

Una posible glosa de *Glosa*, de Juan José Saer

Dana Guisasola

(danaguisasola@gmail.com)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

Resumen

Juan José Saer construye en el conjunto de sus obras un novedoso modo de representación. El presente artículo analiza algunos de los procedimientos que configuran este modo en la novela *Glosa* (1985). Los conceptos de repetición y variación, así como el de versión, serán las bases sobre las que se sustentará esta poética.

Abstract

Juan Jose Saer builds an original mode of representation of reality within all his work. The aim of this article is to analyze the writer's most relevant procedures which configure this approach in *Glosa* (1985). The bases of his literary labour may be found in concepts such as repetition, variation and version.

Palabras clave

Juan José Saer
Representación
Repetición
Variación
Versión

Key words

Juan José Saer
Representation
Repetition
Variation
Version

AnMal Electrónica 36 (2014)
ISSN 1697-4239

Abstract painting is abstract. It confronts you.

There was a reviewer a while back who wrote that my pictures didn't have any beginning or any end. He didn't mean it as a compliment, but it was.

Jackson Pollock

La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin.

Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija.

Juan José Saer

En *Glosa* (1985), novela del escritor santafesino Juan José Saer, se narra, a grandes rasgos, el encuentro casual de dos conocidos (Ángel Leto y el Matemático), quienes deciden caminar juntos unas veinte cuadras. La percepción que tendrán estos sujetos de la realidad, y la idea de que es imposible abarcarla de manera unívoca y total, atraviesan la novela desde sus primeras líneas. De hecho, antes de comenzar la lectura del cuerpo principal del texto, el lector se encuentra con una serie de marcos textuales. El primero de estos paratextos es el título de la novela: *Glosa*. El diccionario de la Real Academia Española enumera, entre otras, las siguientes definiciones de este sustantivo:

Del lat. *glossa*, palabra oscura, que necesita explicación, y este del gr. γλώσσα, lengua.

1. Explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender.
2. f. Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos.
3. f. *Mús.* Variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas.

De esta manera, el título alude, en primer lugar, a una explicación o comentario, es decir, a una interpretación. La interpretación no es otra cosa que una versión, concepto que, como veremos, opera significativamente en el texto. Desde el título, el texto nos adelanta la oscuridad del lenguaje, su opacidad: no hay una relación de transparencia entre el lenguaje y el mundo, será necesaria la glosa (la interpretación, la explicación) para dar cuenta de esta realidad, que, en tanto versión, será siempre fragmentaria.

Pero *glosa* no es sólo eso. La segunda definición, literaria, alude a una composición poética de varios versos que se comentan y se expanden en una serie de estrofas que repiten los versos iniciales al final. Así, se puede pensar en una reelaboración del material poético, una constante reescritura con variaciones. De esta manera, la novela misma se configura como una glosa, en tanto recontextualiza, reelabora y reescribe, a la vez que, en su fragmentariedad, propone la relectura.

En la música, la glosa también alude a algo semejante: repetición y variación. Nuevamente, el concepto de versión atraviesa la obra. De hecho, el texto abunda en el recurso de una «repetición imperfecta»: las mismas versiones se reiteran, aunque en cada reiteración, se modifican.

Cabe indicar que el término *glosa* no es mencionado en ninguna de las páginas del texto. Así, no tiene una referencia concreta, es decir, no encuentra un referente exterior, cerrado y unívoco, sino que opera como una caja de resonancia, como un concepto que se va haciendo a sí mismo a medida que se escribe. Esto se vincula directamente con la propia poética del autor, que, como veremos, se deja traslucir en la idea estética del personaje Rita Fonseca.

El segundo paratexto es la dedicatoria:

A
Michel, Patrick, Pierre Gilles,
que practican tres
ciencias verdaderas,
la gramática, la homeopatía, la administración,
el autor les dedica,
por las sobremesas de los domingos,
esta comedia:

but then time is your misfortune father said.

El texto se presenta como una comedia. Sin embargo, al adentrarnos en la lectura de las historias de vida de Leto, el Matemático y otros personajes, aquella comedia que se nos presentaba tan ingenuamente en la dedicatoria cobra ribetes trágicos: el exilio, el suicidio y el terrorismo de Estado nutren la experiencia de vida de los personajes de la novela. Al respecto de este punto, Saer, haciendo referencia a la cita de Faulkner que analizaremos en las próximas líneas, sostiene:

A pocas excepciones que existen en la literatura moderna, podríamos definir las como comedias, pero hay que ser conscientes de que en las verdaderas comedias [...] la sombra amarga de fracaso se proyecta continuamente sobre la intriga (1999: 47).

Así, el fracaso y la derrota configuran esta dedicatoria de un texto que apuntará a dar cuenta del desastre: Ángel Leto morderá la pastilla de cianuro acorralado por fuerzas represoras, el Matemático perderá a su mujer por el terrorismo político y deberá exiliarse, el Gato y Elisa serán desaparecidos por la

dictadura, Tomatis sobrevivirá a la depresión con barbitúricos y alcohol. Ya no hay comedia: la literatura moderna debe dar cuenta del fracaso y la imposibilidad. Para Saer, no se puede recuperar la experiencia ni el pasado, la escritura será un intento, una lucha por conseguirlo.

