

Las desventuras del sentido: escritura, saber y experiencia en la obra de

Juan José Saer

Azul Chiodín
Universidad Nacional de Rosario

Una interrupción

En el cuento “Discusión sobre el término zona”, Pichón, que está pronto a viajar a Francia, le comenta a su amigo Lescano “que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”. Lescano le replica que no hay regiones: “¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno”. Pichón en cambio, no está dispuesto a admitirlo: “No comparto” (Saer 2014a: 186) es todo lo que responde. ¿Es *la zona* otra convención tranquilizadora o es el espacio legítimo de la experiencia de lo propio? Quizá ante esta pregunta no podamos –y probablemente no deseemos– encontrar una respuesta definitiva y por algo en el cuento la argumentación se halla interrumpida.

Entre lo que un personaje dice y lo que el otro, finalmente, calla, en ese intervalo que –a colación de la pregunta por el espacio– abre la irresolución del sentido podemos conjeturar una red de tensiones que se despliega sobre toda la narrativa de Saer: la primera, la más evidente, es aquella que implican las preguntas por la identidad respecto a la relación con el lugar: la discusión se debate entre la pertenencia y la intemperie, entre lo familiar y lo extraño; y si profundizamos en el contexto en el que se da esta charla –la inminencia del viaje de Pichón a Francia–, podemos leer en la condición doble del que aún no se ha ido, la tensión

entre la presencia y la ausencia –que se acentúa, de hecho, con la permanencia en la zona del Gato, gemelo idéntico de Pichón–.

Por otra parte, en la puesta en cuestión de la existencia de la zona, se discute el carácter real o lo imaginario del lugar: ¿la zona preexiste a la representación que se hace de ella o emerge del mismo acto de narrar? Estas preguntas se deslizan hacia la problemática de la representación: ¿es la narración, tal como se afirma en *La selva espesa de lo real*, “un modo de relación del hombre con el mundo” (2012a: 263) –que implicaría la existencia de algo anterior y exterior– o más bien, un tal Saer como la define en otro de sus ensayos más programáticos, un *objeto* (2014b)?

En el silencio que irrumpe la discusión podemos imaginar, finalmente, otra tensión: entre la escritura y el borrado, y aquí lo que está en cuestión es nuevamente es la identidad, no ya como cualidad dada por la pertenencia a un lugar sino como *propiedad del sí mismo* que la narración coloca siempre en estado de pérdida; y esta es la condición de posibilidad – en tanto, como decíamos al comienzo, abre un intervalo de irresolución del sentido– de todas aquellas otras tensiones.

I.

Luego de la información que arrojaba Glosa sobre el destino del Gato y de Elisa, y a la luz de las circunstancias históricas, es posible leer retroactivamente en la muerte de los caballos de *Nadie, Nada, Nunca* una alegoría de la violencia política y de las desapariciones que anunciarían la última dictadura. Sin embargo, esta lectura, como cualquier intento de cristalización del sentido de la obra de Saer –comenzando por los axiomas que frecuentemente él mismo profiere en sus propios ensayos–, no termina de ser ni verdadera ni

falsa. La alegoría –que no se presenta en este caso como un juego de correspondencias que propone el texto sino como producto de un montaje en la lectura– tiende inevitablemente a reducir lo múltiple a lo único, a conjurar lo enigmático y a prevenir lo azaroso. No obstante la insistencia alegórica por el sentido de la obra, *Nadie, nada, nunca* permanece resistente a esta interpretación, y esta resistencia supone una idea programática.

Sigue ahí [el caballo]: mascando parsimonioso, desconfiado, moviendo ahora, que me ve llegar, más lento las mandíbulas de las que cuelgan unos hilos de baba blanquecina (...). Espeso, opaco, sin significación, empeñado en ser, y prolongándola por la boca, la vida (Saer 2015: 52).

