

“ES UN DECIR”: BIOGRAFÍA Y AUTORREFERENCIALIDAD EN DOS CUENTOS DE JUAN JOSÉ SAER

Daniela Alcívar Bellolio
Universidad de Buenos Aires

Recibido: 12/04/2011 Aceptado: 10/05/2011

Resumen: El presente trabajo analiza dos cuentos del escritor argentino Juan José Saer teniendo como objetivo el examen de los elementos relacionados con las figuras de autor y las puestas en escena de escritura. El objetivo de tal operación es poner de relieve los procedimientos con los que se lleva a cabo una de las operaciones más llamativas de la poética saeriana: la reflexión exhaustiva que la obra hace sobre sí misma y la figura esquiva que emerge de ese proceso, que sólo a modo de especulación puede ser relacionada con la del autor.

Palabras clave: Saer, Autor, Figura.

**“ES UN DECIR”: BIOGRAPHY
AND SELF-REFERENTIALITY IN TWO
SHORT STORIES BY JUAN JOSÉ SAER**

Abstract: This essay analyses two short stories by Argentinian author Juan José Saer, with the aim to examine the elements related to the author figures and the writing-scenes images. The objective of this operation is to emphasize the procedures which Saer uses to carry out one of the most striking operations in his poetics: his work’s exhaustive reflection on itself and the elusive figure that emerges from that process, figure that only in a speculative way of speaking can be related to the Author Figure.

Key words: Saer, Author, Figure.

**“ES UN DECIR”: BIOGRAPHIE
ET AUTO-RÉFÉRENTIALITÉ DANS DEUX
CONTES DE JUAN JOSÉ SAER**

Résumé : Cet essai étudie deux contes de l’auteur argentin Juan José Saer, dans le but d’examiner les éléments mis en relation avec les figures d’auteur et les mises-en-scène d’écriture. L’objectif d’une telle opération est de souligner les procédures avec lesquelles il est mené à bien une des opérations les plus frappantes de la poétique saérienne: la réflexion exhaustive que l’œuvre fait sur elle-même et la figure revêche qui émerge de ce processus, figure que seulement comme spéculation peut être mise en relation avec celle d’auteur.

Mots-clés : Saer, Auteur, Figure.

¿Qué ocurrirá? ¿Qué traerá el futuro? No lo sé ni intuyo nada. Cuando, desde un punto fijo, una araña se precipita hacia sus consecuencias, ve siempre ante sí un espacio vacío en el que no encuentra lugar donde apoyarse, por más que patalee. A mí me ocurre lo mismo; ante mí hay siempre un espacio vacío; lo que me impulsa hacia delante es una consecuencia que está detrás de mí. Esta vida es absurda y atroz, intolerable.

Sören Kierkegaard

A cercarse a la obra de Juan José Saer desde la perspectiva de la autofiguración no es una tarea sencilla, esto es claro. Es por esta razón que parto de una aclaración evidente pero necesaria: no es ni ha sido mi intención realizar una investigación abarcadora ni totalizante de la obra de Saer y su relación con la figura del autor. El presente ensayo, lejos de apuntar hacia una teoría concreta sobre la escritura de Saer, procurará un acercamiento a la idea de autor en determinados textos, y ensayará, a manera de conclusión, unas escuetas ideas finales. Tal es, y no otra, la orientación de este trabajo. De acuerdo con esta intención explícitamente acotada, decidí tomar dos relatos breves de Saer para el análisis: “Biografía de Higinio Gómez”, por un lado, y “Sombras sobre vidrio esmerilado”, por otro. Al final, me referiré brevemente al cuento “Ligustros en flor” para las conclusiones. Si he dividido en dos grupos los cuentos citados es porque creo que se prestan, en el marco de esta investigación, para dos constataciones distintas: la mirada irónica y melancólica sobre el texto biográfico asumido como relato organizador y dador de sentido, y la autorreferencialidad y puesta en escena de la escritura respectivamente. Con el fin de generar líneas de fuga que conecten estos textos principales con la obra entera de Saer –si bien, como he dicho, no es mi intención abarcarla exhaustivamente–, recurriré, en ciertos momentos en que sea precisa hacerlo, a pasajes de algunos textos y novelas de Saer, sobre todo *El entenado*, *La pesquisa* y *La mayor*.

Creo que mediante el acercamiento a la concepción de Juan José Saer de la biografía y a una muestra mínima de su poder de tematización de la escritura, será posible observar una cierta coherencia que difícilmente se le puede escapar al lector de Saer. Tomé, entonces, como puntos de partida estos dos elementos por parecerme ilustrativos de la concepción saeriana de autor. Por un lado, el aspecto biográfico del escritor en tanto ente social, está en Saer despreciado de manera bastante explícita tanto en sus entrevistas como en sus ensayos en pro de una creación absolutamente pulsional. Por otro, la puesta en escena del acto de escritura es tan poderosa en cada una de sus obras, que resulta difícil no cuestionarse la naturaleza de esta aparente paradoja. Es de esta duda, de esta encrucijada, que parte mi deseo de pensar el tema.

