

“Hojas de ruta” (La ciudad como escenario en *Glosa* de Juan José Saer) ¹

Edgardo H. Berg

Esta ciudad es también parte del mundo.-dijo Tomatis-. Si la borran del mapa, el mundo pierde algo.

Juan José Saer, *La vuelta completa*.

Dos amigos recorren la Avenida principal de una ciudad provinciana, en una mañana de octubre de 1961. A lo largo de las veintiún cuadras (siete cuadras por capítulo) comentan una fiesta en la que ninguno de los dos estuvo presente; luego, se encuentran con otro amigo, de profesión periodista; más tarde, maniobran para atravesar las transversales más transitadas y finalmente, se despiden. Como una panorámica o un surco

trazado sobre el itinerario urbano, esos sesenta minutos que pasan juntos Leto y el Matemático adquirirán una densidad y espesor significativos, al activarse, en líneas de fuga o en nudos concéntricos, otros tiempos pasados y futuros. Pero, ¿qué es lo que narra *Glosa*? ¿Qué es lo que cuenta el narrador?

Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración es suscitar la reflexión sobre nuestra experiencia con el mundo e incluso, posiblemente, de nuestros esfuerzos desmedidos por describir o computar lingüísticamente esa experiencia. La narración en Juan José Saer, es asumida como problema y más que eso, como demanda obsesiva de una mirada que se dispone a penetrar y atravesar, en palabras del autor, los mismos bordes de esa "espesa selva virgen de lo real".² Si desde su concepción de la literatura, la novela es sólo un género histórico y la narración "una praxis que al desplegarse genera su propia teoría", es posible admitir entonces, con *Glosa*, la recursividad de ciertas operaciones escriturarias, la reedición de ciertos eventos narrativos o la reposición de ciertos motivos y figuras que cruzan el estrecho límite de los registros. Así *Glosa* (1985) enhebra ciertas aristas comunes a *La mayor* (1976), *El arte de narrar* (1977), *Nadie nada nunca* (1980), *El entonado* (1983) o a *Lo imborrable* (1992).³ Igual al modo de *La mayor* y en ritmo de corte e interrupción, *Glosa* aplaza los avances rectilíneos de la intriga y del sentido del final; y operando con una repetición obsesiva y machacona produce una escritura disonante que altera y provoca el escándalo para el imaginario clásico de la armonía novelística y de las claves bien atemperadas. Exento de contornos nitidos, el mundo se abre paso a través de expresiones fragmentarias, sinuosas que sin embargo, de algún modo, conservan un "relente" balbuceante del todo: una especie de pantomima que deja ver el todo a partir del extremo de las partes.

La sintaxis fracturada, quebrada e intermitente en el uso verbal, el proliferar infinito del *verbum dicendi* - "dice el Mate-

mático que le dijo Botón que dijo Tomatis", 56- escenifican una escritura teñida de rugosidades, pliegues y asperezas que trasciende la lisura del plano, la línea o el volumen contorneable. Y si la poética de Saer niega la progresión lineal de la intriga novelesca es porque inserta, en cualquier punto o instante, el flujo espacio-temporal que al interrumpir construye o arma, casi al azar, constelaciones narrativas imprevistas: es un futuro-pasado que reorganiza o actualiza algún episodio o reedita una historia que permanecía inconsciente en forma de elipsis.⁴ Se trata más bien de sonoridades aisladas que forman nuevas formas del acontecer y disgregan el *continuum* temporal a partir de la interrupción súbita o el constante desplazamiento. Y si "los recuerdos son lejanos como las nubes", la empresa cognitiva en la que se arriesgan y pierden su vida los personajes saereanos, es tan sólo una débil y fugaz percepción que ambulatoria y cambiante va borrando de modo gradual, el diseño irregular de letreros, calles y esquinas. Y esas imágenes tiempo, de un pasado definitivamente concluido o por venir, sólo regresan o tienen lugar como instantáneas o fugaces epifanías, al modo joyceano, cuando el misterio del tiempo y el espacio las convocan. Es como si la ciudad escribiera, en las veintiún cuadras de recorrido, sus propias memorias: ⁵

Pero ellos los ignoran, menos por su insensatez que por la concentración excesiva que les exige la marcha; y sobre todo porque, lo piensen con palabras o no, la calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y móvil, que llevan consigo a donde quieran que vayan, la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud, calle, mañana, color, materia y movimiento..(189).

