

UN REALISMO DE LO IRREAL: LA IMAGINACIÓN MATERIAL EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral - CONICET
[rafael.arce@gmail.com]

Resumen: Este trabajo propone una lectura de la narrativa de Juan José Saer desde la fenomenología de Gaston Bachelard. El análisis recae sobre tres novelas que se consideran representativas del autor argentino y consiste en una indagación de lo que Bachelard, en sus análisis poéticos, llama *imaginación material*. Tal noción permite reinscribir la interrogación sobre el realismo saeriano, pensado en general por la crítica en términos de *representación* y relacionado con un problema tópico de esta narrativa como es el de la *percepción*. La lectura no postula una simple traslación metodológica, sino que encuentra su potencial en el problema que implica el abordaje de una narración postulada como *realista* desde la fenomenología microscópica bachelardiana, elaborada para la poesía o para narraciones fantásticas. No se trata de un problema metodológico, sino interno a la narrativa saeriana: es la tensión entre la liberación de la imaginación material en una narración regulada por una *imaginación formal* que es la de la estructura novelística y las prerrogativas del verosímil realista.

Palabras clave: literatura argentina - realismo - novela.

I. La imaginación según Bachelard (introducción)

Aunque anunciar que se va a emprender un camino inexplorado no es garantía de su viabilidad, resulta por lo menos ventajoso para justificar un cierto horizonte de lectura. Las obras exploradas con abundancia (para este caso, la de Juan José Saer) proporcionan la ventaja del recorrido crítico, que *traza* las principales líneas de lectura. Este trazo crítico es a menudo profundo: o bien intimida al crítico hasta el silencio (como podría pasarle, hoy, a alguien que quisiera escribir sobre Borges o sobre Homero), o bien lo decide a detenerse en las lagunas, en los puntos ciegos, en las *zonas de ilegibilidad* (para servirme de una imagen derridiana). En el caso de Saer, se pueden apreciar varias líneas

de lectura muy marcadas en la crítica, tan marcadas que, para hacer emerger alguno de esos puntos de ilegitimidad, uno no tiene más que detenerse en una de ellas y pensar lo que, en esa traza, se escamotea.

Una de esas trazas es (será mi punto de partida) el tema de la *percepción*, vinculada siempre a una problemática de la experiencia, de la representación y, por lo tanto, a una cierta interrogación del realismo literario¹. Pero nadie, que yo sepa, ha querido pensar, por el contrario, en la cuestión de la *imaginación*.

Para Gaston Bachelard, hay una oposición radical, una antítesis, entre percepción e imaginación:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes (Bachelard 1943: 9).

Y más adelante:

Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva (Bachelard 1943: 12).

La abundancia de referencias a la cuestión perceptiva en la obra saeriana ha determinado, quizás, esta predominancia en la crítica, pero el problema de la imaginación, si bien resulta menos abundante, merece también ser interrogado, ya que se trata de una cuestión igualmente presente en la obra.

La interrogación de esta imaginación (un tipo de imaginación particular que definiré junto con Bachelard) ayuda también a pensar de otro modo el problema del realismo en Saer. La percepción se relaciona de forma estrecha con el problema de la representación de la realidad. Por el contrario, la imaginación tiene que ver más con su *configuración*: diría Bachelard (y quizás también Blanchot, aunque con un sentido ligeramente diferente) que la imaginación tiene que ver menos con el problema de la realidad que con el de la *irrealidad*. Pero esta irrealidad no es otra realidad, ni la imaginación es tampoco una huida de la percepción: la imaginación trabaja, en forma *deformante*, con lo que la percepción le proporciona; la irrealidad, por tanto, emerge a partir de la realidad misma:

1 Remito a los que considero los más importantes: Sarlo (1980) "Narrar la percepción"; Gramuglio (1986) "El lugar de Saer"; Monteleone (1993) "Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entonado* de Juan José Saer"; Dalmaroni y Merbilháa (2000) "Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción"; Quintana (2001) *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Cristina Peri Rosi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano, Santiago; Fabry (2002) "Ritualización y epifanía en *Nadie nada nunca*" y Scavino (2002) "El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación".

...lo que queremos examinar en esta obra es en verdad la inmanencia de lo imaginario a lo real, es el trayecto continuo de lo real a lo imaginario... Entonces se impone el realismo de la irrealidad (Bachelard 1943: 13-14).