1. Una concesión pedagógica

Este título que Saer le otorga a las cuatro líneas en que pretende resumir su biografía (1986: 10) resulta particularmente útil para iniciar una apreciación sobre la idea saeriana de biografía. Atender a su naturaleza y al corto texto que le sigue motiva una lectura extendida del motivo biográfico. Pierre Bourdieu describe a la biografía como un relato que de manera arbitraria otorga sentido (lineal, que va de un principio a un fin) a la vida: “El sujeto y el objeto de la biografía (el entrevistador y el entrevistado) comparten en cierto modo el interés por aceptar el *postulado del*

sentido de la existencia narrada (e, implícitamente, de toda existencia)” (Bourdieu, 1997: 75). La arbitrariedad de este ordenamiento de la vida (ajeno, por lo visto, al advenimiento de la novela moderna), configura y organiza a sus personajes en el marco de lo “real” y lo “objetivo”. Su búsqueda pretende ser la de una “verdad” esencial que debe ser contada para mayor comprensión de tal o cual persona biográfica.

Saer, en “El concepto de ficción” deja bastante clara su posición frente a tal pretensión:

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellman, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos trasmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su narración una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como del segundo –entrevistas y cartas– son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del “hombre que vio al hombre que vio al oso”, con el agravante de que para la más fantásica de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. (1997: 9)

Más adelante, Saer diluirá la oposición entre verdad y ficción, y reclamará para la segunda una lectura legítima y particular. Saer proclama que la ficción “no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (1997: 12). No es difícil seguir entonces una línea conceptual saeriana a este respecto: una puesta en duda de la realidad y de la verdad como instancias organizadoras y legitimadoras, otorgadoras de verosimilitud, está dada. Por supuesto, es posible llegar a esta conclusión, incluso antes que por medio del trabajo ensayístico de Saer, por su obra literaria. Saer parece oponer al reinado de la “objetividad”, el del decir; la organización del mundo no está dada en este escritor por la realidad externa con la que todo lo demás vendría a compararse, sino por la palabra; vale decir, por la escritura.

En *El entonado* (1999a), los colastiné existen en la escritura del viejo que vivió con ellos durante diez años. Los indios incansablemente repetían sus rituales, cada uno de sus actos, con el fin de marcar la memoria del *def-ghi* aun después de que se perdiera en “la negrura”; buscaban perdurar en el otro, permanecer, tarea a la que dedicaban cada día de sus vidas. El *def-ghi* es el que aprenderá, como en un segundo nacimiento, a hablar, a escribir, y estas facultades le otorgarán a su vez una nueva, de carácter cosmogónico: la de nombrar. Y este nombrar otorga existencia. “Con el nombre, la cosa comienza a ser, brotando de lo indistinto” (Scavino, 2004: 11). Las palabras en Saer cumplen una función creadora; el mundo se “hace real” a partir de ellas.

Por contraposición, aquello que no tiene nombre caería en otra categoría que no corresponde precisamente a la de lo que no existe, sino a la de lo “negro”, lo “indiferenciado”, lo “viscoso”, esa idea tan persistente y tan importante en la poética de Saer: “Cuando, desde el gran río, los soldados, con sus armas de fuego, avanzaban, no

era la muerte lo que traían, sino lo innominado. El único lugar firme se fue anegando con la crecida de lo negro” (Saer, 1999: 177). Ante la escritura de Saer existe una fuerte sensación de “surgimiento” del mundo a través de la palabra. Es una emergencia que se hace evidente en textos como “La mayor” o “El limonero real”, que tan detalladamente dan cuenta tanto del mundo que se presenta como de la niebla que todo lo sumerge en el plano de lo anónimo, lo indiferenciado. La creación del mundo que opera en Saer no responde a la de la lógica criticada por Bourdieu en el texto citado. No se parte de un comienzo para llegar a un final; no hay un desenlace “natural” de los hechos. La lógica que opera es de distinta naturaleza: es la lógica de las pulsiones. Tal como lo dice Freud, la creación poética es asimilable a los sueños diurnos o fantasías que nacen de deseos insatisfechos, de una mirada melancólica de un pasado mejor: la infancia (1907). Saer lo dirá en otros términos: “(El escritor) Escribe lo que *se le canta*” (1986: 13).

Los personajes que habitan la *Zona* de Saer parecen estar en constante debate con “lo negro”, con esa especie de “nada” abrumadora que amenaza constantemente con devorar todo lo existente; tal es el caso de los colastiné, que con su diligente laboriosidad sostienen a duras penas su mundo conocido, su *lugar* –ellos mismos–: “En realidad, afirmar que ese lugar es la casa del mundo es, de mi parte, un error, porque ese lugar y el mundo eran, para ellos, una y la misma cosa. Donde quiera que fuesen, lo llevaban dentro. Ellos mismos eran ese lugar” (Saer, 1999: 108). Lo mismo ocurre con Tomatis en “La mayor”, que con cada palabra busca salir de lo oscuro, saborear la galletita que se rehúsa a sobresalir de lo indiferenciado: “Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada” (Saer, 2006a: 125). Una lucha abierta parece estar ocurriendo eternamente entre los personajes de la *Zona* y la *negrura* que avanza, intransigente. Sobre la naturaleza del mundo –o los mundos– creados por las palabras en el universo literario saeriano, hablaré brevemente en la sección dedicada a “Sombras sobre vidrio esmerilado”. Por ahora quisiera orientarme un poco más hacia el asunto de la biografía, que, evidentemente, no es ajeno a lo dicho anteriormente.