Y en un registro entre diurno y onírico, la escritura va reordenando en su itinerario móvil y siempre cambiante, los

cuadros, imágenes y escenas narrativas en el despliegue de proximidades y lejanías. Más o menos extenso, más o menos intenso, el presente para Leto o el Matemático es un torbellino en movimiento, un *travelling* onírico donde las calles, las paredes o los carteles lumínicos son "presentes preñados de futuro y cargados de pasado".⁶ Y es en este sentido, cuando la caminata iniciada por la avenida principal de Santa Fe, la avenida San Martín, se vuelve errancia, sucesión intermitente que hace percibir el efecto como anterior a la causa, a "la vida como una serie de reconocimientos a posteriori" (Saer, 1986: 81). Al modo de una continuidad inconclusa o un *perpetuum mobile*, los signos verbales, las voces superpuestas o los pases de registros son breves atisbos de una textualidad siempre a medio borrar.

Del mismo modo que las calles, los carteles, los graffitis en las paredes o las edificaciones de una ciudad a veces nos sirven para orientarnos en un recorrido urbano, *Glosa* puede ser leída, como una guía o un atlas más o menos completo de la poética narrativa del escritor santafesino. Sin duda, una narración o un relato es una forma transmisible, susceptible de ser desplazada, acrecentada o perdida. Siempre o casi siempre la narración comienza en un lugar que se supone ignorado, ausente o en falta. Suspender y retomar, expandir o proliferar un epígrafe, una suma de anécdotas insignificantes (el delirio sobre el caballo de Noca, el revoloteo de tres mosquitos grises sobre la frente arrugada de Washington Noriega); o reconstruir una fiesta de la que se estuvo ausente y nunca se poseyó. Estos son los movimientos emblemáticos que en su trayecto elige la escritura saereana. La novela se arriesga entonces, sobre una encrucijada, hace una apuesta y cambia el registro: toma prestada la sintaxis y el ritmo incandescente de la palabra poética. Frente a la sinonimia, las palabras tienen una significación intransferible y casi personal; y al no ser homologables o intercambiables, deben repetirse tantas veces haga falta. Ese martilleo insistente que marca la progresión de

las palabras y los sucesos disemina una trama dispersa y fracturada, en forma de espiral o pliegue. Variaciones sobre un evento, líneas de fuga, trayectorias rectas, oblicuas, paralelas o en diagonal. En ese vértigo especular de discursos citados y re-vertidos la narración circula, toma un camino errático y móvil: un decurso que se desplaza entre versiones y glosas.

Podríamos decir en este sentido, que la novela inscribe y ejecuta su propia alegoría textual, su propia constitución y performance narrativa. La glosa como metáfora (*methaphorein*) o cifra del texto, marca el movimiento de transbordo o deriva semiótica, el permanente flujo y reflujo de la cadena a significante. *Glo* como novela, es entonces el producto de una escritura fundada en la repetición que funciona reponiendo imágenes, nombres, objetos y lugares, provenientes de una experiencia dudosa o por demás incierta.⁷