Asimismo, la dedicatoria presenta un fragmento de la novela de Faulkner *The sound and the fury* (título que a su vez establece una relación intertextual con *Macbeth*, de William Shakespeare). De esta manera, el autor establece filiaciones con esta novela experimental publicada en 1929, que también apela a la tragedia isabelina. La palabra, así, forma parte de una trama discursiva previa, el lenguaje se visualiza entonces como un proceso social, compartido y constituyente. La novela del escritor estadounidense es una novela fuertemente polifónica: Benjy, Quentin y Jason darán cuenta, cada uno desde su perspectiva, de la decadencia de su familia. La versión de cada uno dará una imagen fragmentaria: como Saer, Faulkner liquida el concepto de verdad y lo reemplaza por el de versión. Asimismo, la cronología de *The sound and the fury* es similar a la de *Glosa*: las narraciones giran en torno a cuatro fechas que simbolizan hitos en la decadencia de la familia Compson, pero estos hitos se presentan de manera no lineal.

En el relato de los personajes de *Glosa*, en la propia novela, en la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega y en las sobremesas de domingo a las que alude la dedicatoria, el tiempo se dilata, se descompone. Quentin Compson enuncia: «Father said a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortune would get tired, but then time is your misfortune Father said» (Faulkner 2012: 64). De esta manera, Faulkner establece una relación entre el hombre y el tiempo, proponiendo una concepción de puro presente: concebir el futuro convierte al tiempo en la desventura, en el desacierto. La paradoja del tiempo será un nodo en la poética de Saer: querer dar cuenta de ese fluir, de ese puro presente que en el momento en el que se lo nombra se escurre, el fluir del tiempo sólo puede captarse como algo estático.

El tercer paratexto que se visualiza antes del corpus principal de la novela es un epígrafe, cuyo autor desconocemos al iniciar la lectura, aunque promediando el texto veremos que estos versos son de uno de los personajes, Carlos Tomatis:

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.

En el apartado «Las siete cuabras siguientes», Leto y el Matemático se encuentran con Tomatis, quien lee el poema —que lleva escrito en un papel— a los otros dos personajes. Poco después, regala el poema al Matemático, quien lo conserva en su billetera y lo erige como objeto mágico: supersticioso, cree que nunca debe descartarlo para conservar el equilibrio del mundo. Luego, el narrador nos presenta al Matemático arribando a la ciudad de Upsala en calidad de exiliado, en 1979, conservando aún ese texto en su cartera. El poema, entonces, ya no se vincula con una superstición sino que lo remite, como en un viaje temporal, a aquella tarde soleada en la que, paseando con Leto, recibió ese regalo. Ese objeto —en un principio mágico, si se quiere, a los ojos del Matemático— termina en cierta medida siéndolo, en tanto se erige como una puerta del tiempo, como un vehículo que permite evocar la experiencia de un pasado.

La inserción de un poema cuya autoría se atribuye a uno de los personajes de la novela en calidad de epígrafe subvierte las divisiones tradicionales entre historia y ficción, a la vez que corroe las categorías de autor y personaje tradicionales. ¿Puede un personaje ser, a la vez, autor? ¿Puede un epígrafe presentar un poema escrito por un personaje? Asimismo, el propio contenido del poema también transgrede la división tradicional entre vida y muerte, en tanto alguien narra su propio velatorio. Además, el epígrafe adelanta el tópico de la muerte, que atraviesa muchas de las historias que se entrelazan en el texto: Leto reflexiona sobre el suicidio de su padre (luego sabremos que él también tomará la misma decisión acorralado por la represión), el Matemático perderá a su mujer, el Gato y Elisa serán igualmente víctimas del terrorismo de Estado. De esta manera, el tema de la muerte (del otro y la propia) se coloca en el lugar liminar del epígrafe, y desde ese lugar se transgreden las dicotomías. El epígrafe, que tradicionalmente cumple una función inicial, dará también cuenta del fin y de la muerte. De esta manera, se subvierten los conceptos de principio y fin, y el tiempo se suspende. Así, el poema se configura como una glosa literaria, en la que el cuerpo principal de la novela sería la expansión de su epígrafe.

