo ya-conocido, ni de reducir lo oscuro a la claridad de sentido único, sino de poner en marcha un trabajo de significación”.

de cuerpos o de objetos inmóviles en el espacio, pero que cambian en el tiempo. Cortes móviles en el tiempo antes que partes desmontables del espacio, dichas imágenes no son meras descripciones, sino zonas de paso, cristales de tiempo que expresan un cambio que no afecta a los cuerpos sino al todo del que los cuerpos forman parte³. En esas imágenes, el rostro se vuelve un paisaje (el capitán de *El entenado*, con la mirada fija en un horizonte vacío que “se instalaba en su interior”), y el paisaje, por su parte, se rostrifica. Las texturas poéticas de un escritor como Saer, el tono que particulariza su arte narrativo, depende justamente de este espesamiento temporal, producto de un trabajo intensivo sobre la lengua que, en última instancia, busca hacer durar la sensación, sostenerla o paladearla en el borde del sentido, antes de ser tragada por la nada, enterrada en la interioridad o sepultada por un código. Lo que dura en la memoria, lo que vive en ella paralelo a la serie de representaciones acumulada en la línea de pasado-presente-futuro, es inseparable de ese trabajo de hacer durar, que depende de conjugaciones forzadas donde el verbo se estira hasta prácticamente desarticularse: “haber venido viendo”, escribe el entenado (Saer 1995: 33) de cara a lo imposible, para expresar el cambio mismo mientras transcurre⁴.

Spinoza tenía un nombre para esos puntos críticos que no representan nada más que un paso o un umbral: los llamó afectos. Sentimientos como la soledad, la alegría, el amor, los celos, el horror, la angustia, son modos de pensamiento no representativo, que expanden o contraen la subjetividad (sin ir más lejos, el Doctor Real explica la pregnancia de la imagen del jinete en su memoria por “el estado de exaltación en que me encontraba”). Pero por más difusa que fuese, tiene que haber una idea de algo que alimente la esperanza o la tristeza. Hay una primacía entonces de la representación sobre el afecto, porque tiene que

³ Desertificación del rostro (*Jeanne D'Arc*, de Carl Dreyer), rostrificación del paisaje (*Lawrence of Arabia*, de David Lean): el cine ha descubierto por sus propios medios esta relación, reflexionando sobre su propio material esto es, el tiempo interno de la imagen. El rostro de Dreyer no es un significante de la interioridad del personaje, porque está vuelto para afuera como un guante; el desierto de Lean no es exterioridad pura, porque es inseparable de los ojos celestes de Lawrence. Para esas líneas horizontales, casi abstractas, bien vale la observación del Dr. Real acerca del horizonte, que “tantos consideran como el paradigma del exterior, y no es más que una ilusión cambiante de nuestros sentidos”. En *La ocasión*, Saer ya había explorado esta superposición de planos, cuando la cara de Gina se vuelve para Bianco un paisaje. “un territorio desconocido, inextricable, en el que busca, con ansiedad bien disimulada, signos, por infimos que sean, que le permiten orientarse, saber algo acerca de la región interna que vive y se agita detrás de ese territorio” (Saer 1988: 115).

⁴ El problema remite a “El Aleph”, un punto del espacio que contiene al universo entero entendido menos como totalidad espacial que temporal, que el sujeto ingresa siguiendo una línea de afecciones. La frase que introduce la enumeración más famosa de Borges (“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”), presenta el mismo interrogante: cómo extraer del lenguaje, cuya naturaleza es sucesiva, un efecto de duración.