Las “biografías” de Saer se manifiestan coherentemente con el universo descrito tan brevemente hasta ahora. Y este es el primer punto que quiero tocar para referirme a la figura de autor en las obras de Juan José Saer. Si Saer no permite una biografía de sí mismo más que a manera de “Concesión pedagógica”, algo similar hará con sus personajes escritores.

Para este caso tomo la “Biografía de Higinio Gómez”. Este texto pone en funcionamiento, desde mi punto de vista, con igual intensidad la ironía y la melancolía, así como un notable énfasis en la cuestión del origen. Esta biografía, como era de esperarse, aporta pocos datos “útiles” en términos de lo que sería la biografía clásica de un escritor, y parece hacer más evidente la imprecisión de lo que se cuenta que aquello que se nos está contando. Por ejemplo: se inicia con lo que sería un dato

clásico de la biografía, el lugar y fecha de nacimiento. La fecha es precisa, 1915, pero del lugar sabemos solo que es “una casa desde la que se veía el río Paraná” (Saer, 2006: 176). Esto responde, en mi opinión, a varios estímulos. El primero, y el más evidente, es restar importancia a un dato tan esencial para la biografía común. Sin embargo, existen a mi parecer dos razones más que encajan a la perfección con la convicción poética de Saer: la subjetivización de todo aquello que debería ser “objetivo”, y la importancia de los orígenes. Una de las hipótesis de Premat en *La dicha de Saturno*, es que existen unos “relatos primarios” que Saer buscaría contar, un “inicio”, una “escena original” que estarían rondando toda la poética de Saer, haciendo de ella, al decir del autor, una “novela familiar” (Premat, 2002: 27). Considero que el asunto de los orígenes desempeña un papel de suma importancia en la obra de Saer, y por esto encuentro coherente el hecho de que este elemento se manifieste en la mayor parte de los textos literarios del autor.

Si Saer se burlaba de las biografías de Joyce, era porque “la primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario...” (1997: 10). Cuando él dice del lugar de nacimiento del biografiado que es una casa desde la que se veía el río, no hace otra cosa que poner de manifiesto el artificio poético, incluye en esa ficción que es la biografía un elemento importante dentro su poética: el río. Esta es una primera posibilidad, no sólo de observar la operación de desvío de la biografía, sino de autofiguración, de inclusión de una constante externa a la biografía de Higinio en lo interior de su aparato narrativo. Un poco más adelante, el narrador va a contar que Tomatis encuentra unos aforismos casi borrados entre los papeles de Higinio. De estos transcribe tres: el primero, relacionado con los caballos y el amor; el segundo, con la muerte en el parto por causa de remordimientos y, finalmente, el tercero, con la poesía y el río. El caballo, la muerte en parto y el río son los tres primeros datos que se nos entregan de sus orígenes: su nacimiento, la muerte de la madre, la muerte del padre.

En este caso no está de más poner de manifiesto una constante en los textos de Saer: la escritura como vuelta a los orígenes, como retorno a lo primordial, a las *entrañas*. Basta recordar a Morvan hurgando en las vísceras de las ancianas de París y el paralelismo de estos crímenes con la escritura que se evidencia en *La pesquisa* (2003a) para dar fundamento a esta lectura. Esta nueva inclusión de una conciencia externa, que no necesariamente debe ser identificada con Juan José Saer, pero que sí guarda relación con una figura de autor que se ficcionaliza constantemente en los textos literarios saerianos, a la vez rompe cualquier ilusión objetivista y pone de manifiesto la construcción narrativa de la biografía.

Además, y quizás por encima de estos elementos que acabo de mencionar, cabe poner de relieve la voz del narrador. Es esta una voz a la que poco le interesa ser transparente, que dista mucho de ponerse en la posición del narrador biográfico. La

voz narrativa actúa de manera más o menos parecida a la de *La pesquisa*, no en el aspecto omnisciente de esta última, pero sí en la medida en que hace evidente su participación en la narración, como si fuera Pichón o algún otro amigo, que simplemente refiere lo que le contó Tomatis o cualquier otro. Lo que cuenta después acerca de Higinio Gómez no tiene más importancia que la anecdótica, al menos en términos biográficos. Un amorío, una pelea con los surrealistas (momento de máxima ironía), confesiones sexuales a los amigos. En este punto, su suicidio se cuenta con el mismo tono con el que se contó todo lo demás, no como un suceso excesivamente relevante ni trágico; es un tono exento de cualquier sentimentalismo o carga moral. No es posible rastrear un rasgo de objetividad en este relato. Sería, talvez, un relato más sino llevara el título de “Biografía”, pero es este preciso gesto el que pone de relieve un desplazamiento del lugar de lo “verdadero” en el que la ficción que se instala. De Higinio Gómez no queda más que lo que de él se dice, que lo que sobre él se especula.