Ahora bien, si la imaginación puede interrogarse en relación con el problema del realismo, es porque se trata de una imaginación particular, la que Bachelard llama *imaginación material*: la ensoñación (la ensoñación poética, que es nuestro interés) que trabaja con la materia, con lo material. La fenomenología *microscópica* bachelardiana propone un análisis de la imaginación poética basada en los cuatro elementos fundamentales, aquellos distinguidos por la física clásica: agua, tierra, fuego, aire. A lo largo de varios de sus libros, Bachelard ha demostrado la predominancia de la imaginación material de uno o dos de estos elementos en algunas obras de grandes autores y ha hecho jugar esta predominancia como una clave indispensable para la interpretación de ciertos aspectos de esas obras.

Lo que propondré en este trabajo es un esbozo de análisis de la imaginación material en la obra de Saer y de su sentido en relación con su programa narrativo.

En relación con esto, resulta también de interés el hecho de que Bachelard oponga la imagen a la metáfora: la lectura que la crítica hace de ciertos textos de Saer a menudo sortea el problema del realismo valiéndose de una hermenéutica de supuestas metáforas. Representación o metáfora serán igualmente apartadas de mi horizonte de lectura. Para Bachelard (1957), la metáfora es de orden más bien intelectual, poco móvil: mientras la imagen libera la imaginación, la metáfora es tan sólo un hallazgo de la imaginación pensante, ordenada. Las imágenes saerianas, materiales, soñadoras, aunque ordenadas por la forma de la narración, es decir, por una *imaginación formal* que es narrativa, serán leídas aquí de manera *literal*.

Por último, el carácter preliminar de este estudio me obliga a ser escueto en la introducción teórica. Quedará por discutir la legitimidad de la utilización de la teoría de Bachelard para leer a Saer. La objeción más evidente se desprende de los análisis mismos del filósofo: sus estudios son, casi de modo exclusivo, sobre imágenes de la poesía. Cuando analiza textos en prosa, son casos de narraciones de ensoñaciones profundas, desbordantes, fantásticas (Poe, Rilke, Bosco). Todo parece indicar que la fenomenología de la imagen poética de Bachelard encuentra sobre todo un tipo de obra a la que este análisis resulta antipático: la narración realista. La ensoñación poética encuentra en este tipo de narración un tope, un límite: su vuelo es de corto alcance, casi no despega. De ahí el desprecio de Bachelard, no tanto por el realismo literario, como por las *lecturas realistas* (o positivistas, como el filósofo las denomina a

menudo) de ciertos críticos literarios. Podría alegar, a favor de mi análisis, que el alcance de la imaginación material saeriana, regulada por su *imaginación formal* (por su estructura narrativa y su sistema de verosímil realista), ha de ser puesto a prueba. De lo que se trata, justamente, es de la *tensión*, en Saer, entre realismo e *irrealismo*, sin caer nunca en ese torniquete conformista que es realismo mágico. Cuando el narrador de *El entenado* nos dice que viajó en brazos de dos indios durante un día entero, en el cual estos indios, al trote, no pararon nunca a descansar, ¿por qué no se daña el verosímil genérico?: ¿por qué *le creemos*? Uno podría decir que, en esa escena, el realismo está llevado a su extremo último, rozando la irrealidad: es puesto a prueba, tensado, hasta el extremo de lo inverosímil (el extremo saeriano). La imaginación material saeriana daría cuenta, entonces, de esta tensión, oponiéndose a su antítesis natural: la percepción material. La pregunta sería entonces: ¿qué tanto puede soñar la imaginación material de un narrador realista?