Tras estos marcos textuales, el lector se adentra en el corpus principal de la novela, que se encuentra dividida en tres secciones: «Las primeras siete cuadras», «Las siete cuadras siguientes» y «Las últimas siete cuadras». La narración se lleva a cabo por la voz de un sujeto de la enunciación en tercera persona, cuyo discurso se encuentra marcado por la oralidad. El uso reiterado de expresiones como «como decíamos», «en fin», «¿no?», «qué más da», otorga un registro oral a su relato. Este registro cotidiano se vislumbra asimismo en un ritmo de la escritura, se observa un fraseo quebrado: el orden canónico de los componentes de la oración se ve alterado, las elipsis (que no implican un escamoteo de la información, sino su postergación y desplazamiento) y la abundancia de las comas (por lo general introduciendo aposiciones, información adicional) y de los paréntesis (cumpliendo la misma función) resquebrajan la sensación de unicidad, de *fotografía* de lo narrado:

Pero entendámonos bien: como se supone que estamos de acuerdo en que todo esto —lo que 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 más 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! (Saer 2012: 201).

Tales expresiones interpelan al lector y muestran a un narrador consciente de su función en el relato: el narrador se despoja de máscaras y nos muestra que (y cómo) está narrando una historia. Tal autorreferencialidad es constante y será analizada luego.

Este narrador muchas veces deja su voz a los pensamientos de los personajes sin previo aviso, y muchas veces no queda claro quién habla. Así, en el siguiente fragmento no se sabe si el responsable de la expresión en cursivas es Ángel Leto o el propio narrador:

Había un elemento en la condición de ese hombre que nadie parecía percibir y que para Leto era la característica esencial y casi única que emanaba de su persona: una especie de expresión sardónica que significaba algo así como *ya van a ver, ya van a ver cuando me decida* (Saer 2012: 50).

Así, la incertidumbre, la conciencia de que no hay certezas, muchas veces inunda el discurso del narrador (que a veces, como hemos visto, se confunde con el de los personajes). El narrador hace manifiesta su imprecisión, su imposibilidad de dar cuenta de una verdad absoluta, concreta y precisa, como se observa en el primer párrafo de la novela:

Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos —qué más da. (Saer 2012: 13).

El narrador se hace presente y da cuenta del desajuste, de la opacidad de la relación entre el lenguaje y el mundo.

El narrador de *Glosa* es omnisciente: conoce los pensamientos de los personajes y sus reacciones. Es un narrador exterior a la historia, no sólo en el plano espacial, sino también en el temporal. De hecho, conoce el pasado y el futuro de los mismos, aunque brinda esa información al lector de manera dosificada. Contrariamente a la sintaxis subordinada y parentética que citamos anteriormente, el narrador es preciso y directo al informarnos acerca del futuro de los personajes. Sarlo (1993: 28) afirma que, en este punto, se dice lo que se tiene que decir sin más, buscando precisión comunicativa y evitando la posibilidad de distracciones:

El año anterior, en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos (Saer 2012: 130).

Es precisamente en la construcción de los personajes donde confluyen historia y ficción. Las experiencias subjetivas de esos personajes (literarios), sus historias *de vida* se ven atravesadas por los sucesos políticos de la historia. Así, la categoría de personaje se pone en crisis, en tanto la división tradicional entre historia y literatura se cuestiona (como ya se había cuestionado desde el epígrafe). Berg sostiene sobre este punto:

Y si es posible pensarla como una novela política [...— es porque los hechos históricos y los acontecimientos políticos no son algo exterior o ajeno a la vida de los personajes saereanos, como si fuera algo que viniera de afuera, sino más bien configuran la subjetividad y la experiencia de «vida» de los mismos protagonistas. En el entramado de la vida ficcional de Tomatis, Washington Noriega o Ángel Leto, lo político es una de las aristas que arma una historia particular, una subjetividad y un destino posible. Los personajes saereanos viven y la vida de ellos transcurre, atravesada, entre otros acontecimientos, por eventos políticos que, de una u otra manera, los tienen como protagonistas o partícipes ([2012: 10](#)).

Así, la historia política da cuenta de la conformación de la subjetividad de los personajes, generando biografías ficticias. La trama política, entonces, es presentada como una forma de la experiencia subjetiva de los personajes por el narrador. Este narrador que, como analizamos, es exterior al relato en espacio y tiempo, es consciente de su función específica dentro de la estructuración del relato. No pertenece al universo de los personajes, pero dialoga permanentemente con el lector, en situaciones como «Leto (Ángel Leto, ¿no?)». De esta manera, el lector se inscribe en el texto, el narrador arrastra al lector a su propia posición liminar. El narrador establece con el lector una relación de complicidad: el narrador da por sentado que el lector sabe de qué se está hablando (busca la confirmación del lector, como si éste conociera de antemano algunos hechos). Si la relación entre los personajes abunda en bromas afectuosas, también la relación que el narrador establece con el lector. En esa relación, narrador y lector, cómplices, se distancian de lo narrado, se saben en otro nivel. Este distanciamiento muchas veces da lugar a la ironía y a la comicidad.

Glosa forma parte de la saga que constituye gran parte de las novelas del escritor santafesino. En esta novela se cierra el destino de personajes como Leto, y también como el Gato y Elisa (dirá Sarlo), destino que permanece abierto en *Nadie, nada, nunca*, que los tiene como protagonistas, y donde el futuro de estos personajes estaba en un «abstracto tiempo virtual, totalmente subjetivo, interiorizado por los lectores» (Sarlo 1993: 29). La clausura de sus historias (el relato de sus muertes) sólo hace posible su ficción como relato de un pasado.