En el poema “El fin de Higinio Gómez” (2000), asistimos a una narración un poco más detallada –aunque no menos especulativa– de la muerte y entierro de Higinio. Lo que en la biografía se omitió, en el poema se revive a partir de la imaginación de Tomatis; él nos cuenta ahora cómo se mató Higinio, quién lo veló, qué ocurrió después, cómo su muerte marcó a los que lo conocieron. Aun así nada sobre Higinio nos es revelado. El artificio narrativo se expone a sí mismo en todo momento: “...ya sabía que entraría, cerrando la puerta con doble llave,/ y que sirviéndose un trago de agua/ se tragaría los dos tubos de pastillas” (Saer, 2000: 64). Tomatis, como Adelina Flores en “Sombras sobre vidrio esmerilado”, recordará lo pasado aunque no lo haya vivido, la muerte solitaria de Higinio Gómez en el hotel se incorporará a su memoria y actuará como cualquier otro recuerdo. Higinio, tanto en “Biografía...” como en el poema que cuenta su fin, no es más que un decir. Un decir que no carece de realidad. Si Tomatis da cuenta de su muerte aun sin haberla presenciado, esto no se debe a un engaño; ya Saer aclaró que la ficción no se opone a la verdad. La muerte de Higinio es un decir, un decir en el mundo, un decir real. Así como Pichón dice: “Me llamo, digo, Pichón Garay. *Es un decir*” (2006b: 199). Después de haber contado una noche de discusión con su amigo Tomatis, el *decir* no arrebató realidad, no se constituye ficción en oposición a una objetividad, sino que configura el mundo, lo arrebató por un momento de la negrura y lo solidifica transitoriamente.

En este sentido, Saer establece un desvío con respecto a la biografía clásica. Deja de lado la veracidad y la intención de objetividad para crear ficciones cuyo estatuto nunca es cuestionado. El mundo literario de Saer sólo existe porque tiene quién lo nombre, y el sujeto que realiza esta operación se actualiza de texto en texto, haciendo evidente su presencia, construyendo en todo momento una figura organizadora que, sin caer en subjetivismos, podríamos llamar, aunque con cautela, autor.

2. Autorreferencialidad: el proceso de escritura y su relación con la noción saeriana de recuerdo

Pero entendámonos bien: como se supone que estamos de acuerdo en que todo esto –lo venimos diciendo desde el principio– es más o menos, que lo que parece claro y preciso pertenece al orden de la conjetura, casi de la invención, que la mayor parte del tiempo la evidencia se enciende y se apaga rápido más allá, o más acá, si se prefiere, de lo que llaman palabras, como se supone que desde el principio estamos de acuerdo en todo, digámoslo por última vez, aunque siga siendo la misma, para que quede claro: todo esto es más o menos y si se quiere –y después de todo, ¡qué más da!

Juan José Saer

Si es posible decir, entonces, que Saer construye, en diversos puntos identificables de su obra, un desvío de la biografía clásica y que, a través de ella se colige un marcado distanciamiento de la figura de autor “social” en tanto que ente real, escritor oficial, con una nacionalidad de la cual dar cuenta, dedicado a la difusión de su propia obra, etc., también es posible notar, a partir de esa misma afirmación, que existe una preocupación profunda por la noción de autor. Si “La mayor” es la puesta en escena por excelencia de la lucha de una lengua por surgir para dar existencia al mundo; si Tomatis, Pichón Garay, Higinio Gómez, Washington Noriega, Adelina Flores, varios de los personajes más importantes de Saer son escritores; si, finalmente, existe una preocupación tan evidente en todo el corpus saeriano por dar cuenta del proceso mismo de escritura, es porque el hecho de rechazar la noción de escritor de carne y hueso no contradice un interés por la escritura y su problemática, que Saer ostentará en toda su obra y llevará hasta las últimas consecuencias.

La figura del autor, tan tematizada y ficcionalizada en la obra de Saer, presenta características singulares. En *El entonado* (1999a) será aquel que logre pasar de la intemperie de la comunidad colastiné al doble abrigo del padre Quesada: el del techo y el de la lengua. Es casi al final de la novela, cuando el entonado es viejo y posee una imprenta que, por fin, logrará su relato. Y esto ocurre de manera muy material: el verdadero relato de la tribu tendrá lugar únicamente a partir del momento del establecimiento del entonado en la lengua paterna. La nada primordial de los colastiné será combatida, al menos por un lapso, por el relato, por el escritor. “Después de *El entonado*, esta nueva peripecia de una representación legendaria de la

propia escritura introduce una figura peculiar de autor, la de un individuo anónimo, borrado, escindido, pero también “intérprete”, creador y responsable de mundos de pesadilla” (Premat, 2002: 280-281). Estas últimas palabras, “mundos de pesadilla”, llevan directamente a otra novela en la que se hace evidente, una vez más, la puesta en escena de la escritura y del relato: *La pesquisa*. En esta novela se evidenciarán varios elementos útiles para la presente investigación, a saber: la búsqueda de un “autor” (literalmente), la disolución de esta figura, que quedará, como dice Premat, en el anonimato, borrado a favor de una proliferación de relato llevada, como veremos, incluso más allá de la novela.