II. La zona formal, el paisaje material

La crítica ya se ha encargado de cartografiar, aunque más no sea a nivel de una geografía imaginaria, el mapa saeriano, mejor conocido como “la Zona”². Respecto de esta Zona, las exégesis han sido en general de tipo autorreferencial: la Zona como espacio de escritura, como portadora de “unidad de lugar” y marco intertextual (la unidad zonal en la tradición novelesca: Balzac, Proust, Faulkner, Pavese, Musil). Como corresponde a estas líneas de lectura, importa poco el carácter *material* de esta Zona. Pero si indagamos un poco en él, veremos que su *paisaje* retoma los imaginarios de la pampa argentina, de la isla litoraleña, de la ciudad americana. Hay dos paisajes básicos en la Zona: la ciudad y los alrededores rurales, en torno al río y las islas³. Ahora bien, podemos seguir a Bachelard en su procedimiento de reducción fenomenológica y buscar el sintagma que, de algún modo, sintetice la zona saeriana *en una sola imagen*. La crítica ha leído *En la zona*, la primera obra de Saer, pensando este doble espacio, el salvaje y el urbano, a partir de una especie de límite que emerge en esas primeras narraciones para desaparecer por el resto de la saga: la “zona del

2 Me refiero a un accionar que se da generalmente en la crítica, una suerte de cartografía imaginaria necesaria para ciertos análisis debido al importante papel que desempeña lo espacial en la obra saeriana. Es vano, por lo tanto, citar ejemplos, ya que son innumerables.

3 Joaquín Manzi (1995) hipotetiza una oposición entre estos dos espacios. No suscribo en este trabajo tal idea, pero en el contexto de su lectura resulta interesante. La crítica se ha ocupado poco de este motivo. Sin embargo, en cierta clave de lectura la oposición es sostenible, pensable. ¿Por qué, por ejemplo, las novelas más “experimentales” de Saer transcurren en la zona de las islas? ¿Es sólo una casualidad? Preguntas como ésta pueden pensarse a partir de la oposición descrita.

puerto” (Arce 2008)⁴. El puerto, comienzo de la obra, origen perdido, une estos dos espacios, los une tanto como los separa. La ciudad saeriana es propiamente una ciudad fluvial, una ciudad hija del río. El río es común a ambos espacios: los surca igualmente, los une y los separa, como el puerto. Por lo tanto, uno puede decir que la *costa* es el lugar privilegiado de la Zona. La costa, por lo demás, recoge el imaginario de la pampa: inmensidad del horizonte y, detrás de la superficie lisa de las aguas, la llanura. Como corolario de la planicie agua-tierra, río-llanura, se percibe una ampliación del cielo. El comienzo de *El entonado*, mito de origen, por otra parte, de la Zona saeriana, me daría la proposición, la captación fenomenológica que estoy buscando:

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo (Saer 1983: 11).

Inmensidad del río (sin orillas) y de la pampa, acreditados ambos por la presencia de la costa, dan al paisaje saeriano sus dos materias privilegiadas: el agua y la tierra. Por lo demás, la abundancia de cielo, la dilatación de las materias que llegan hasta el horizonte, otorgan al mundo saeriano su carácter curvo, redondo⁵:

En el Río de la Plata, esa familiaridad desaparece, y tendemos a representárnoslo sin forma precisa, propendiendo vagamente a lo circular. Esa impresión viene de la experiencia directa, cuando estamos contemplándolo, porque sus límites se confunden con la línea circular del horizonte, en tanto que en los ríos normales el horizonte *cae* detrás de la orilla opuesta (Saer 1991: 29).

Esta dualidad del paisaje es palpable *a simple vista*: omnipresencia del río en *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *El entonado*, *El río sin orillas*, *La pesquisa*, *La grande* y de la tierra, tanto en su forma pampeana como isleña, en *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *La ocasión*, *Las nubes*, *El río sin orillas*. Más adelante se verá cómo la ciudad, paisaje predominante de las narraciones no nombradas, depende, materialmente, de estos dos elementos.

En los análisis de Bachelard son importantes dos requisitos metodológicos en la indagación de la imaginación material de una determinada obra. En primer lugar, cierta *unidad de imaginación*, lo que confiere a la obra una

4 El trabajo sitúa el origen de la Zona en el primer espacio de la ficción saeriana, el puerto, el arrabal saeriano (que, a su vez, tiene ecos del arrabal borgiano). La lectura juega con la idea de arrabal como límite y como paso: fundación de la Zona como paso del arrabal borgiano al saeriano y el arrabal saeriano como paso entre sus dos Zonas. El carácter de origen perdido, de *condición de posibilidad* de la Zona, queda demostrado, en parte, por su total desaparición posterior en la saga.