existir una idea del objeto que alimenta nuestra esperanza o nuestra angustia. Por un lado están las ideas, por otro lo que las ideas hacen sobre mí: las ideas que se suceden en el sujeto corren paralelas a una línea afectiva de variación constante, determinada entonces por las ideas que se tienen⁵. Como afecto, la tristeza o la alegría no son exactamente sentimientos que remitirían necesariamente a formas de la interioridad, sino bloques, mezclas materiales de sensaciones capaces de sostenerse por sí solas en la lengua, sin el auxilio del yo (el bloque no está dado al sujeto, más bien se denomina "sujeto" a aquello que está dado a ese bloque, a aquello que se constituye en sus inmediateces). Por eso cada escritor superpone al diccionario común de la lengua el universo singular de sus afectos, hecho de bloques de percepciones y afecciones, de cuerpos e intensidades, de materias y gradaciones. Donde el Doctor Real escribe "tristeza", por ejemplo, debe leerse: "El que no ha visto como yo un anochecer lluvioso de invierno, en una de las ciudades perdidas de la llanura, cuando las primeras luces vacilantes comienzan a encenderse, y todo lo visible se iguala enterrado bajo la doble capa de la noche y de la intemperie, quizá cree haberla experimentado alguna vez, pero no conoce de verdad la tristeza" (Saer 1997b: 45). Lo mismo ocurre con la palabra "exactitud": "Pocos conocen el sentido de la palabra exactitud -anota el Dr. Real- si no han visto alguna vez una bandada de pájaros revolotear sobre un campo en el cielo límpido del atardecer dibujando unánimes, veloces y precisos, las mismas figuras variadas" (182). Tristeza o exactitud son entonces mezclas, multiplicidades de una cohesión precaria que la escritura mantiene en su dispersión antes que reducirlas a la unidad de un significado o de una representación. Son bloques de pasado que remiten a un compuesto de percepciones (una luz, una temperatura determinada, un sonido) por el que sube y baja el recuerdo, siguiendo las pendientes de nuestra intensidad.

Desde que la memoria tiene forma de ficción, narrar es lanzarse a través de esas mezclas siguiendo líneas verbales de experimentación que declinan el espacio en puntos cualquiera de intensidad - puntos donde el espacio monótono se pone en movimiento. Si como recomendaba Nabokov en sus clases, para narrar

⁵ Desde el marco de su ventana que, además de recortar la noche de París, enmarca el manuscrito del Doctor Real. Pichón "va auscultando, más que los detalles exteriores de la noche, las sensaciones que esos detalles despiertan en él, y que lo retrotraen al pasado, a su infancia sobre todo, por momentos de un modo tan intenso y claro que el tiempo parece abolido, a punto de inducirlo a pensar que muchas sensaciones que él ha creído siempre propias de un lugar, eran en realidad propias del verano" (Saer 1998: 15). Puntos de afecto pulsados por el verano parisino, más que representaciones voluntarias o conscientes del sujeto, esas sensaciones que Pichón recoge son el material que permite el trabajo presignificante del escritor sobre la lengua. A diferencia del juicio estético kantiano - juicios subjetivos, universalizables sin concepto, el afecto remite a una singularidad irreductible que, sin embargo, no depende tanto del sujeto como del uso intensivo de la lengua tal como el escritor la encuentra dada por su época.

hay que trazar un mapa, a las tierras vacías de la memoria del entenado. del Dr. Real o de Bianco les corresponden mapas intensivos, hechos de variaciones y de grados más parecidos a los mapas meteorológicos que a los geográficos. El mapa de *Las nubes*, donde el tiempo y los locos deliran al unisono, está hecho de cambios bruscos en el clima y en la trayectoria, imposibles de fijar en el espacio. Para reconstruirlo, sería más útil el barómetro que la exactitud de la brújula o del cronómetro⁶. Después de todo, ¿de qué hay que trazar un mapa?, pregunta Michel Serres en su *Atlas* (1994: 17): “Respuesta evidente: de los seres, los cuerpos, las cosas... que no se pueden concebir de otra forma. ¿Por qué no dibujamos nunca, efectivamente, las órbita de los planetas, por ejemplo? Porque una ley universal predice sus posiciones (...) Sin embargo, ninguna regla prescribe el dibujo de los rostros, el relieve de los paisajes, el plano del pueblo en el que nacemos, el perfil de la nariz ni la huella del pulgar... Se trata de singularidades, individuos, infinitamente alejados de toda ley; se trata de la existencia, decían los filósofos, y no de la razón”. Solo hace falta un mapa de lo singular, de lo irrepetible, de lo que va desenvolviéndose en el tiempo como las nubes.