En *La pesquisa* se busca, alternativamente, al autor de una serie de crímenes y al de una novela. Las dos búsquedas, presentadas simétricamente por dos narradores simétricos (Pichón Garay y el narrador desconocido) serán, al final, estériles, lo cual resulta bastante significativo. Ante una solución psicoanalítica, la de Pichón, se opone una explicación que encajaría a la perfección en “La carta robada” o “Crímenes de la Rue Morgue”, la de Tomatis. Pero esta última, lejos de legitimarse a sí misma, se anula junto con la anterior, descartando de plano cualquier certidumbre a este respecto. En *las tiendas griegas*, la novela anónima cuyo autor se está buscando, correrá la misma suerte: se ha hecho un borrado de los autores. Las historias terminan pareciéndose entre sí, al igual que los narradores, que ponen en juego, también, la idea del doble. El desdoblamiento de narradores que podemos observar es una especie de puesta en abismo de la narración: un narrador narra a otro narrador que narra. Todos otorgan sentidos, interpretan, juegan con sus personajes. Por esto, creo que una de las características más importantes de *La pesquisa* es la autorreferencialidad en tanto que el relato se pone en escena a sí mismo, llevando la instancia de la narración hasta el infinito. Así, al final de la espera no habría verdad alguna, sólo relato.

Si antes dije que esta proliferación del relato rebasa los límites de la misma novela, es porque es imposible no tomar en cuenta esta posibilidad ante un cuento como “En línea”, en el que Pichón recibe una llamada de Tomatis que le cuenta que ha encontrado un texto que parece haber sido escrito por el mismo autor (aún desconocido, por supuesto) de *En las tiendas griegas*. Creo que es casi una evidencia que esta es una muestra de un procedimiento generalizado en la escritura de Saer. Una especie de “cristal en germen”, como llamaba Deleuze a la narración cinematográfica felliniana que engendraba, al infinito, nuevas narraciones (2005: 116-134). La proliferación de la escritura hace un borrado del autor a la vez que lo pone en juego; lo deja en el anonimato pero a la vez pone de relieve su existencia, su *estar*.

En un texto sobre Freud, “Freud o la glorificación del poeta”, Saer dice:

Para la narración analítica puede haber, como para la novela policial, desenlace. No pasa lo mismo con la otra: el análisis pretende dejar, de su construcción, un

contenido. La narración, en cambio, no deja más que el procedimiento, la construcción misma. La narración no es terminable; queda siempre inconclusa. Valéry lo decía bien: un poema nunca se termina, simplemente se abandona (1997: 156).

Esta elaboración compleja de la figura de autor podría complementarse con una cierta noción de recuerdo que maneja Saer en algunos textos. En el cuento “Recuerdos”, Saer especula sobre una “nueva narración” (2006c: 200), una narración sin principio ni fin como de la que hablaba en “Freud o la glorificación del poeta”, que estuviera formada exclusivamente por una yuxtaposición de recuerdos totalmente exenta, por otra parte, de cualquier cronología. Pero será un párrafo más adelante cuando el narrador entregue una especie de clasificación de los recuerdos que va, podría decirse que en orden, desde los “globales” hasta los recuerdos de los recuerdos, en los que se recordaría cuando se recordaba. Además de una evidente nueva tematización de la escritura, creo que se establece una concepción poco convencional del recuerdo que tiene mucho que ver con la palabra que crea, con la palabra como organizadora del mundo. En este texto se ofrece la posibilidad de la existencia de los “recuerdos ajenos, con los que recordamos, o creemos recordar, recuerdos de otros” (2006c: 200). También están los “recuerdos inmediatos”, que tanto recuerdan a “La mayor”: “estamos llevando a los labios una taza de té y nos viene a la memoria, antes de que la taza llegue a su destino, la fracción de segundo previa en la que la hemos recogido, sin ruido, de la mesa” (2006c: 201).

Me interesa particularmente la categoría de “recuerdos ajenos”, porque creo que son estos recuerdos los que mayor cuenta pueden dar de la figura del autor: en constante anonimato, soñando o recordando lo que viven sus personajes. Esta noción de recuerdo ajeno resultará especialmente útil para el análisis de “Sombras sobre vidrio esmerilado”. Este cuento, si bien trabaja sobre la ironía, es uno de los tantos ejemplos que pueden darse para ilustrar el trabajo sobre la escritura y la figura del autor. La protagonista, Adelina Flores, que aparecerá, naturalmente, en otros textos de Saer, mira, a través de una puerta de vidrios esmerilados, cómo su cuñado se desviste, afeita y baña mientras ella recuerda y escribe. A un nivel estructural, podríamos hablar de tres planos en el texto, a saber: el del “ahora” en que Adelina mira a su cuñado a través del vidrio esmerilado, sentada sobre su silla de Viena; el de los recuerdos, que configuran al personaje a partir de sus carencias (la falta de talento, la falta de Leopoldo, la falta de la madre, la falta del seno), el de la creación del poema. En el “ahora” de la mirada de Adelina sobre la imagen –vedada, prohibida, *reprimida*, incluso– de Leopoldo, el texto instala un primer nivel, referencial, que, por un lado, ubica al personaje (“Soy la poetisa Adelina Flores.”), que la sitúa en una situación específica (sobre una silla de Viena mientras mira a su cuñado desvestirse) y que permite un punto de partida para el deslizamiento hacia la creación poética y hacia el recuerdo.