Los personajes son presentados al lector no a partir de las acciones que desarrollan, sino de la descripción de sus percepciones e impresiones. Abunda en situaciones en las que los personajes buscan dar cuenta de su experiencia de la

realidad, de su percepción. De hecho, la narración y la descripción tienen en la novela el mismo peso, la misma contundencia. Saer despliega una técnica descriptiva que se caracteriza por la notación del detalle, de lo mínimo. De esta manera, la descripción funciona como postergación en la narración, como «un modo del tiempo narrativo» (Berg 2012: 3). La descripción es recurrente en la caminata de Leto y el Matemático, se visualizan fragmentos como el siguiente, en el que se perciben la precisión del detalle al servicio de la descripción de la experiencia subjetiva de la realidad:

El auto que corre detrás del Matemático es blanco, y el que va avanzando por delante en sentido contrario de un verde claro —un verde claro, raro, tirando a gris, como si es su composición entrara un poco de blanco y de negro, ¿no?— y el Matemático, que viene emergiendo de entre los dos, se recorta contra el fondo de árboles que forman, sobre la vereda, una penumbra luminosa en la cuadra que acaban de recorrer. Lo que va aconteciendo es al mismo tiempo muy rápido y muy lento. Independientemente de su aspecto físico, de su vestimenta, incluso de su origen social o de una pose que esté adoptando, ni debido tampoco a una proyección afectiva de Leto, que comparte más bien las objeciones de Tomatis y lo conoce menos, el Matemático, al cruzar la calle, se ha transformado en un objeto bello, de una belleza abstracta y no relativa, que no tiene nada que ver con sus atributos preexistentes sino más bien con una coincidencia cósmica que reúne, durante unos pocos segundos, muchos elementos heterogéneos en una composición inestable y que, cuando el Matemático llega a la vereda y los dos autos se alejan un poco en dirección contraria, misteriosa, y habiendo existido únicamente para Leto, se disuelve (Saer 2012: 56).

Esta minuciosidad del detalle en la descripción da cuenta de la realidad de la historia. Asimismo, cualquier elemento funciona como un pretexto, como una oportunidad para la narración. En este punto surgen las notaciones insignificantes: relatos, historias que dan cuenta de lo mínimo (los tres mosquitos de Washington, la referencia al caballo de Noca) y evidencian su carácter de versión. Estas historias insignificantes se construyen como pretextos para la conversación y para la narración, y funcionan, asimismo, como mecanismos de postergación. La referencia se hace múltiple, se hace versión de la versión y se borra el objeto: no es importante (*significante*) si el caballo de Noca tropezó o no tropezó, se desdibuja la veracidad del relato, todo se vuelve referencia a la referencia. Leemos, primero: «Según

Botón, de Noca, cuando se había armado la discusión sobre el caballo que tropezaba, Tomatis había dicho [...]» (Saer 2012: 57). Y más adelante:

Y dice Botón que Barco dijo (más o menos): Si atribuimos un tropezón a la casualidad, es evidente que un caballo puede tropezar [...]. Y Cohen (también más o menos): Yo no tengo ningún punto de vista [...]. Y Beatriz (también más o menos y, para Leto, que escucha lo que le cuenta el Matemático, siempre armando un cigarrillo) (Saer 2012: 63).¹

El objeto al que se refiere se desdibuja y al fin queda el lenguaje. Si, como venimos sosteniendo, Saer evidencia la opacidad de la relación entre el lenguaje y el mundo, aquí se presenta un puro lenguaje: detrás del lenguaje no hay nada, no importa la existencia de la referencia, el relato es un pretexto para (más lenguaje) conversar, narrar. Esta aparente falta de sentido atenta contra la confianza en la notación realista, para la cual los objetos tienen un sentido preciso.

Decíamos que se evidencia la relación de opacidad entre las palabras y las cosas. Si la historia (me refiero a la Historia, más precisamente a la historiografía que se constituye como su escritura) confía en el poder de representación de las palabras, entonces esa concepción de la historia se aniquila en la escritura saereana. Si la historia busca recuperar la experiencia del pasado y confía en la capacidad del lenguaje para llevar a cabo esta empresa, *Glosa* viene a comprobar que no existe la posibilidad de representación total, no hay forma de recuperar la experiencia ni el pasado. Al concepto positivista y unívoco de verdad, Saer opone el de versión.