Con puntos, líneas y planos, Saer ha desarrollado una topología ficcional capaz de pensar, por medios estéticos, lo singular del cambio: puntos poéticos intensivos (percepción), líneas narrativas extensivas (experiencia), plano virtual o temporal de acontecimientos (memoria). Puntos y líneas se intersectan sobre el plano narrativo que los contiene, un espacio que no existe por afuera de los términos que lo despliegan y del trabajo que lo actualiza: el sentido, la memoria, la llanura, hay que hacerlos, en un proceso activo de experimentación, que cada novela reinicia. Como el mar y la llanura, las novelas de Saer, idénticas entre sí, son “variadas en sus orillas”, es decir, en sus títulos. Cada uno de ellos constituye, de algún modo, un llamado a toda su literatura. De títulos como *El entenado*, *El río sin orillas* o *Glosa*, puede decirse lo que alguna vez el propio Saer observó a propósito de un recurso de Felisberto Hernández: funcionan como “metáforas narrativas” que desbordan los límites de una frase e inundan el espacio narrativo completo. En este sentido, sus novelas son como las nubes: “Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo, ni existirían hasta el fin inconcebible del tiempo dos que fuesen idénticas” (Saer 1997b: 226). En su monotonía, en su uniformidad indistinta, la llanura es el espacio del acontecimiento, el plano abierto de lo posible, la materia infinitamente renovable de la novela. Como si la repetición periódica y somnolienta de sus

⁶ En su *Atlas*, Michel Serres piensa la relación entre lo global-universal y lo local-particular a partir de la diferencia entre *time* y *weather*: “El tiempo de los barómetros repta bajo el tiempo de los cronómetros: se oponen dos sistemas, uno fiable y racional, el otro imprevisible y capaz de maleficios. Tratamos de conjurarlos trazando, para interrogarlos, los mapas meteorológicos” (Serres 1994: 92).

elementos fuese la condición para que algo nuevo y fuera de lo común pueda surgir, con un exceso de evidencia que lo convierte en problemático. Vacía de reflejos y de significaciones (la costa que avista el entenado “no dejaba entrever ningún signo, no mandaba ninguna señal”), la llanura que Saer explora en *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes* expresa, al mismo tiempo, “la efervescencia de lo viviente”, la multiplicidad del acaecer, asimilada al delirio. Lugar primordial donde se funda la memoria, la llanura es sin embargo pura exterioridad, pura superficie transparente. Nada se esconde sobre ella: la interpretación, que se mueve en profundidad, resulta superflua. Para cada uno de los personajes que la recorren o que la narran, aventurarse por la llanura, cabalgándola o recordándola, implica seguir una línea de experimentación que no sabe bien adónde lleva. Moviéndose o escribiendo sobre ella, los narradores saereanos no retroceden del presente al pasado (porque el pasado no existe por afuera del modo actual de recordarlo), sino de la experiencia a las condiciones de posibilidad de la experiencia que, en última instancia, son las condiciones de todo relato. “Como siempre que mi mente se vacía, empecé a contar” (Saer 1995: 34): se escribe desde un vacío simbólico, despoblado de representaciones, pero pleno de los rumores y hormigueos de lo real. Ese plano de reflexión, que todo texto deja entrever, no está habitado sin embargo por categorías a priori del conocimiento, sino por un sabor “a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza” (109). Indescriptible a priori, reconoce el propio Saer, “es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido” (Saer 1997a). Dar forma o sentido es entonces dar dirección, internándose en un espacio indefinible a priori. Por eso el mecanismo que activa el deseo de viajar del narrador de *El entenado* (Saer 1995: 12) se parece tanto al de la escritura. Ambos movimientos dependen de lanzarse ciegamente contra lo real⁷, siguiendo la estela del verso de Baudelaire: “¡Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo!”. Porque narrar un viaje o una aventura no es irse hasta el origen para volver al presente con una verdad intacta. No se trata de acceder a un punto del pasado oculto en cierto nivel del pensamiento, del inconsciente o del deseo del sujeto, donde descansa cierta promesa de restitución de una totalidad de sentido perdida. El que vuelve de una aventura,

⁷ La ética novelesca de Conrad no era sino esa: un héroe entregado activamente a la necesidad de las cosas, a la experimentación con el mundo. El fatalismo del aventurero, como pretendía George Simmel, depende de esa seguridad sonámbula con la que el héroe se arroja sobre una línea de fuga que no se sabe bien adónde lleva. En ese proceso, el héroe de una aventura abandona la tierra firme de su yo —que le presta un nombre, un pasado, una herencia—; y se interna en aguas desconocidas. En este sentido, una aventura puede compararse con un sueño: es una parte de la vida que discurre al margen de la identidad, de lo cotidiano, del sentido; sin embargo, en ella resuena, amplificada, la vida entera.

si es que vuelve. es siempre otro⁸; de lo contrario. ha fracasado. o bien porque la línea se ha quebrado, o bien porque el héroe, después de haberlo perdido todo, regresa a la seguridad de la patria, la familia, la casa⁹. En este sentido, el imperioso *Def-ghi* con que la tribu interpela a su narrador parece ser la traducción cimarrona de la pregunta de Baudelaire, que sobrevuela *El entenado*: ¿qué han visto los que viajan? El relato no es sino una bella y larga respuesta a ese interrogante.