Si Ángel Leto es casi un interlocutor pasivo que paciente se dispone a espiar el pasado, o es el personaje ausente de la escena evocada, el Matemático se desvanece en una masa heterogénea y dispar de recuerdos cuya acumulación no alcanza para volver accesible la fiesta de cumpleaños de Jorge Washington Noriega. Las versiones se superponen y anudan con fragmentos de experiencias personales y su asociación no responde a explicaciones o conexiones causales, sino a mosaicos de referencias que surgen como constelaciones, como ramalazos al azar. Por otro lado, la repetición opera como ficción de oralidad - "ese bordoneo de la sintaxis oral", dice Piglia (1994:3)- en la voz de un narrador en tercera persona cuya omnisciencia consiste en manipular mediante la paráfrasis, la traducción o el cambio de registro y tono, un saber ajeno que se ejecuta en los tiempos del diálogo o en el libre fluir de la conciencia:

[...] un apuro ostentoso que, más o menos, significaría nos apuramos todo lo que podemos, tanto, que ni si-

quiera podemos darnos el lujo de inclinarnos para responder a su señal de amabilidad pero, justamente, nuestra propia amabilidad consiste en apurarnos[...] (223).

Así, el relato que va enhebrando el Matemático deja vislumbrar la transposición urdida por el narrador y permite pensar el título de la novela como doble pliegue o reduplicación; ya no sólo el Matemático glosa la versión de una fiesta a la que tampoco asistió, sino también, el narrador funciona como soporte manipulador de un saber que nunca clausura el relato. Si la caminata por la ciudad permite asomar los fulgores fragmentarios de la experiencia, los desplazamientos y saltos temporales realizados por esa suerte de narrador en *off*o fuera del marco, operan de modo paralelo al tránsito sin rumbo que encaran los dos personajes saereanos.

La glosa como *ars combinatoria*, como expansión de un discurso ajeno (la versión de Botón o la de Tomatis) o como versión de la historia del ausente configura el perpetuo movimiento en espiral que impide que cualquier relato, fragmento o imagen-tiempo se imponga sobre las demás.⁸ La novela se resiste a las resoluciones, a los ciclos o a los tiempos cerrados. Y la fisura que abre el relato inicial no cicatriza por ningún lado. Quizá haya que buscar la historia en otro lugar para que esa herida, en la frente del texto, cicatrice.

La novela expande y amplifica el destino inicial de ese "acontecimiento de referencia", en por lo menos dos: como destino cómico o trágico. Como comedia prefigurada en la dedicatoria ("A Michel, Patrick, Pierre Gilles, que practicaban tres ciencias verdaderas, la gramática, la homeopatía, la administración, el autor les dedica, para las sobremesas de los domingos, esta comedia"), la novela nos viene a hablar del movimiento falso que conforma a los personajes saereanos. Querer recuperar los tonos y las modulaciones, las digresiones y los paréntesis de las charlas parece un intento inútil. Como suje-

tos peripatéticos, tanto Leto como el Matemático, se asumen como buscadores infructuosos de un centro perdido o de un espesor significativo que siempre se roza pero que nunca se penetra en forma definitiva. La historia, entonces, es una historia definida como devenir siempre cambiante, como una acumulación de recuerdos falsos y ajenos o de pruebas de ensayo y error. La novela construida sobre tensiones y rugosidades convierte a la sucesión narrativa en un constante movimiento de rotación y desplazamiento. La glosa como fuga que sustituye una secuencia tonal por la dirección opuesta, como inversión retrógrada o como pura versión a destiempo desorganiza y provoca el desborde que atenta contra el determinismo y la causalidad narrativa. Quizás esa historia no sería otra cosa que la reversión en escala microscópica y provinciana de la "comedia humana" que realiza Saer.⁹

La glosa como versión es errática, decíamos, y circula siempre en el exceso. Deambula en los excesos atonales del alcohol o del *delirium tremens* -un par de ginebras en la versión de Botón o un par de whiskys en la contraversión calumniosa de Tomatis-. La glosa como guerra de versiones, como expansión proliferante del chisme, del rumor o del comentario maldiciente construye el único suspenso posible que precede al otro tiempo, el tiempo que ingresa en tanto violencia atroz de la historia.