El caballo, un enigma tanto para nosotros como para el Gato que lo mira desconcertado, se presenta como un cuerpo maciso de *pelos* y *sangre* que atendiendo sólo a sus funciones corporales se empeña nada más que en *ser*. A pesar de la insistencia, no hay forma de extraer de él un sentido. Es posible aventurar, entonces, que este caballo –único, presente, irrepresentable– que se le aparece al Gato significa, como un signo paradójico de lo que carece de signo, lisa y llanamente lo real. De manera que la escena que se arma entre aquel y el Gato dramatizaría las imposibilidades de la narración ante lo real. Podríamos, sin duda, fundamentar esta idea: la relación entre la narración y lo real es frecuentemente concebida en los ensayos de Saer desde la negatividad: “no puede saberse, del acontecer, nada. Y lo que creemos saber ha de ser, probablemente, falso” (2012b: 144). La narración, si bien está dictada por una fuerte pulsión de saber, parte de la imposibilidad de otorgarle un sentido único y preciso a aquello que por definición carece de él. “Narrar la imposibilidad de

narrar” es la paradoja que –anunciada por Beatriz Sarlo en 1980 (2007: 281-285) y retomada una y otra vez por la crítica– reafirma este hiato irresoluble.

Este camino, sin embargo, parece dirigirnos peligrosamente hacia otra encerrona alegórica, y podríamos hacerle la misma objeción que a la lectura política: el caballo es siempre es algo más y algo menos que esto. Aunque este sentido –en tanto escenifica una condición metaliteraria– pareciera remitir a una instancia superior frente a los que en el transcurso de la obra se le irá otorgando y sustrayendo al caballo, no es el único. Y que no lo sea es la condición de posibilidad de la emergencia –y aquí también la obra nos habla de sí, o mejor de la pérdida de sí– de la deriva del sentido. Como el punto en el que se tensa el drama del narrativo que se entreteje en toda la novela, el caballo significa también cada vez, y si su hostilidad evoca el carácter inapelable de lo real, también se nos aparece como un ser que –al igual que quien lo aloja en su casa– está al borde de la desaparición.

El relato va configurando, como afirmaba Roland Barthes de Kafka, no una red inequívoca de símbolos sino de alusiones oscuras; que a la vez que “autoriza mil claves igualmente plausibles, no da validez a ninguna” (2003: 190). Pero, además podríamos aventurar que, bajo el dominio oscuro y esquivo de la alusión, se anuncia la cualidad propia de la escritura –y del lenguaje– en ella, el sentido se presenta como una fuerza imperfectiva. Frente a la idea de un *habla* transparente capaz de expresar un sentido metafísico que la preexiste, Jacques Derrida vuelve sobre el carácter secundario que la tradición de la filosofía occidental le ha asignado a la escritura respecto a un logos o sentido metafísico –con el que el habla establecería una relación de inmediatez– para dar cuenta que esta secundariedad no es sino la condición del lenguaje todo. “Nunca ha habido más que escritura, nunca ha habido más que suplementos y significados sustitutivos que solo podrían generarse en una cadena

de relaciones diferenciales” (1971: 191); En esta cadena, la diferencia supone al mismo tiempo diferimiento: en la serie de indefinidas vinculaciones, la cosa en sí está siempre postergada.

En lugar de leer a Saer a partir de la paradoja “narrar la imposibilidad (de narrar)”, en este trabajo proponemos otra que no la refute sino que la matice desde una modulación que imprima un ligero cambio de énfasis; más que de narrar la relación con un real incognoscible se trata de presentar la aparición del sentido bajo la forma de una búsqueda incesante, es decir: la condición de posibilidad del sentido es que este nunca se dé del todo, que se presente en estado de perpetua diferencia. La presencia de lo real en la narrativa no está, entonces – podríamos conjeturar–, en este paradójico signo que podríamos otorgarle al caballo bajo un nuevo encauce alegórico, sino en el hecho de que aquel sentido sea provisorio, lo real aparece en la deriva misma de los significantes, que da cuenta de su desaparición.

Para citar a Martin Heidegger de quien Saer modestamente en su marginalia se insinúa discípulo¹

[E]l poeta no describe, si él es poeta, el simple aparecer del cielo y de la tierra. El poeta clama en las miradas del cielo Aquello que en el desvelarse deja aparecer precisamente lo que-se-oculta, a saber: como lo que-se-oculta. 'El poeta clama' lo extraño en las confiadas apariencias como aquello en lo cual se destina 'lo invisible para seguir siendo lo que es: desconocido (1960: 88).