Para ser *Def-ghi* de quien los indios “esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos”, para poder narrar, el entenado tuvo que devenir tribu. Irse y volverse tribu, escribiendo: tal parece ser su movimiento, que casi roza el delirio. Si “delirar”, según la dudosa acepción latina con la que Saer juega en *Las nubes* (Saer 1997b: 25), significa “salirse del surco o de la huella”; entonces el escritor delira. Para quien, como él, busca sobre el campo liso de la memoria o de la página los rastros invisibles del acontecimiento, delirar significa deshacerse de la interioridad, apartarse de los lugares comunes, de los estereotipos y de los senderos ideológicos más frecuentados, para resbalar hacia la tribu, ese espacio exterior, fronterizo, a la intemperie del yo y de cualquier determinación trascendente. Desde allí, ha escrito, sin proponérselo, el libro ideal, “aquél que lo distribuye todo en un plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales” (Deleuze y Guattari 1988: 15).

La broma que convierte a la primera persona de Proust (“Durante mucho tiempo he estado acostándome temprano”) en una tribu (“En los últimos meses los indios se habían estado acostando temprano”) resulta una consigna que descompone al metódico narrador proustiano en tantas partes como miembros de la tribu hormigean en la playa. Ser “una tribu en el desierto, en lugar de un sujeto universal bajo el horizonte del Ser englobante”, recomendaban Deleuze y Guattari (1988: 383) en una de sus cartografías deseantes, recurriendo a los movimientos nómades para trazar la imagen de un pensamiento asubjetivo y asignificante. El sujeto colectivo de la tribu no se deja englobar por ninguna

⁸ Ahab, en su devenir ballena, y Aguirre, desapareciendo río abajo en una balsa repleta de monos, terminan perdiendo todo rasgo humano. En ambos casos, la línea de cambio que los sostiene se quiebra, para deshacerse en la nada.

⁹ El reproche que D.H. Lawrence le hace a Melville depende de esta reterritorialización forzada en el ideal: “He even pined for Home and Mother, the two things he had run away from as far as ships would carry him. HOME and MOTHER. The two things that were his damnation”.

instancia universal, que lo definiría desde afuera y desde arriba, desde las alturas de un concepto o de un código previo. No es ése el lugar del entenado, que ha tomado su voz de los que todavía no la tienen y, por el mismo gesto, le ha dado a su tribu una lengua hecha de voces e imágenes inéditas. La soledad del cuarto donde escribe está poblada de voces similares a los murmullos banales de la tribu de Proust que, escandidos por el asma, poblaron su enfermedad. De *En busca del tiempo perdido*, Saer no solo toma para *El entenado* esa capacidad del narrador de eclipsarse, de volverse invisible entre los indios, del mismo modo que Proust circulaba como un fantasma por los salones. También encuentra allí una de las líneas principales de su escritura: la que va de la boca al recuerdo, aunque esta vez no se trata de magdalenas, sino de austeras aceitunas, verdes y negras, alternándose, cuyos sabores, “uno sobre otro, me traen la imagen, regular, de rayas verdes y negras que van pasando, paralelas de la boca al recuerdo” (Saer 1995: 146). Comer y hablar, comer y escribir, saltando de la huella de un sabor a las huellas verbales, dos surcos paralelos entre los que zigzaguea el sentido, dos líneas que no dejan de interferirse, de introducirse una en la otra. La escritura acelera este proceso, forzando conexiones imprevistas, suerte de sinapsis verbales que unen instantáneamente puntos alejados de la llanura.