Como en las “puntas del presente” mencionadas por Deleuze (2005: 144-156), de este plano del presente, del ahora, la narración se irá deslizando poco a poco para, en cierto punto, fusionarse o confundirse con el pasado de los recuerdos y con los recuerdos de la creación poética. En este cuento la escritura está estrechamente ligada al recuerdo: se suceden, se confunden, se complementan. Adelina recuerda cada “ahora” que constituye su vida: el “ahora” en el que le quitaron su seno derecho, los distintos “ahora” en el que su hermana interminablemente baja una escalera blanca después de haber dejado el consultorio, el “ahora” en el que vio *eso*, el sexo de Leopoldo, el “ahora” de su madre muriendo sin poder decirle las palabras que luego ella, la poetisa, *recordará*: que odiaba la vida. Este plano, el de los recuerdos, revela una riqueza importante dentro del cuerpo textual porque revela las carencias del personaje de Adelina a través de lo que Freud llama “sueños diurnos”, y en este sentido un análisis psicoanalítico resulta útil: “Puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria” (1907: s/p). Esto se evidencia en la razón que parece darnos Tomatis acerca de la calidad de los versos de Adelina, que vendrían a ratificar lo dicho por Freud:

Y en un aparte se volvió hacia mí y me dijo: “¿Usted no cree en la importancia de la fornicación, Adelina? Yo sí creo. Eso les pasa a ustedes, los de la vieja generación: han fornicado demasiado poco, o en su defecto nada en absoluto. ¿Sabe? Se dice que usted tiene un seno de menos. (...) ¿No piensa que usted misma lo ha matado? Yo pienso que sí” (Saer, 2006d: 217).

El nivel de los recuerdos de Adelina deja ver algunas cuestiones como la represión del deseo, la escritura como satisfacción de deseos reprimidos, la creación a partir de la carencia y, sobre todo, el poder de la palabra de *hacer reales* las cosas, de sacarlas de lo indiferenciado, de la vaguedad que les otorga el vidrio esmerilado que se interpone entre ellas y el sujeto. Adelina conjura las ausencias al nombrarlas: su madre, su hermana, el Leopoldo de hace años, ella misma cuando aún tenía dos senos. Este plano del recuerdo, este “fantaseo”, en palabras de Freud, que está tan oculto, tan reprimido, se une con el ahora “objetivo”, el de ella sobre la mecedora, que constantemente irrumpe en los recuerdos evocados por la protagonista. Adelina mira las sombras de su cuñado mientras recuerda, y de este recuerdo tímidos versitos empezarán a nacer: “(‘Sombras’. ‘Sombras sobre’. ‘Cuando una sombra sobre un vidrio veo’ No.)” (2006d, 216). Los versos que Adelina empieza a crear corresponden con la categoría de los recuerdos simultáneos que habíamos visto anteriormente en “Recuerdos”: aquellos que consisten en recordar el instante vivido mientras se lo está viviendo.

El poema de Adelina emerge de una operación de retrospectiva casi dolorosa, en la que la verosimilitud poco o nada tiene que ver; una retrospectiva que tiene que ver más con la imaginación que con la memoria pero que, no por eso, pierde su estatuto de recuerdo. Lo perdido, lo irrecuperable es, asimismo, lo imborrable:

Si presto atención, si escucho, si trato de escuchar sin ningún miedo de que la claridad del recuerdo me haga daño, puedo oír con qué nitidez los cubiertos chocaban contra la porcelana de los platos, el ruido de nuestra densa respiración resonando en un aire tan quieto que parecía depositado en un planeta muerto, el sonido lento y opaco del agua viniendo a morir a la playa amarilla. En un momento dado me pareció que podía oír cómo crecía el pasto a nuestro alrededor (Saer, 2006d: 221).

El poema nace, lenta, dolorosamente, después de mucho recordar, de mucho añorar, mientras Leopoldo se desviste, se sienta, se mira en el espejo. El poema deviene una ausencia redimida, una liberación del deseo, una recuperación de otros tiempos, un olvido momentáneo de esa obligación de “obrar en el mundo real” que menciona Freud (1907: s/p). En un punto, como había dicho anteriormente, parecen conjugarse todos los niveles, contestarse unos a otros: el recuerdo, el poema y el ahora son lo mismo, en un presente bergsonian, dilatado, consistente en futuros y pasados tan remotos como posibles y tan reales como lo permita el recuerdo. Un cierto aire nostálgico es imposible de ignorar en todo el cuento: el recuerdo constante de lo linda que estaba Susana, la hermana de Adelina, la tarde en que fueron a la playa, en contraposición a la imagen de mujer enferma del presente; la añoranza de las tardes en que reían y jugaban; la presencia de los dos senos; la presencia perdida de los padres.

El fantasma de la madre, que en sueños le arranca el seno a Adelina, ronda, como un alma en pena, todo el cuento, y con ella terminará. La madre que no alcanza a pedir una refutación para su odio por la vida, es la imagen misma de lo perdido, de lo ausente. Y, hacia el final, no puede decirse que se terminó el poema pero, en cambio, sí se puede decir que terminó la evocación: la constatación del advenimiento de la muerte (de uno, del día, de los otros) no conlleva el fin del poema porque, como decía Valéry según Saer, “un poema nunca se termina, simplemente se abandona” (1997: 156).