5 Para una fenomenología de lo redondo ver Bachelard (1957).

homogeneidad imaginante, una monotonía material necesariamente significativa. En segundo lugar, el principio por el cual siempre hay un elemento que predomina en la imaginación poética o, a lo sumo, dos, combinados en uno solo. *A primera vista*, entonces, el elemento predominante en la imaginación material saeriana es el agua; trataré de demostrarlo en el análisis, pero baste por ahora el señalamiento de que el río *siempre está*, de algún modo, en todos los paisajes: las novelas urbanas (*Responso, La vuelta completa, Cicatrices, Glosa, Lo imborrable, La grande*) tienen sus momentos de río y las novelas en donde predomina la isla o la pampa también los tienen. Por otra parte, la superioridad del agua está dada por ciertos *elementos compuestos* que, teniendo este núcleo común, emergen como la sustancia secundaria en la formación del universo saeriano: la *pasta*, mezcla de agua y de tierra, y el *agua negra*, agua llena de oscuridad, especie de excrescencia de la pasta.

Si bien habrá referencias a otras narraciones, el análisis propiamente dicho recaerá sobre tres novelas: *El limonero real* (1974), *El entenado* (1983) y *Lo imborrable* (1993).

III. El origen acuático

“No hay, al principio, nada” afirma el comienzo de *Nadie nada nunca*, estribillo predominante de la novela. No es difícil ver un gesto paródico respecto del comienzo del Génesis. Sin embargo, no hay en esta novela ninguna narración del comienzo. Esa nada da paso enseguida a la materia fundamental del universo saeriano:

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla (Saer 1980: 11).

Nada, río, isla: nada, agua, tierra. Esta imagen *triple* será el comienzo narrativo de la cosmogonía del universo saeriano en la mitad de la historia de *El limonero real*. Y cuando digo imagen refiriéndome a la nada no creo estar cometiendo un error. Retomo brevemente la anécdota de la novela: Wenceslao, el protagonista de la historia, sacrifica el cordero para la cena de fin de año y después se da un chapuzón en el río. La oscuridad lo lleva a un ensueño, a una fantasmagoría de imágenes cuya procedencia el lector conoce o adivina porque tiene que ver con la primera mitad de la novela. La última imagen es la de las mariposas nocturnas revoloteando en el farol de su rancho. Aparecen en las oraciones algunas onomatopeyas que dan cuenta del zumbido de las mariposas, zumbido que se mezcla con el del agua del río. Estas onomatopeyas se estiran, se dilatan, hasta que el sonido del lenguaje se vuelve mero ruido, zumbido sin

significación (la últimas letras son zetas), arribando al silencio, a la nada: seis renglones pintados enteramente de negro son la imagen de este silencio, de esta nada de lenguaje, que coincide con la nada de la visión nocturna del fondo negro del río. Después de esa nada, otra vez sonidos ininteligibles (varias letras a), hasta que recomienza la narración:

Era vea un solo ver agua. Agua y después más nada. Más nada. Aparece en eso una isleta (Saer 1974: 149).

A partir de esta frase, se desarrolla la cosmogonía del universo saeriano en el que se mezclan referencias a la mitología griega, a Hesíodo y a Homero.

La crítica ha leído ya los mitos de origen de la obra de Saer (Gramuglio 1986; Montaldo 1986; Premat 2002). Lo que me interesa señalar aquí es que, para las dos novelas, y parodiando a mi vez al Génesis, *en el comienzo era el agua*. Y, después, la tierra. La isla es precisamente eso: un fragmento de tierra en medio de la inmensidad del agua. En la cosmogonía saeriana, los continentes se forman por acumulación de pequeñas islas. Estos islotes que surgen de la nada son al principio de materia compuesta, ya que emergen como barro, lo que indicaría su procedencia acuosa: la tierra es, originalmente, húmeda. El sol seca la superficie de las islas y entonces surge la tierra lisa: la tierra *nace* del agua. Pero, como es lógico, al estar *en el agua*, la tierra queda siempre barrosa en su fondo, en su revés: volveré sobre este revés y sobre este fondo, respectivamente, en *El entenado* y en *Lo imborrable*.