Transportado por un sabor, acunado por la repetición, el viaje quieto que el entenado emprende cada noche, durante la ceremonia de la escritura, no le depara encuentros imaginarios, porque escribir es ir al encuentro de puntos de intensidad, reales pero inactuales, que arrancan al sujeto fuera de sí. Puntos de inflexión y de paso, determinan un descentramiento, un abandono del territorio seguro del yo, del lenguaje, de la tradición. Joseph Conrad, que conocía bien esos instantes, hablaba de “Destino” para definir la fuerza ciega y desapasionada que empuja tanto al aventurero como al escritor fuera de sí, hacia el mar, el amor, la traición, el comercio, los vientos. Imágenes alucinadas, esos puntos anuncian por lo general la hora de partir. Por eso viajar y escribir están tan íntimamente ligados. Un trazo o una letra ocupan la página como las trayectorias de un cuerpo ocupan lo real. En ambos casos, se trata de lo mismo: de la ocupación extensiva e intensiva del espacio. Se viaja en el espacio y se escribe en el tiempo, con la atención fija en esos puntos de atracción, que tironean hacia afuera. Aquellos como el entenado, cuyos deseos tienen la forma de las nubes, se lanzan detrás de puntos semejantes, “un punto cualquiera, hecho de intensidad o delicia, del horizonte circular” (Saer 1995: 12). No hay, por lo tanto, sujeto narrativo que no sea al mismo tiempo sujeto de deseo. Se narra y se viaja siguiendo tendencias, arrastrado por flujos de viento, de agua, de temperatura, de partículas, de cuerpos, cuidando a cada momento no ser destrozado por ellos. En esa diferencia mínima, en esa inadecuación entre el sujeto que desea y lo deseado -entre el procedimiento y la materia escurridiza-, el viajero y el escritor se juegan la vida. Cuando el sujeto y el espacio sobre el que ondula su pasión se vuelven una sola cosa, sobreviene la destrucción. Problema de límites, de cantidades máximas y mínimas. El deseo

es productivo, el goce no: porque destruye al sujeto que ignora sus umbrales en el instante de la consumación¹⁰. La orgía que sigue al asado caníbal (Saer 1995: 75) expresa ese núcleo de lo indistinto, axiológicamente neutro, que empuja a los indios a buscar entre la multitud “el objeto adecuado a su imaginación, con la minuciosidad descabellada del que quiere hacer coincidir, como si estuviesen hechos de la misma pasta, lo interno y lo externo”. También Bianco, el héroe de *La ocasión*, antes de dejar de dictarle leyes a la materia y comenzar a obedecerle, se instala en la llanura “para recorrerla desde dentro, tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural, tendiendo a reconstruir en su interior la percepción que tienen de ella los que han hecho su aparición en ella” (Saer 1988: 97). En ese intento de introyección del espacio, suerte de canibalismo geográfico que repite el de los indios, la línea que separa lo interior de lo exterior, el deseo de su objeto, queda desbordada. Comido o introyectado, lo que viene de afuera queda suprimido en la indiferencia dolorosa de lo mismo esto es, -como descubre el entonado muchos años después, el sabor arcaico de la propia carne (Saer 1995: 168). Solo una ética de la diferencia y un arte de la diferenciación, un desajuste productivo y crítico respecto de lo dado, puede mantener a raya esa nada copiosa y destructora.

“*Da espacio a tu deseo*” -el epígrafe tomado de *La Celestina* que abre *Las nubes*-, concentra este principio ético que la lenta escritura de Saer retoma una y otra vez, en cada una de sus historias. Escribir es, gota a gota, palabra a palabra, espacializar el deseo, que es virtual pero busca actualizarse en el tiempo y en el espacio de la página, viviendo de esa diferencia. ¿Por eso Saer escribe *despacio*? Porque una consumación violenta y completa, como la orgía caníbal de la tribu de *El entonado*, nos destruiría. No hay deseo, en última instancia, más que de espacio y despacio, porque el deseo, que no existe por afuera de los cuerpos físicos y verbales que lo actualizan, debe desplegarse a través de ellos. “La totalidad del arte no es del orden ideológico sino pulsional” (Saer 1997a: 103), intuye el propio Saer, que como escritor, tomó partido por la exploración del Ser antes que del Signo, de lo real antes que de lo imaginario o lo simbólico. Y lo real esa presencia inenarrable, ese núcleo oscuro del que salen novelas como *El entonado*, *La ocasión* o *Las nubes* es el deseo. No se escribe con imágenes, ni con símbolos, ni siquiera con signos que remitirían, de un modo u otro, a un sistema de representación centrado en la conciencia o a una estructura significativa que da órdenes a espaldas nuestra: se escribe con la materia indiferenciada de las

¹⁰ El capitalismo, que se define por la emisión permanente de flujos de mercancías, de trabajadores, de dinero, conoce bien la diferencia entre deseo y goce. Para conjurar la consumación improductiva, que destruiría su dinámica, apunta al consumo, pobre sustituto del deseo. Porque mientras el deseo no deja de producir diferencias que incrementan lo real; el consumo, que necesita sobredosis de insatisfacción, debilita y empobrece.