Después que Leto y el Matemático hayan cruzado las primeras siete cuadras, el futuro comienza a tensionar la carnadura del pasado que efímero reaparece como amenaza cargado de muerte, desapariciones y de exilio. Si la dedicatoria inscribía en lengua extranjera otra glosa ("but then time is your misfortune father said") y si los versos iniciales del epígrafe o la versión mecanografiada que lee Tomatis, ante la presencia del Matemático y Leto, preanunciaban ese otro destino ("En uno que se moría/ mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría/ se me fue pasando el día/ y ahora me velan a mí"), es por-

que la historia si se repite se repite como tragedia. Son veinte años los que tienen que pasar para que el Matemático y Pichón Garay se encuentren cerca del bulevar de Saint Germain, y, en los frios inviernos del exilio europeo, reediten, con una "explosión súbita de risas", el episodio de la fiesta.

Cuando el sentido del final acecha y la muerte merodea, *Glosa* cae en el tiempo débil del compás; se convierte lisa y llanamente en una interrupción. Y para que la repetición adquiriera un papel protagónico y se conjugue como única eternidad posible, convirtiendo a los hechos en inagotables, del mismo modo que los textos permanecen y sobreviven en sus glosas, es bueno que Leto y el Matemático vuelvan a caminar veintiún cuádras más. Y de pronto como una hoja desplegada sobre el tapiz de la vida o como una intermitencia casi al azar, volvemos a escuchar una música más o menos conocida que irrumpe con sus cánones y sus fugas, esa "música familiar que, aún cuando salga en moldes constantes y convencionales, se deja tejer y destejer de variaciones hasta el infinito".¹⁰

Notas

1. Una primera versión de este trabajo fue presentada y leída el 15 de octubre de 1998, en el Iº Congreso Internacional "Razones de la Crítica", Facultad de Humanidades y Artes, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
2. "Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real", dice Saer (1988:13) ; y esa dimensión política y óptica que asume la ficción para el autor quizás defina como metáfora narrativa, cierta errancia o búsqueda infructuosa que atraviesa toda su poética.
3. La crítica saereana ha pensado la producción del escritor santafesino, Juan José Saer, según el modelo musical de tema y variación o como un proyecto inacabado e inconcluso al modo de un *work in progress*; en el sentido, de una totalidad en constante proceso de realización. La persistencia de ciertos nú-

cleos experienciales que tienen a la ciudad de Santa Fe como espacio de referencia permanente, una serie de personajes que se reencuentran y reaparecen, así como ciertos fragmentos narrativos y "zonas móviles" que se desplazan y se injertan de un texto a otro, permiten pensar cada texto saereano como un fragmento o una versión de una misma historia. Dentro de esta perspectiva, la poética de Saer desarrolla y explicita un modelo o lógica narratológica de expansión y proliferación narrativa. Ver los trabajos de Gramuglio (1979: 3), Montaldo (1986: 57), Piglia (1978: 18-19 y 1994: 3); Sarlo (1980: 35 y 1993: 28-31) y Stern (1987: 57-75).

