

EL TEJIDO FÉRREO

NOTAS SOBRE LA PROSA DE JUAN JOSÉ SAER

Guadalupe Alemán

En el poema de Saer titulado "El arte de narrar" encuentro la definición más precisa de lo que es y de lo que hace un gran texto literario. Más allá de estériles acercamientos teóricos y desde luego mucho más allá de lo que proponen las etiquetas convencionales (¡vamos a aislar cuidadosamente los géneros, no vayan a contagiarse unos a otros!), los versos de Saer siguen recordándome cuál es el meollo del asunto. Un libro, dice Saer, es una "construcción / irrisoria, que horada los ojos del que lee / buscando, ávidos, en el revés del tejido férreo / lo que ya han visto y que no está".

Conozco otra definición igual de esclarecedora: la de Ezra Pound en *El arte de la poesía*: "la literatura es lenguaje cargado de sentido. La gran literatura no es más que lenguaje cargado de sentido hasta sus últimas posibilidades". Los primeros cuentos de Saer, escritos en la década de 1950, parecen ajustarse a las características del cuento clásico: unidad, esfericidad y ese misterioso mecanismo que los hace estallar bruscamente, iluminando cierta zona desconocida que trasciende la anécdota. Está en ellos la huella de Borges, tanto en el rigor lingüístico como en el interés por crear un lenguaje privado y autónomo. Poco después Saer empezó a explorar formas de ficción más libres y más difíciles de encasillar dentro de las leyes de un género, no sólo por su extensión sino porque en cada una de ellas se propone "la destrucción de lo real": lo "real" entendido aquí como esa versión reduccionista, mentirosa y pragmática de la experiencia humana que las convenciones del realismo han impuesto a la prosa y siguen imponiendo aún hoy a pesar de Joyce, de Rulfo, de Beckett, de Bernhard o de Onetti. "Esa cosa que llamamos realidad" (para usar una frase de Borges), se nos presenta siempre de manera elusiva y fragmentada, inaprehensible

aún cuando se trata de capturar la vivencia más inmediata. No es una sucesión de hechos inteligibles y ordenados de acuerdo con un nítido criterio de “verdad”, sino una “selva espesa” dentro de la cual “la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo, entre las olas confusas” (Saer, *El concepto de ficción*).

En este ejercicio de la narrativa que es también una lucha constante contra los prejuicios del realismo, la anécdota es lo de menos. Cuando existe, se conforma a partir de una multiplicidad de imágenes, recuerdos y percepciones discontinuas que no pueden resolverse en una síntesis lógica de “lo que sucedió”. Uno de mis cuentos favoritos de Saer —“La olvidada”, escrito en el año 2000— es un brevísimo instante capturado de tal forma que revela todo un mundo, igual que una buena fotografía. En este sentido se apega a las leyes clásicas del cuento. Sin embargo, el texto empieza desmantelando las expectativas de los lectores acostumbrados a ciertos mecanismos convencionales del género, como el elemento sorpresa, la vuelta de tuerca y el cierre contundente, definitorio. Los primeros enunciados del cuento son: “No se asusten: esta vez la historia termina bien. En lo que a mí respecta, fui testigo ocular únicamente a partir del clímax”. Quienes leen sólo en busca de suspenso barato quedarán defraudados ahí mismo.

Como ejemplo de este “tejido férreo” que es la prosa de Saer voy a tomar el cuento “La tardecita”,¹ una extraordinaria muestra de lenguaje tenso o, en palabras de Pound, cargado “hasta sus últimas posibilidades”.

El cuento inicia con una especie de advertencia irónica: los hechos escasos y simples que constituyen la historia a punto de ser narrada “desde el punto de vista de las leyes del melodrama que imperan hoy en día en lo que podríamos llamar el mercado persa

¹ Del libro *Lugar*, escrito en el año 2000. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

del relato, no alcanzarían a formar una historia”.² Después viene el punto de partida: un recuerdo que asalta al personaje Horacio Barco en un momento inesperado. Barco se sienta a leer *La ascensión del monte Ventoux* de Petrarca, y el hecho mismo de su lectura, narrado con la voz amable de un amigo cercano, se presenta en medio de las circunstancias más cotidianas. Sabemos que Barco acaba de cumplir cincuenta y dos años, que le gusta la luz natural para leer, que eligió el texto de Petrarca porque quería terminar una lectura corta antes del mediodía, que pronto verá a su amigo Tomatis quien llegará a presentarles a él y a Miri a su nueva pareja, que la actitud de Miri ante la nueva relación de Tomatis es levemente sarcástica. Sabemos cosas que “no importan” porque no tienen un interés dramático, cosas que apenas servirían como ambientación en el tipo de narrativa comercial que inunda los estantes de las librerías. Pero en la obra de Saer, el centro del relato se encuentra precisamente en esa lateralidad, en esos trozos de vida aparentemente triviales —“briznas o astillas de experiencia y de memoria”, diría el mismo Saer— que en conjunto podrían, tal vez, ayudarnos a vislumbrar eso que consideramos la existencia humana.