pulsiones, a la intemperie de la conciencia y de sus sobredeterminaciones paranoicas. Esto no significa que escribir sea para Saer desbordar cualquier clase de determinación por la vía de un irracionalismo poético, que volvería a su literatura cómplice de las peores catástrofes. El alto control de la frase que exhibe su escritura descarta dicha objeción. Hay un trabajo obstinado sobre la oración, como si la puntuación que la escande fuera el lugar donde la mano que escribe deja su huella. “Todas las palabras pertenecían al sueño y solo la puntuación a la vigilia”: la frase es de Luis Chitarroni (1997: 186), no de Saer. Pero le hubiera gustado escribirla, porque narrar es para él puntuar lo real, como si el escritor deletreara el mundo siguiendo el ritmo de una lengua privada, singular, que se deshace y se rehace en cada texto. Para Saer, “no hay más que un cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica” (Saer 1997a: 172). Igual que para Borges, narrar es para Saer un problema de orden. Todo orden es tan precario y contingente como la mano frágil del viejo escritor que, a la luz temblorosa de una vela, sesenta años después de haber habitado entre los indios, “se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni por qué, autónoma, la memoria” (Saer 1995: 73). La ficción es un orden mágico en el sentido que le da Lévi-Strauss (1990), esto es, una sistematización de lo sensible que la acerca al sentimiento estético, producido por ese pase mágico que consiste en mover horizontalmente la mano de un margen a otro de la hoja. Lanzada sobre lo real, que centellea en la memoria, la línea que produce ese vaivén cruza un múltiple de datos sensibles, una constelación verbal de percepciones y recuerdos relativamente estable que, apenas logran hacer pie en el lenguaje, se desvanecen, para volver a reconfigurarse, tercamente, en el más allá de otra novela. Se narra entonces, una y otra vez, desde una orilla barrosa, conocida a medias, allí donde un punto de vista, una línea de experiencia o de escritura, es intersectada por azar por un flujo de exterioridad que comienza en el propio cuerpo y se expande en círculos concéntricos y ondulantes hasta abarcar la tierra entera de la memoria. Lentamente, iluminada por la luz palpitante de la vela, la mano que escribe avanza por una línea de sombra, como el jinete de *Las nubes* que cabalga paralelo a la línea del amanecer, con el costado derecho del caballo iluminado “mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borroneado en la sombra” (Saer 1997b: 22). Todas las palabras que laboriosamente va alineando pertenecen a la memoria, y solo la puntuación al recuerdo. El susurro de la pluma, los crujidos de la silla del que escribe, el chasquido de las hojas al encimarse una sobre la otra, son los chirridos de una máquina blanda, que trabaja en la soledad de la noche. Sesenta años después, en la llama de esa vela, sobrevive todavía algo de aquella lucecita que, en medio de la noche de la tribu, el entenado mantuvo encendida dentro de sí - la misma que daba “forma, color y volumen al espacio en torno” de la tribu, volviéndolo exterior (Saer 1995: 115). Sin embargo,

hay otra luz, no menos persistente, que viene desde afuera y que borrona los límites del sujeto, volcándolo sobre la noche que lo rodea: la de la brasa incandescente de su deseo. La misma llama que ardia periódicamente en los indios, hasta abrasarlos y consumirlos, crepita todavía en el viejo, un chisporroteo que llega hasta el presente y se confunde con el rasguído de la escritura.

FERMÍN RODRÍGUEZ

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- CHITARRONI, L., 1997. *El carapálida*, Buenos Aires, Tusquets.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI, 1988. *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- DÍAZ-QUIÑONES, A., 1992. "El entenado: Las palabras de la tribu", *Hispanamérica*. Año XXI, Diciembre 1992, nro. 63.
- LAWRENCE, D.H., s/n. "Melville's *Typee* and *Omoo*". *Studies in Classic American Literature*.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1990. "La ciencia de lo concreto", en *El pensamiento salvaje*, Buenos Aires, FCE.
- SAER, J. J., 1988. *La ocasión*, Barcelona, Destino.
- _____, 1995. *El entenado*, Barcelona, Destino.
- _____, 1997a. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- _____, 1997b. *Las nubes*, Buenos Aires, Planeta.
- SERRES, M., 1994. *Atlas*, Madrid, Cátedra.