4. El historiador alemán Reinhart Koselleck desarrolla una historia conceptual desde la perspectiva de la permanencia, el cambio y la novedad; y asumiendo una inflexión crítica que reconoce los aportes de la filología clásica, la filosofía política y la hermenéutica de Hans Georg Gadamer, reflexiona y se interroga sobre la dinámica de los tiempos históricos. Es así como en diferentes textualidades, explora las formas en que fueron tematizadas las experiencias históricas del tiempo. En su análisis, trata de desentrañar los ritmos y los diferentes tiempos históricos: las aceleraciones, los retardamientos, las repeticiones. En particular, se detiene en las relaciones "secretas" entre pasado y futuro cuando ambas dimensiones temporales suelen confundirse o asociarse; una como carga experiencial, otra, como horizonte de expectativa. Dice Koselleck: "Esperanza y recuerdo, expresado más genéricamente, expectativa y experiencia -pues la expectativa aclara más que la esperanza y la experiencia profundiza más que el recuerdo- constituye a la vez, la historia y su conocimiento y, por cierto, lo hacen mostrando y elaborando la relación interna entre el pasado y el futuro antes, hoy o mañana" (337). Es en este sentido que utilizo la categoría relacional de futuro-pasado en el presente trabajo.
5. Para Walter Benjamin (1992) la ciudad como horizonte de experiencia y de sentido tiene un parentesco con el registro autobiográfico y las memorias. Más aún, sólo en su recorrido o itinerario es posible que en modo de intermitencia o fugaz epifanía, la ciudad revele algún rasgo significativo, de su sentido siempre cambiante y furtivo. Dos calles que parecían alejadas unas de otras se pueden unir en una esquina o encrucijada. Y en cada uno de sus cruces, la ciudad se va ordenando en el despliegue de lejanías y perspectivas. Como un montaje de fragmentos históricos discontinuos y de constelaciones imprevistas, la ciudad parece escribir sus propias memorias. En la poética saereana, la historia de la ciudad asociada a la "vida" de los personajes comienza o tiene su inicio a partir de su segunda novela, *La vuelta completa* (1966), cuando en la segunda parte, "Caminando alrededor", los personajes Francisco Ramón Expósito, Tomatis, Ángel Leto y Cesar Rey inician una caminata y un recorrido urbano.
6. La expresión es de Henri Bergson y señala la temporalidad interrumpida y el libre fluir de la memoria involuntaria. En su libro *Memoria y vida*, Bergson se detiene en los procesos de la memoria y advierte sobre la imposibilidad de un registro o un archivo conceptual para clasificar o inscribir los recuerdos. A

propósito del ritmo y el devenir de los recuerdos, habla más bien de una línea quebrada, de una discontinuidad a modo de incidente o intervalo, al igual que "los golpes de timbalo que estallan de cuando en cuando, en la sinfonía" (19)

- 7 Noé Jitrik en sus trabajos críticos sobre Juan José Saer (1987: 169-181 y 1992: 48-49 y 54) se ha detenido -a partir de los aportes de Jacques Lacan a propósito del automatismo de la repetición en "El seminario sobre la carta robada"- sobre el eje de la repetición y el modo de funcionamiento del mismo operador de sentido, en la textualidad del autor. Palabras, giros o construcciones sintácticas que retornan sin cesar y se repiten de un modo deliberado. Jitrik focaliza su lectura crítica en la segunda etapa narrativa de Saer, en textos como *Unidad de lugar* (1967), *Cicatrices* (1969) y *El limonero real* (1974), para dar cuenta de una gramática narrativa basada en la interrupción y la repetición frente al continuum narrativo del texto clásico; o analiza en particular, ciertos episodios aparentemente insignificantes como por ejemplo el que protagonizan, de un modo aislado y fragmentario, los tres mosquitos en *Glosa*.
- 8 No hago otra cosa que expandir el concepto de glosa diseminado en la novela, teniendo en cuenta su surgimiento como género poético. Nos informa Rudolf Baehr (330): "La historia literaria de la glosa como forma poética abarca en España desde mediados del siglo XV hasta fines del XVII. Su función consiste en glosar, en estrofas, un texto ajeno ya existente, mediante su interpretación, paráfrasis o amplificación, por lo general verso por verso. Cada glosa consta, por tanto, de un tema, al que se llama por lo general, <texto> y en algunas ocasiones también cabeza, letra o retruécano, y de las distintas estrofas de la interpretación, que constituyen la glosa propiamente dicha". La glosa (γλωσσά), en el texto de Saer, no solamente nombra el comentario o la interpretación de un evento, sino también y en especial, la línea o el surco que articula la escritura en su devenir difuso y errático. Ese ponerse en fuga de la narración saereana construye una trama espiralada y de infinitos pliegues, diseminando secuencias narrativas al modo de series proliferantes que se extienden sobre el vector tiempo en una dimensión regresiva y progresiva simultáneas
- 9 Ricardo Piglia (1990: 11) define a la poética de Saer como un proyecto de corte balzaciano: "...levemente paródico o provocativo, de construir una especie de comedia humana, microscópica y santafesina...". En este sentido, Piglia no hace otra cosa que explicitar y alinearse en una línea crítica (Gramuglio 1986; Montaldo 1986, Stern 1987, etc) que retoma de una manera desviada y analiza la producción de Saer bajo los ojos de lectura que establece Michel Butor sobre Balzac. Butor veía una línea de continuidad entre la poética de Balzac y la desarrollada en nuestro siglo por Marcel Proust, William Faulkner, etc. El modelo de *La comedia humana* da forma a una novela inacabada que se sostiene en el principio de la variación y la forma a partir de la reaparición de motivos, personajes o elipsis narrativas. Dentro de este contexto de lectura, también veía a la París balzaciana como la construcción de una región simbólica e imaginaria, modelo de ensueño de todas las demás ciudades. Así definía Butor la poética de Balzac como: "Un mobile novelesco, es decir un conjunto