En “La tardecita”, la lectura de Barco da pie a una reflexión que Saer pone en práctica a lo largo de toda su obra:

Hay que reconocer que casi todas las grandes iluminaciones, exaltaciones, conversiones o revelaciones de los tiempos modernos provienen de la lectura. Pareciera ser que, en el estado actual de nuestra especie, siempre es necesario que lo poco que nos pasa de esencial le haya pasado primero a algún otro, de manera que sólo comparativamente podemos llegar a sentirnos, gracias a una lucidez pasajera, y muy de tanto en tanto, con fugacidad fragmentaria, lo que creemos ser o lo que tal vez somos.³

² “La tardecita”, p. 56.

³ *Idem*.

cuento está constituido por uno de esos momentos de lucidez isajera: el instante en que la lectura precipita a Barco al interior : un recuerdo que de pronto surge vívido y completo. Hay un arte brusco, un punto y aparte, y luego un párrafo que empieza l como empiezan todos los recuerdos, sin mayúscula inicial ni eámbulo ni cursivas que pongan sobre aviso al lector que está te un *flashback*. Esto no es memoria literaturizada, sino un tento por asir lo vívido, con todo lo que tiene de inasible, en la rma más clara y precisa que le es dada al narrador.

un atardecer de Semana Santa, un miércoles al final de la tarde para ser más exactos porque, para aprovechar al máximo las vacaciones habían decidido lanzarse a la aventura el mismo miércoles al salir de la escuela, sin esperar al día siguiente[...].

partir de ese instante el sonido cambia, y resulta inevitable re- rdar que Saer dijo alguna vez: “me preocupan más los problemas : ritmo que los problemas de sentido o narrativos”.⁴ Mientras rco y su hermano se acercan a su destino (el pueblo en donde sarán las vacaciones), la noche va cayendo y transfigurando el isaje familiar en un territorio ajeno, hasta dejar al descubierto extrañeza esencial del mundo. Y en ese trayecto, el lenguaje transfigurándose también: la descripción de lo cotidiano se elve obsesiva y las imágenes se acumulan para delimitar una na siniestra:

En un campo cercano, un rebaño de vacas negras había dejado de pastar, y los animales, orientados todos en sentido opuesto a la caída del sol, la cabeza un poco levantada como si estuviesen tratando de captar una señal remota, completamente inmóviles, todos en la misma actitud como si se tratase de la misma imagen plana reproducida

Entrevista con Ana Basualdo. Revista *Poesía y poética* # 2, Verano de 1990.

cuarenta o cincuenta veces, le sugerían a Barco, en el momento en que estaba recordándolas, esas manadas que aparecen en las pinturas rupestres, más misteriosas por la extraña vida interior que emana de los animales que por las intenciones de los hombres fugitivos que los dibujaron en la piedra.

El terror de Barco va en aumento, y lo mismo la densidad de la prosa, cada vez más apretada para dejarnos vislumbrar una realidad inaccesible y remota que nos acecha continuamente y pone en evidencia la falsedad de esa otra visión de “lo real” —es decir, la que inventa nuestra razón para tranquilizarnos. El sol, justo antes de desaparecer en el horizonte, se convierte en un:

Semicírculo rojo incrustado al final del camino, una turbulencia ígnea, de un rojo en fusión, (que) barnizaba todo lo visible con una substancia fluorescente en la que el rojo y el negro parecían neutralizarse mutuamente produciendo una luminiscencia insólita y glacial, una harina estelar, a la vez impalpable y magnética, de la que también ellos, su ropa, sus cuerpos, sus órganos internos, y hasta sus deseos y pensamientos hubiesen sido espolvoreados.

Cuando al fin cae la noche, el paisaje vuelve a ser conocido y acogedor. La narración nos devuelve a la patria de Saer, que es su infancia y su lengua, el uso privado que cada escritor hace del idioma. Aparece en su camioncito la Liebre, el quiosquero, quien va hablándose a sí mismo: “Tené cuidado, Liebre. No boludiés. Aflojá con el acelerador, Liebre. Ojo que hay un pozo adelante”. Poco después, Horacio Barco y su hermano se acercan al pueblo, desde donde se escuchan gritos, ladridos de perros, música de la radio. El mundo vuelve a echarse en marcha y su cualidad fantasmagórica desaparece, pero nunca del todo ni para siempre. A raíz de esa revelación Barco pasa el resto de su vida tratando de averiguar en qué clase de mundo habita.

Toda la narrativa de Saer puede definirse como especulativa, pues avanza tentativamente en la búsqueda de algo que no se sabe bien qué es, pero que siempre resulta impenetrable. Cuando hay una iluminación, ésta sirve para poner de manifiesto el carácter ilusorio de los acontecimientos y sentimientos, y para tambalear las pocas certezas que le quedaban al lector acerca de su relación con la realidad o acerca del “sentido” que podría tener determinado episodio. Refiriéndose a las novelas de radio, Saer dijo en el ensayo “Narrathon”⁵ que habría que desconfiar de las voces que imponen verdades unívocas, desencadenando emociones que al final se desvanecen sin dejar una sola marca.

La exigencia del narrador es muy otra, pues su texto surge de la “nada metafórica” y está obligado a avanzar penosamente abriéndose paso entre la incertidumbre.

En fin. Escribir prosa es pisar un terreno minado. Saer insistió en recordárnoslo, lo cual es de agradecerse, pero lo es aún más el hecho de que haya producido cuentos y novelas cuyo surgimiento se entiende como inevitable, como si narrar resultara fácil además de necesario.

⁵ Saer, Juan José. “Narrathon”, *El concepto de ficción*. Planeta, 1999.