En el *Poéticamente habita el hombre* de Friedrich Hölderlin, Heidegger lee el poetizar como una toma de medida espacial, se habita lo que se ha construido poéticamente, pero a la

¹ “Yo me creo más bien el discípulo de Heidegger que el de Robbe-Grillet” (2012c: 322).

vez poetizar, es medirse con lo desconocido y hacerlo aparecer en tanto misterio. Si nos despojamos del desdoblamiento metafísico entre cielo y tierra implícito en el texto –que está, por otra parte, constantemente matizado–, lo que encontramos es el carácter paradójico de la presentificación de la ausencia como condición del extrañamiento.

Efecto de irreal es el nombre que le da Alberto Giordano (1992) –aludiendo al ensayo de Barthes– a aquella ilusión que produce la obra de Saer de extrañamiento radical frente a lo real que nos devuelve lo familiar como una imagen oscura y desconocida. Escribir es una forma de conjura del misterio. Conjurar: intentar neutralizar una presencia amenazadora pero también invocarla. Al tiempo que la escritura dramatiza una búsqueda por el sentido frente a los peligros de la presentificación de lo inquietante, lo hace aparecer en su misma ausencia. La familiaridad que se siente respecto al mundo no es otra cosa que producto de los hábitos y de los discursos que tienden a unificarlo y a componerle –a fuerza de generalizaciones y artificios metafísicos– un significado. En la narración, las percepciones, las ideas, los objetos y los sujetos –que quizá escandalosamente no la preexistan– quedan también sometidos a esa otra deriva constructiva y a la vez disolvente que es la escritura.

II.

Recordemos la charla entre Pichón y Lencina con la que comenzamos. Luego de ella, Pichón viaja efectivamente a Francia. *La pesquisa* relata su regreso luego de muchos años; y experimenta –como muchos personajes de Saer– una desalentadora epifanía:

En un fulgor instantáneo (...) ha entendido por qué, a pesar de su buena voluntad (...) su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora al fin es adulto, y

ser adulto significa haber llegado a entender que no es en la tierra natal en la que se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza (...) (2010: 90).

En la narrativa de Saer, la situación del exiliado no se manifiesta en la distancia sino, paradójicamente, ante el territorio que es propio. Esta imposibilidad del retorno absoluto no niega, sin embargo, la ilusión de una identidad ligada al recuerdo quizá infundado de la pertenencia a una totalidad sin grietas. El exilio en Saer nos revela una condición profundamente melancólica: algo se ha perdido, sin embargo, la verdadera naturaleza de esta pérdida nos es negada.

Es posible leer cómo conformándose desde la mirada melancólica del exiliado –cuya pérdida desconocida representa, a la vez, una pérdida de sí– el exilio de la zona constituye una puesta en escena de la problemática de la representación.

Así como al exiliado le es imposible el retorno tranquilizador al origen; la narración está, ante la pérdida de la referencia, condenada al fracaso y al recomienzo. Retomemos, una vez más, la discusión entre Pichón y Lescano: negar la existencia de *la zona* resultaría igual de ingenuo que afirmar su existencia real; esta es al mismo tiempo un espacio de pérdida y de apropiación. No se trata de arrogarse el acto cosmogónico sino de configurar, humildemente, un objeto desde el mismo ejercicio derivativo que supone la representación, es decir y para volver a la cita de Heidegger del comienzo, se trata de la presentificación de una ausencia cuya presencia solo intuíamos en tanto desaparición y borramiento.

III.

En 1984, María Teresa Gramuglio anunciaba ya a partir del título mismo de su artículo –“El lugar de Saer”– una interrogación fundamental. Este lugar es, al mismo tiempo, el lugar que se escribe y desde el que se escribe. Se trata de la indagación por la *moral de la forma* de una obra que se encontraba en pleno desarrollo: en la representación espacial se juegan una serie de decisiones y valoraciones formales y estéticas que definen una apropiación particular de la cultura: lo que hace al lugar de Saer, dirá Gramuglio, está en la forma atípica de situarse en el conflictivo cruce del vanguardismo, del cosmopolitismo y del nacionalismo, para ubicarse frente a ellos en una posición decididamente marginal.