formado de cierto número de partes que podemos abordar casi en el orden que nos plazca; cada lector eligirá en el universo de *La comedia humana* un trayecto diferente, es como una espera o un recinto con múltiples puertas" (131).

¹⁰ En Saer, 1986: 76-77

Bibliografía Consultada

a) Textos de Juan José Saer:

Saer, Juan José (1966). *La vuelta completa*. Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.

_____ (1976). *El limonero real*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

_____ (1980). *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI.

_____ (1982). *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

_____ (1983). *El entonado*. México: Folios

_____ (1986). *Glosa*. Buenos Aires: Alianza.

_____ (1987). *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

_____ (1988). *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. (1993). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza

b) Estudios críticos sobre Saer:

Jitrik, Noé (1987). "Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica", en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 169-181.

_____ "La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición", *SYC* N° 3, Setiembre, 47-56.

Gramuglio, María Teresa (1979), "Juan José Saer: el arte de narrar", *Punto de vista* N° 6, Julio, 3-8.

"Hojas de Ruta" (*La ciudad como escenario en Glosa.....*)

_____ (1986) "El lugar de Juan José Saer" en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Celtia, 261-299.

Montaldo, Graciela (1986). *El limonero real*. Buenos Aires: Hachette.

Piglia, Ricardo (1978), "Sobre La mayor", *Punto de vista* N° 3, Julio, 18-19

_____ (1994) "La música de Saer", *Primer plano*, 25 de septiembre, 3

Piglia, Ricardo y Saer, Juan José (1990). *Por un relato futuro (diálogo)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Sarlo, Beatriz (1980), "Narrar la percepción", *Punto de vista* N° 10, Noviembre, 34-37.

_____ (1993) "La condición mortal", *Punto de vista*. N° 46, Agosto, 28-31

Stern, Mirta (1987). "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura" en *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Premio "Amado Alonso"). Buenos Aires: Publicación del Ministerio de Educación y Justicia , 57-75

c) Estudios teóricos y críticos:

Baehr, Rudolf (1973): *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos

Benjamin, Walter (1988). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara

_____ (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Bergson, Henri. (1997). *Memoria y vida*. Barcelona: Altaya.

Butor, Michel (1960) "Balzac y la realidad" en *Sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 125-145.

Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue*. Buenos Aires: Paidós.

Kosseleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós

Lacan, Jacques (1993). "El seminario sobre *La carta robada*" en *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 5-55.

Rosa, Nicolás (1990). "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual" en *El arte del olvido*. Buenos Aires: Punto Sur, 147-161.