Mis huesos crujen como la madera del sillón, pulida y gastada por el tiempo, mientras me inclino hacia adelante y vuelvo hacia atrás, hamacándome lentamente, rodeada por la luz gris del atardecer que se condensa alrededor de mi cabeza como el resplandor de una llama ya muerta (‘Y que por ese olor reconocemos’ ‘cuál es el sitio de la casa humana’ ‘como reconocemos por los ramos’ ‘de luz solar la piel de la mañana’) (Saer, 2006d:228).

En este cuento la figura de autor se pone en juego de manera explícita. Y, para el caso, no es importante si es un buen escritor o no el protagonista. Lo que interesa es que

se pone en escena la escritura misma y no es desatinado, a mi parecer, cotejar lo que se encuentra en este texto con lo que el mismo Saer parece manifestar en toda su obra: que nace de lo pulsional, que se asemeja a una especie de retorno a los orígenes, que nace de la carencia. Si en “Sombras...” tenemos a una escritora en trance de crear, y si se nos presenta con las características anteriormente mencionadas, es claro que Saer le da una relevancia especial a la noción de autor. Es evidente en este texto y en la mayor parte de los textos de Saer la autotematización, la autorreferencialidad y la puesta en escena de la propia escritura, presentes aunque siempre marcadas por la conciencia insoslayable de lo impersonal como marca, de lo diverso como más propio, de lo sin contorno como figura que se difumina en imagen.

3. “Ligustros en flor”: conclusiones

*¿Puede iluminarse un cielo negro y cenagoso?
¿Pueden rasgarse tinieblas más densas
que la pez y que no tienen mañana y tarde,
tinieblas sin astros y sin fúnebres relámpagos?
¿Puede iluminarse un cielo negro y cenagoso?*

Charles Baudelaire

Ha sido mi intención abarcar dos aspectos de la obra de Saer tomada en cuenta para esta investigación que, si bien se han analizado por separado, remiten al mismo elemento: la figura de autor. El primero, la concepción saeriana de la biografía; el segundo, la autorreferencialidad y la tematización de la escritura. Los textos observados han demostrado una doble postura ante la biografía: por una parte, una mirada incrédula e irónica sobre cualquier afán de conocer una vida ajena (de conocer *algo*, al fin y al cabo) y sobre la utilidad que tal conocimiento podría encerrar. De esta base, es posible empezar a pensar una postura enérgicamente encontrada con la idea de autor como ser de carne y hueso que construye su fama simultáneamente con su obra.

Este primer elemento contrasta con la frecuente puesta en escena que se nota en las obras de Juan José Saer. Si por un lado existe una mirada irónica sobre la idea de un autor que exista fuera o más allá de su obra, no es menos cierto que una preocupación por el acto de escritura tiene un lugar privilegiado en los textos de Saer. El relato se tematiza a sí mismo en Saer; detrás de la historia no hay soluciones, y si alguna vez un enigma es planteado es únicamente para agotarlo en sí mismo, volverlo relato o germinación de nuevos correlatos, como en el caso de *La pesquisa*, por poner sólo un ejemplo evidente. Figura borrada y a la vez evidenciada, en constante dispersión,

el autor en Saer es un autor ficcional y, creo, es esa la consideración que no debe olvidarse al hablar de la obra saeriana: no hablamos específicamente de Juan José Saer cuando hablamos de autor sino, en realidad, de una ficción de autor incluida en la obra, que se justifica a sí misma dentro de la literatura, nunca fuera de ella.

He querido finalizar nombrando a “Ligustros en flor” porque creo que, si bien en las novelas pueden verse con más desarrollo la concepción cosmogónica saeriana, este es un cuento, en este sentido, bastante representativo. Un poco por fuera del eje que he intentado mantener en el trabajo pero que, como se verá hacia el final, guarda relación con el objeto de este trabajo, esta última parte busca ser una reflexión (que responde, por qué no, a una pulsión) sobre un cuento del libro *Lugar*. En “Ligustros en flor”, el personaje principal es un astronauta que reflexiona sobre la imposibilidad de conocer algo, sobre la inmensidad del universo y, trágicamente, sobre su carencia de sentido. Para él, que ha pisado la luna, existe una sola evidencia: la experiencia no genera conocimiento, no hay aprendizaje posible, las huellas que se dejan, aunque permanezcan, no cambian en nada lo absoluto del infinito. El cuestionamiento radical de la existencia de las cosas, y del propio ser y estar, lleva al protagonista de este cuento a descreer de cualquier experiencia, de cualquier certeza ontológica: “Y hoy por hoy nada me impide considerar como mío el curioso pensamiento de un filósofo austríaco: ‘¿Puedo siquiera considerar seriamente la mera hipótesis de haber estado alguna vez en la luna?’” (Saer, 2006e: 42).

Lo que en un inicio podría parecer la expresión de una frustración más bien terrenal –haber caído en el olvido porque el viaje a la luna no pudo ser difundido debido a unas cámaras defectuosas–, poco a poco evoluciona y deviene duda existencial o, mejor, melancolía esencial: lo inaprensible del mundo lo convierte en ajeno y difuso, otra parte del miasma, negrura amenazante. Al protagonista, el haber estado en la luna, antes que darle una certeza le otorga incertidumbre. Y esta incertidumbre, también, será presentada de manera gradual: primero sobre la misma luna, luego sobre la Tierra que ve a lo lejos, sobre la realidad de dicho viaje espacial, sobre sus propios sentidos, sobre sus pies. Lo que debió abrir perspectivas, hace todo lo contrario: cierra la visión, la hace desconfiada.