De hecho, Leto y el Matemático no estuvieron en la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega en Colastiné. El Matemático construye su versión de los hechos a partir de la versión previamente elaborada de Botón, quien le cuenta (ahora sí) el relato de su propia experiencia en la fiesta. Sin embargo, la totalidad (de la que quiere dar cuenta la Historia) es imposible: Botón dará su recorte, su estructura, su

¹ Algo similar ocurre con la historia de los mosquitos, de la que podemos leer: «en la imaginación del Matemático, Washington, absorto en la lectura, oye el triple zumbido mucho después de que los mosquitos han comenzado a revolotear en la pieza [...] —y esto, desde luego, según Botón, y, según Botón, según Washington»; o bien: «Todo esto, desde luego, según el Matemático, más o menos, y siempre según Botón, y según Botón, decía, según Washington. Pensándolo bien, nadie dice los mosquitos [...]» (Saer 2012: 95 y 100).

percepción, *su fragmento*. Con esta versión, el Matemático armará la suya propia (un nuevo recorte, un nuevo fragmento) que será la que contará, en aquellas veinte cuadras de caminata por la ciudad, a Leto. Leto prepara entonces su propia versión de los hechos, versión fragmentaria elaborada a partir de retazos. Además, el dúo de amigos se encuentra con Tomatis, quien a su vez les da otra versión (la suya propia) de lo que sucedió en el asado en Colastiné. Leto y el Matemático tomarán de este relato lo que consideran válido para la recomposición de los acontecimientos. No hay una única historia: hay versiones:

Leto va siguiendo, no sin dificultad, el relato del Matemático que lo explyta sin concesiones pedagógicas y sin preciosidad pero que, pareciera, va cobrando orden y sentido a medida que es proferido en frases claras y bien construidas, no solamente para el oyente, sino también, e incluso en mayor medida, para el relator, más atento a la coherencia del relato que su oyente, ya que, concentrándose en la formación de sus frases, de sus conceptos, estructurando sus recuerdos, sus interpretaciones, sus fragmentos de recuerdos y de interpretaciones, el Matemático es menos vulnerable a las interferencias sensoriales que Leto, para quien la historia de la que el Matemático parece tan empapado y satisfecho es un compuesto heterogéneo de palabras vagas y opacas, a las que casi no presta atención, y de tramos transparentes gracias a los cuales su imaginación, que se enciende y se apaga con intermitencias, fabrica visiones expresivas y nítidas (Saer 2012: 101).

La estructuración del lenguaje implica necesariamente la fragmentariedad. La versión desplaza a la verdad, al punto de que Garay (que sí estuvo en la fiesta) le comenta al Matemático, muchos años después, ya en el exilio, que él creía que aquél sí había asistido a la fiesta. La versión no puede concebirse en términos de veracidad, en tanto no se cree en la posibilidad de representar del lenguaje: la experiencia, el pasado, no puede recuperarse.

Incluso los personajes son presentados desde un punto de vista fragmentario. Así, Leto tiene una versión del Matemático que ha elaborado a partir de los testimonios de amigos en común como Tomatis:

Y ha sido Tomatis, por otra parte, según le ha oído decir Leto ya no sabe a quién, el que ha empezado a llamarlo el Matemático. *No es un mal tipo, no*, dice a menudo, *un poco snob a lo sumo, pero, francamente, no sé qué satisfacción malsana le dan las ciencias exactas. ¿No notaste el tonito con que te habla de la teoría de la*

relatividad? Ya por su estatura tiene tendencia a mirar el mundo desde arriba pero, digo yo, ¿acaso tiene la culpa de que multiplicando la masa de un cuerpo por el cuadrado de la velocidad de la luz se obtenga la energía que daría la desintegración completa de ese cuerpo? (Saer 2012: 22).

De la misma manera, Leto se hace una idea (una *versión*) de Botón, fuente de la versión del Matemático sobre el asado en Colastiné, a quien ni siquiera conoce.

El diálogo entre los personajes configura un espacio privado dentro del espacio público de la calle. Y las historias privadas de los personajes se conectan con los acontecimientos públicos, con el acontecer histórico. El narrador dará cuenta de estos acontecimientos también a partir de la fragmentariedad, descomponiendo los retazos, dando cuenta del carácter inevitable de relato de la realidad histórica:

desde su propia ficción narrativa, el relato remite a una historia concreta; pero la escritura que en él se representa reflexiona, a su vez, sobre otras formas de ficcionalizar la realidad histórica (Stern 1984: 63).

La Historia busca dar cuenta de la linealidad del tiempo. Ahora bien, Saer muestra que el tiempo no es lineal: el tiempo saereano apunta a la descomposición infinita del presente. Con una amplia mayoría de verbos conjugados en presente del indicativo, el texto busca erigirse en un puro presente. En una búsqueda de dar cuenta de la experiencia, se fragmenta el tiempo hasta la mínima partícula. Así, el sencillo acto de caminar se descompone en la siguiente descripción:

El paso que llevan ahora, bien armonizado, es, ni lento ni rápido, más regular que nunca, como si a sus piernas, a sus cuerpos enteros, les hubiese costado varias cuerdas encontrar el ritmo común que ahora los engloba, transformándolos en una especie de máquina cuyo mecanismo regula las diferencias entre los dos cuerpos y equilibra las proporciones para obtener un rendimiento común. Desde fuera, el ritmo es tan regular que parece deliberado —desde fuera, ¿no? Y, sin embargo, no podrían encontrarse dos personas más diferentes (Saer 2012: 84).