Es interesante también que, para la cosmogonía saeriana, el comienzo es el agua dulce y no la salada. Bachelard (1942) ha demostrado, o intentado demostrar por lo menos, la superioridad del agua dulce, su anterioridad mitológica respecto de la del mar. El agua dulce es agua con limo, agua fértil, agua que produce, que es capaz de dar vida. Precisamente, las islas, de secas y polvorientas, se vuelven después, en la narración cosmogónica, verdes, exuberantes: secadas al sol, áridas, reciben las primeras lluvias del universo y entonces la vida vegetal comienza en ellas. Del mismo modo, adhiriendo a un darwinismo más o menos vago, la vida animal también surge del agua, con pequeños seres que se arrastran, barrosos, desde el río hasta la costa, y de los que provienen los primeros animales de la isla.

Una lectura *intertextual* de esta cosmogonía nos revelaría la adaptación saeriana de los mitos de origen de la tradición griega, pero lo que he puesto en evidencia aquí es precisamente el carácter único del mito saeriano, ya que en la tradición griega, como en tantas otras, la Tierra, Gea, es origen y es ella la que, por sí sola, engendra al Cielo, Urano. La cosmogonía saeriana ubica al agua, al río, como comienzo, y es este río, cuya referencia es el Paraná (y Saer se encarga de enfatizarlo en *El entenado* y en otros lugares: en lengua vernácula,

su nombre significa “Padre de Ríos”), el que, como Gea, por partenogénesis, engendra de sí mismo la isla, la tierra. Después, el fragmento de tierra reseca *recibe el agua* y surge a su vez la vida vegetal, y del barro, del lecho del río, de la mezcla de los dos elementos, surgirá la vida animal⁶.

Bachelard afirma que cuando dos elementos se juntan para formar uno solo, se trata de un *casamiento* y que, si ambos elementos son del mismo género, uno asume el género contrario. Al referirse a las aguas compuestas, aclara que en el caso del agua y de la tierra se trata de dos elementos *femeninos* y que uno debe masculinizarse ligeramente para dominar en la unión (1942: 142). En la cosmogonía saeriana, está claro que es el agua, sujeto de partenogénesis, quien asume esta masculinización, pues es capaz de engendrar por sí sola a la tierra y, posteriormente, penetrarla a través de la lluvia y del barro, haciéndola parir la vida vegetal y animal. Como mera imagen, el río es vagamente fálico y la isla es redonda, curva. Paraná no significa Madre, sino Padre.

Se puede encontrar otra versión, abreviada, de este mito de origen, donde queda bien claro, al nivel fenomenológico mínimo en el que le gusta trabajar a Bachelard, la masculinización del agua, en esa obra singular que es *El río sin orillas*. En su introducción, Saer mezcla la autobiografía y la imaginación, y después de describirnos el Río de la Plata a nivel perceptivo, todavía necesita *imaginar* primero su mapa y, después, sobre ese mapa, *imaginar* un mito de origen: menos limitado, aquí, por las convenciones del género novelístico y las prerrogativas del verosímil realista, Saer puede imaginar sobre imaginaciones, soñar un mapa y soñar, sobre ese mapa, una imagen poética:

Pero podemos invertir el dibujo, interpretándolo esta vez en el sentido sureste-noroeste, y entonces aparece con claridad la silueta de un pene, con las dos bahías serviciales ya mencionadas figurando sin error posible los testículos, penetrando hacia el interior de la tierra, de la que la provincia de Entre Ríos contendría el útero, el vértice del delta el clítoris, y sus islas y la costa uruguaya respectivamente los labios grande y pequeño, en tanto que los ríos, riachos y arroyos, que se entrelazan al infinito en las inmediaciones

6 Julio Premat (2002: 330-332) llama a esta cosmogonía, siguiendo a Gramuglio, “Génesis criollo” y, al igual que Joaquín Manzi (1995: 199-204), afirma la filiación de este mito con el hipotexto bíblico. Mi lectura es diferente. A mi juicio, resulta claro que el Génesis está detrás del comienzo de *Nadie nada nunca*, donde la palabra “principio” enfatiza ese gesto paródico al afirmar que, en vez del Verbo, no había nada. En *El limonero*, en cambio, el comienzo de la cosmogonía a partir de la acción de los elementos recuerda más bien a Hesíodo: esto estaría en cierto modo corroborado por la continuidad de la referencia griega a través de las alusiones a *La Odisea* y a la historia de Edipo, que tanto Premat como Manzi mencionan. Es más: Premat afirma que lo que viene después de la supuesta reescritura del comienzo del Génesis tiene que ver con la división del trabajo y las diferencias sociales, lo que también podría pensarse como continuidad de la referencia a Hesíodo, en el paso de la *Teogonía* a *Los trabajos y los días*.

y las líneas rojas de las redes viales y ferroviarias, las venas y las arterias que irrigan, viniendo del corazón y de los pulmones exhaustos de América del Sur —el Mato Grosso—, todo el sistema (Saer 1991: 30).