La melancolía del personaje de “Ligustros en flor” nace de lo que decía Kierkegaard: hay un espacio en blanco (o negro, para el caso es lo mismo) adelante, y otro atrás, y no es posible la *libertad* en un universo de tales características. Por lo tanto, creer que es posible conocer o, peor aún, dominar *algo* (al mundo, a los otros, al propio destino) es absurdo e inútil. Después de haber viajado a la luna, después de haber visto desde ahí la Tierra y haber impreso una huella que gracias a la falta de gravedad es indeleble en el polvo blancuzco del suelo lunar, el protagonista descrea de sí mismo y del mundo que le es posible palpar, pero no asimilar ni constatar, menos aún modificar en el más mínimo de sus aspectos: “El fragmento de mundo que hollábamos, Brown y yo, igual que la tierra paciente que nuestra especie había

desfigurado con sus pasos, dejaba intacto el infinito” (Saer, 2006e: 45). El haber ido hasta la luna para descubrir que el universo es un enigma indescifrable que, con toda seguridad, no esconde, paradójicamente, un *real* secreto como esperanza para la búsqueda, hace más absurdo el afán terrenal, cualquier anhelo de trascendencia, en fin, cualquier acción humana.

Hacia el final, el protagonista, ya viejo y solo por lo que se puede colegir, sabe, o cree saber, que no es el viaje espacial lo que podría justificar su vida, al menos por el momento en que la palabra aún mantiene a lo negro lo suficientemente alejado como para que exista narración. Sabe, o cree saber, que lo negro del mundo persiste y que no es desde la luna desde donde debe constatarlo, sino al pasar, al perfume de unos ligustros en flor.

Este tipo de incertidumbre, la cosmovisión saeriana que se condensa en el cuento “Ligustros en flor”, si bien no toca directamente el eje de este trabajo, sí introduce, o reafirma, la naturaleza de la categoría de autor en la obra de Saer. La operación mediante la cual la figura de autor en Saer oscila entre la desaparición y la insistencia, el modo que tiene de borrarse continuamente a la vez que se afirma mediante la escritura, escenifica una tensión que imposibilita la fijeza que la categoría de autor como unidad requeriría. En el ensayo “El autor como gesto” (2005), Agamben ha precisado el modo en que el autor puede existir en la obra a partir de una aseveración de Foucault que hace que la única presencia posible del autor se dé en el espacio de la singularidad de su ausencia, en el lugar de un muerto. Agamben, al preguntarse por el sentido de tal afirmación, arriba a la noción de gesto: “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central” (2005: 87).

El autor sería presencia, entonces, únicamente en su “darnos la espalda para siempre” (Agamben, 2005: 88) o, en el caso de Saer, en la negación constante de la propia existencia. El modo como el protagonista de “Ligustros en flor” termina por dudar de su propia corporalidad y de su vida sólo después de haber narrado la experiencia que lo llevó a generar esa serie de dudas, además de escenificar la tensión en la que la obra saeriana se debate constantemente, da también una visión concentrada de su actitud con respecto a la figura del autor: a pesar de su tan anunciada muerte, a pesar de despreciarla y reducirla a una “concesión pedagógica”, el gesto que implica evocarla constantemente termina por decir algo: que su existencia depende de su alejamiento sin fin, que sin la tensión entre la desaparición y el retorno, sin su incertidumbre, sin su fugacidad parecida a la de los recuerdos, la figura del autor dejaría de ser lo que, en la obra de Saer, es: una presencia en continua fuga.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. (2005). “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourdieu, Pierre. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. (2005). *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, Sigmund. (Sin fecha [1907]). “El poeta y los sueños diurnos”. Recuperado el 31 de marzo de 2011 en: <http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/35.htm>
- . (Sin fecha [1914]). “Introducción al narcisismo”. Recuperado el 31 de marzo de 2011 en versión .pdf: <http://philosophia.cl/apuntes.htm>
- . (Sin fecha [1923]). “El yo y el ello. Los vasallajes del yo”. Recuperado el 31 de marzo de 2011 en: <http://www.herrerros.com.ar/melanco/freudyo.htm>
- . (2002). *Tótem y tabú*. Barcelona: Biblioteca de los grandes pensadores,.
- Gramuglio, María Teresa. (1992). “La construcción de la imagen”, en: *La escritura argentina*, Santa Fe: La Cortada.
- Premat, Julio. (2002). *La dicha de Saturno*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Saer, Juan José. (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- . (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (1999a). *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (1999b). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2000). *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2003a). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2003b). *Glosa*, Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2004). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2006a). “La mayor”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2006b). “Me llamo Pichón Garay”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2006c). “Recuerdos”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2007d). “Sombras sobre vidrio esmerilado”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2006e). “Ligustros en flor”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Scavino, Dardo. (2004). *Saer y los nombres*, Buenos Aires: El cielo por asalto.