De esta manera, se visualiza una búsqueda por dar cuenta del fluir, del movimiento del tiempo. Sarlo sostiene que el movimiento solamente puede ser percibido (ergo, representado) si se lo descompone en cada uno de sus elementos, en

sus unidades temporales y en las de su recorrido espacial: la escritura busca recortar estas unidades, y, por lo tanto, liquida la ilusión de movimiento; de hecho, «el movimiento sólo puede ser percibido cuando, descompuesto en sus momentos sucesivos, éstos se convierten en estáticos» (1980: 35).

Los microacontecimientos (producto del fraccionamiento y expansión del tiempo) no se agotan, sino que se expanden. El movimiento que convierte a la novela en la expansión del epígrafe se visualiza también dentro de la propia novela. Las comas, los paréntesis, las aposiciones, la sintaxis subordinada que hemos analizado anteriormente estructuran estos procedimientos. Así, se configura un ritmo entrecortado que aplaza los avances de la trama y repite, variando mínimamente las diferentes versiones, produciendo así una escritura disonante, continua e inconclusa. La reformulación de situaciones como el relato sobre la llegada de Héctor y Elisa a la quinta de Colastiné, o sobre el arribo de Gabriel Giménez a las cuatro de la mañana, la propia reflexión de Leto sobre el suicidio de su padre permite corroborar que cada repetición conlleva una variación, en tanto el pasado es irrecuperable.

Existen, además, ciertos esquemas fijos que se repiten a lo largo de todo el texto: la descripción de la vestimenta del Matemático, su propio relato de las ciudades europeas que ha recorrido. También la repetición funciona como una forma de postergación, una postergación que suspende la dimensión tiempo y la dilata. De hecho, hay momentos que se aluden a partir de repeticiones, el sujeto de la enunciación se refiere a estos momentos haciendo hincapié en su carácter iterativo:

Y Tomatis, por debajo del chorro de palabras malévolas que le gustaría poder retener pero que el pujo de la amenaza lanza al exterior: «... el universo va a... va a... y yo voy a...» —en fin, en pocas palabras y aunque siga siendo la Misma, como decía hace un momento, todo eso (Saer 2012: 115).

Esta repetición desautomatiza el mundo ficcional y permite «atrapar los momentos singulares que dejarán su huella en los personajes como seres de ficción: percibir un pequeño desplazamiento de acento, los repliegues de lo interno, el fulgor momentáneo de la conciencia» ([Epstein Jannay 2008](#)). En la novela coexisten distintas dimensiones temporales: no hay un centro fijo. Puede pensarse que los recuerdos y las prolepsis se irradian desde esa tarde soleada de octubre de 1961 en la que Ángel Leto y el Matemático caminan durante casi una hora por la ciudad. También puede haber un centro en la fiesta de cumpleaños a la que ninguno de los

caminantes asistió, a partir de la cual se desprenden los acontecimientos anteriores y posteriores. O, por qué no, pensar en un centro en 1979, cuando el terrorismo de Estado del Gobierno de facto empuja al Matemático al exilio, a Leto al suicidio (si es que se puede hablar de suicidio en estos casos), al Gato y Elisa a la muerte. También, en la historia personal de Leto, el centro puede hallarse en el propio suicidio de su padre, en la historia de su madre y Lopecito². Todo puede ser presente, y, a su vez, todo puede ser recuerdo. El recuerdo (otro relato) se comprueba como versión, nueva incertidumbre (recordemos el recuerdo *falso* de Pichón Garay). Los diálogos rodean esa incertidumbre, la presentizan. La escritura, entonces, evidencia la calidad subjetiva del tiempo, «nos dice que su materia es el recuerdo» (Sarlo 1993: 29).

Unas páginas atrás, apuntábamos la autorreferencialidad que se visualiza en *Glosa*. La novela se encuentra atravesada por temas como la incertidumbre o la problemática de la percepción, reflexiones que surgen no solamente en los pensamientos y en los recuerdos de los personajes, sino también en la constante referencia que el narrador hace de su función en el relato. Esta autorreferencialidad del narrador pone en evidencia que aquello a lo que apunta su enunciado es a la propia conciencia de los personajes, a sus recuerdos y percepciones, y no a los hechos mismos que los personajes evocan. Esta conciencia de lo ficcional, este distanciamiento, será denominado por Giordano «efecto de literatura», en tanto «resulta del ejercicio, no menos convencional, de la autorrepresentación y la puesta en evidencia del procedimiento» (2001: 17). Para Giordano, la escritura saereana construye el efecto de lo irreal, que consiste en la conciencia del enmascaramiento, en la afirmación de la negación de lo real. El escritor moderno ya no sabe qué es la realidad, y recela de la capacidad del lenguaje de dar cuenta de eso. Entonces, la narración lleva al lenguaje a preguntarse por sus posibilidades, a cuestionar la posibilidad de representación de la realidad que subyace a los procedimientos tradicionales de narración.