Para proponer un dispositivo de lectura de la obra que no niegue totalmente su irreductibilidad sino que la haga en algún punto aparecer –aun teniendo en cuenta que toda lectura crítica en tanto de ella se desprenden sentidos supone en algún punto una reducción–, creemos necesario volver a este interrogante. Para Saer escribir es un constante *situarse en*, o mejor, un *situarse fuera de*: no se trata de la afirmación de una negatividad absoluta que bajo el régimen estabilizante de la tradición volvería a imponerse como un nuevo orden sino de mantenerse, a fuerza de la suspensión de cualquier afirmación estética, en lo que Barthes llama el *umbral de la literatura*: “en ese estado vestibular donde el espesor de la vida es dado, estirado, sin ser destruido” (2015: 35). A través de estas relaciones siempre oblicuas y esquivas con las escuelas literarias de las que se nutre y a la vez critica, la escritura de Saer fue trazando obra a obra, prolijamente, el lugar excéntrico de un exiliado en el mapa de la cultura argentina. Sin embargo, si los problemas estéticos y formales en Saer son al mismo tiempo gnoseológicos, esta metáfora es productiva porque no solo describe un posicionamiento frente a la literatura y a la tradición sino que hace aparecer el fundamento filosófico que subyace a los principios morales que esta rigurosamente sostiene. La escritura

es una forma de exploración que se comprende como una práctica intransitiva que no debe someterse a ningún régimen de ideas que le sea externo:

no vuelve la espalda hacia una realidad objetiva, muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad sino la búsqueda un poco menos rudimentaria (2012d: 11).

En *La narración objeto*, Saer ensaya una oposición entre discurso y relato: mientras que el primero se encuentra sometido a la generalización del concepto, el segundo se ocupa de lo particular. En tanto renuncia a todo afán generalizador y a todo sentido metafísico, la narración opaca y oscura se acerca a la experiencia sensible, ambas, dirá Saer son formas de aparición de lo particular. Nosotros quizá podemos aventurarnos un poco más: más allá de la afirmación de lo particular –que restituye, en algún punto, una tranquilizadora dicotomía que arrastra consigo todo el peso de la metafísica occidental–, tanto una como la otra, narración y experiencia sensible, cuando se las lleva a un extremo que casi las extingue, se nos ofrecen como la deriva de una diferencia absoluta: bajo su dominio, el concepto y la cosa se disgregan hasta transformarse en meras conjeturas. Lo que caracteriza al acto de significar es que se ubica siempre más allá o mejor, más acá, de modo que se nos presenta al mismo tiempo inagotable e inapropiable. Al Gato, a Pichón y a muchos otros personajes de la obra de Saer les ha tocado el infortunio de ser visionarios ciegos de la desventura del sentido que es, a la vez, su pérdida y su condición de posibilidad.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1995). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.
- Barthes, Roland (2003). "La respuesta de Kafka". En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral. 187-193.
- (2013). "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 211-221.
- (2015). "La escritura de la novela". En *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI. 29-35.
- Blanchot, Maurice (2005). *El libro por venir* Madrid: Editorial Trotta.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. México D.F.: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto (1992). "El efecto de irreal". En *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 12-21.
- Gramuglio, María Teresa (2017) [1984]. *El lugar de Saer en El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario. 37-71.
- Heidegger, Martin (1960). "Poéticamente habita el hombre". *Revista de Filosofía*, 7. 77-91.
- Patrino, Luigi (2015). *Relato de regreso: ensayos sobre la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Sarlo, Beatriz (2007) [1980]. "Narrar la percepción". En *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 281-285.
- Saer, Juan José (2010). *La pesquisa*. Buenos Aires: Boocket.
- (2012a). "La selva espesa de lo real". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. 259-263.
- (2012b). "Narrathon". En *El concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. 139-156.
- (2012c). "Cuaderno 1810". En *Papeles de trabajo: Borradores Inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral. 253-336.
- (2012d). "El concepto de ficción". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. 9-16.
- (2014a). "Discusión sobre el término zona". En *Cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral. 186.
- (2014b). "La narración objeto". En *La narración objeto*. Buenos Aires: Seix Barral. 9-16.
- (2015). *Nadie, Nada, Nunca*. Buenos Aires: Planeta-Seix Barral Breve.