En esta reflexión sobre el propio quehacer literario, la propia literatura reflexiona sobre sí misma: los recuerdos y las notaciones insignificantes son

² Desde la propia onomástica, Isabel y Lopecito nos envían, como lectores, a otra temporalidad, esta vez histórica: 1974, fecha en la que asume la Presidencia María Estela Martínez de Perón (Isabel) y *gobierna* bajo la influencia de su ministro de Bienestar Social, José López Rega (Lopecito), fundador del grupo terrorista paraestatal AAA.

versiones, relatos, en éstos, la literatura se representa a sí misma. Si el lenguaje no puede dar cuenta de la realidad, si nos encontramos ante una escritura que reflexiona, en el escribir, sobre la escritura, entonces los límites entre literatura y realidad se desdibujan. En una escritura que se autorrefiere, que se analiza a sí misma en el propio proceso del hacerse, es imposible concebir un referente exterior, terminado y unívoco. El sentido de la escritura saereana se construye a medida que se escribe, y, en este punto, la categoría de representación (de algo concluido y externo, de una referencia monolítica) se derrumba. Es en este punto que la figura de Rita Fonseca se erige como sinécdoque de la poética de autor. La novela ilumina estas reflexiones:

pinta sin caballete; pone un rectángulo de tela directamente en el suelo, y todo alrededor de la tela los tarros de pintura fluida en los que sumerge unos palos de distinto diámetro -pedazos de mangos de escoba, varillas, ramas de árbol o de arbusto peladas con un cuchillo, mangos de pinceles —y que después deja chorrear sobre la tela; otras veces echa pintura en un colador que pasea después sobre la tela y si no agujerea directamente el fondo de los tarros y va rociando la tela con ellos. [...] Lo cierto, dice el Matemático, es que de vez en cuando se para un ratito, se toma un buen trago y vuelve al trabajo, con el cigarrillo colgando de los labios entreabiertos, milagroso, y la cabeza rígida para que la ceniza no caiga sobre la tela; de tanto en tanto, se para para sacudir la ceniza a un costado e ir considerando el resultado (Saer 2012: 185).

En oposición a Héctor, que considera que existe una referencia por representar, Rita Fonseca crea, y el sentido emerge de su pintura:

Cuando tiene una idea, Héctor la pone en práctica con minucia, paciente, haciendo cálculos, teorías, y cada uno de sus cuadros, o cada una de sus pinceladas incluso, tiene un fundamento teórico [...] Héctor encuentra lo que busca antes de empezar a pintar; ella pinta todo el tiempo y para de pintar cuando encuentra algo [...]. Varias veces por día tiene que tirar el resultado de horas de trabajo —varias veces por día, y todo porque la mano, que ha estado paseándose incansable sobre la tela, no ha realizado el movimiento exacto destinado a estampar las manchas finales mediante las cuales el conjunto, hasta ese instante contingencia y caos, comience a irradiar, para nuestra exaltación, dice más o menos el Matemático, necesidad y gracia. Y ella, inclinada sobre la tela, vacilando un poco a causa de los vasos de ginebra,

sacudiendo al costado, sin prestarle atención, la ceniza del cigarrillo, tiene que ser la primera en descubrir, en ese desorden aparente, la evidencia mágica (Saer 2012: 85).

Rita Fonseca (cuya tarjeta blanca añade, además, «drippings») inscribe su quehacer plástico en la corriente pictórica abstracta denominada *Action Painting*, cuyo mayor referente es el pintor norteamericano Jackson Pollock. Esta corriente utiliza la técnica del *dripping*, es decir, del salpicado espontáneo de pintura sobre el lienzo. La fundamentación de esta técnica radica en convertir al lienzo en un espacio de acción, y no en un espacio que se limita a reproducir la realidad. La escritura saeriana entonces es homóloga a la idea pictórica de que el lienzo es el lugar de la acción, el lugar desde donde emerge el sentido. Desde esta perspectiva, el sentido está en el lenguaje, surge en el proceso de la escritura y no preexiste a la misma: no existe una verdad extralingüística.

El espacio en la novela también es algo que se construye, un espacio imaginario que toma un referente real: en *Glosa* se construye creativamente, imaginariamente, un lugar real que es la ciudad de Santa Fe (aunque no se haga mención directa de esto). De esta manera, como observa Gramuglio, la ciudad imaginada se apoya en un espacio marginal, excéntrico, si consideramos que el centro del sistema literario argentino es Buenos Aires. La configuración de este espacio imaginario (e imaginado) no llegará al lector a la manera realista tradicional. No estamos ante un conjunto de imágenes unívocas de un espacio más o menos cerrado; por lo contrario, el lector conoce este espacio a partir de las experiencias y los recuerdos que los personajes construyen en la ciudad. El centro de la ciudad se define a partir de imágenes auditivas que son experimentadas por el Matemático:

Los ruidos matinales de la calle principal, vehículos, pasos, voces, parecen una ganga sonora, indisciplinada y salvaje, en la que se engasta, organizada, la música, pero también, para el oído sutil y especulativo del Matemático, un contraste deliberado y aleatorio en el que la yuxtaposición de ruido bruto y sonido estructurado crea una dimensión sonora más rica y más compleja, una dimensión, decía, ¿no?, en la que el ruido puro, denunciando por contigüidad la naturaleza real de la música, asume un papel moral, como en esos grabados en los que la calavera demuestra, con su sola presencia, la cara verdadera de la doncella (Saer 2012: 90).

La experiencia de la ciudad, entonces, funciona como punto de anclaje de la conciencia: da cuenta de la subjetividad:

La experiencia de la ciudad, o de la «zona», como punto de anclaje para una conciencia que funda el mundo es, al mismo tiempo, el fundamento espacial de la escritura, la experiencia, la conciencia (o el recuerdo) de la experiencia y, finalmente, la escritura misma con sus procedimientos aparecen como una constelación en torno de la figura simbólica de la «zona» (Gramuglio 1986: 272).

La zona, entonces, condensa la experiencia y el recuerdo de esa experiencia de la conciencia. También en este punto se visualiza la materialidad del recuerdo como versión: Garay funda un recuerdo ficticio en el que el Matemático asistió al asado de cumpleaños de Washington Noriega.

El recuerdo opera en el texto como una fuerza que suspende la temporalidad, parece detener la marcha de Leto y el Matemático para sumirlos en experiencias pasadas. Así, el narrador da cuenta del fluir de sus recuerdos y el lector puede reconstruir parte de las historias de vida de ambos personajes. En tanto fuerza que opera significativamente en el texto, el recuerdo presenta dos movimientos posibles de acción: el movimiento hacia atrás (la evocación de otros tiempos) y el movimiento hacia adentro (la introspección) (Torre 1996: 234). Esto se visualiza en una escritura que ahonda en el recurso de la repetición. En la repetición de los recuerdos, asimismo, se observa su cualidad de versión. De hecho, Saer afirma:

La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija (2006: 56).

También puede verse como circular el recorrido por la ciudad: los personajes caminan unas siete cuadras por un área tranquila, unas siete por el centro, luego regresan a una zona residencial, que, como sabemos, no es la misma, pero es muy parecida. Repetición y variación fundan así un círculo imperfecto. El recuerdo es una versión de los hechos que, dirá Saer, prescinde de la cronología: es el relato de un pasado que, en tanto relato, es siempre fragmentario. La memoria individual de cada

sujeto es, entonces, inaprehensible. La escritura, la narración, busca precisamente dar cuenta de la memoria, asume un compromiso.

En conclusión, el vehículo de este compromiso es, entonces, el lenguaje. Lenguaje (y escritura) que, hemos visto, es una palabra en acción, una palabra que construye su sentido a medida que se hace: una palabra puesta en marcha. Esta palabra puesta en marcha es la que va construyendo un sentido. De esta manera, no es el sujeto el que constituye al lenguaje, idea característica del realismo tradicional que confía en el poder de representación del lenguaje. Si el sentido está en la escritura y no en una referencia exterior, entonces es el lenguaje el que opera como constituyente del sujeto. Así, Saer concibe al lenguaje como algo plural y social, compartido. Es esta palabra, como vimos en el epígrafe, una palabra en diálogo con otras palabras, es una palabra que lleva en sí el murmullo de otras voces. De esta manera, la escritura toma cuerpo, y se consolida a partir de esta idea de comunidad, como algo compartido, social, plural y ya no constituido sino constituyente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- E. BERG (2012), [«Una tensa armonía que persiste. Notas a propósito de Juan José Saer»](#), *Landa*, 0, pp. 1-11.
- M. EPSTEIN JANNAY (2008), [«Aproximaciones a *Glosa*, de Juan José Saer \[1\]»](#), *Espéculo*, 38, s. p.
- W. FAULKNER (2012), *El ruido y la furia*, Buenos Aires, Alfaguara.
- A. GIORDANO (2001), «El efecto de lo irreal», *La experiencia narrativa. Juan José Saer - Felisberto Hernández - Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- M. T. GRAMUGLIO (1986), «El lugar de Saer», *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, pp. 261-299.
- B. SARLO (1980), «Narrar la percepción», *Punto de Vista*, 10, pp. 34-37.
- B. SARLO (1993), «La condición moral», *Punto de Vista*, 46, pp. 28-31.
- J. J. SAER (1999), «Líneas del Quijote», *La narración objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 35-54.
- J. J. SAER (2006), *La mayor*, Buenos Aires, Seix Barral.
- J. J. SAER (2012), *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral.

- M. STERN (1984), «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, Ministerio de Educación y Justicia, pp. 57-75.
- M. E. TORRE (1996), «Espacios públicos / itinerarios privados: un recorrido por Puig y Saer», *Revista Actual*, 33, pp. 225-238.