El agua es entonces la materia elemental del universo saeriano, la base de su arquitectura, su sustancia primigenia. Agua dulce, agua de río, que se masculiniza, penetra la tierra, engendra la vida.

IV. La tribu pastosa

El entenado resulta ser también otro mito de origen, pero no del universo, sino de la Zona propiamente dicha y del hombre saeriano. Podemos retener fenomenológicamente la imagen que acabamos de dejar: ese penetrar del Río en la Tierra es el mismo movimiento del navío en donde viaja el grumete, que se interna, durante el descubrimiento del Nuevo Mundo, en un río caudaloso para arribar al centro de la tierra-pampa, el Lugar, la Zona.

Julio Premat ha realizado una lectura aguda de este *mito de nacimiento* (2002: 186-202). No es mi intención repetir aquí su análisis. Sólo quiero señalar que *El entenado*, de algún modo, en su historia, que transcurre a comienzos del siglo XVI, retoma la cosmogonía de *El limonero real*, porque el narrador de la novela arriba a un lugar que parece virgen, recién hecho. Las imágenes del río, de las islas y de las costas pertenecen a la imaginación del agua fértil, creadora, dadora de vida, sustancia elemental:

El olor de esos ríos es sin par sobre esta tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento... Casi nos parecía ver la vida rehaciéndose del musgo en putrefacción, el barro vegetal acunar millones de criaturas sin forma, minúsculas y ciegas (Saer 1983: 26-27).

Musgo, barro, humedad: pasta, sustancia compuesta. El paisaje de las islas muestra la vida material en estado bruto y original, recién nacido. No se puede hablar de continuidad narrativa entre una novela y la otra, pero, más allá de la obvia unidad de lugar señalada ya por la crítica, se puede remarcar esta *continuidad imaginante*. Al narrador *le parece ver*, lo cual es decir que imagina, de la misma manera que *huele* el origen.

Todo este imaginario retomado, reincidente en las narraciones saerianas, tiene que ver solamente aquí con el comienzo de la novela, con el arribo de la nave al Mar Dulce y su internación en el Padre de los Ríos. Pronto, los compañeros del narrador serán muertos y comidos por los indios, mientras él permanecerá diez años viviendo con ellos. El narrador vuelve a nacer, nace a un mundo nuevo, en la lectura de Premat. Accederá, paulatinamente, a medida

que aprenda su lengua, a la visión del universo de los indios. Esta visión, esta *Weltanschauung*, estará hecha de imágenes que extraerán su materia, también, de elementos básicos.

El primer día del narrador con los indios, luego del arribo nocturno y del sueño reparador, es una mañana límpida de verano. El recién llegado ve a los indios andar por esa playa virgen y la imagen que de ellos tiene es la de lo nítido y definitivo, pero en el mismo párrafo en que su imaginación sueña ya se anuncia que esa imagen resultará errónea:

Parecían nítidos, compactos, férreos en la mañana luminosa, como si el mundo hubiera sido para ellos el lugar adecuado, un espacio hecho a su medida, el punto para una cita en el que la finitud es modesta y ha aceptado, a cambio de un goce elemental, sus propios límites. No tardaría en darme cuenta del tamaño de mi error, de la negrura sin fondo que ocultaban esos cuerpos que, por su consistencia y su color, parecían estar hechos de arcilla y de fuego (Saer 1983: 48).

Recordemos que la isla de la cosmogonía, retazo barroso, surge finalmente de la acción del fuego, del sol, que la seca, la deja lisa y polvorienta, para que después la lluvia le otorgue vida. Los indios, en la imagen del narrador, se muestran como esa isla: de arcilla, como quien dice de tierra (los indios tienen el color de la tierra que los cobija), trabajados por el fuego, endurecidos y compactos por acción de la luz solar. Pero, del mismo modo que la isla, que en su revés oculta el barro primigenio, el fondo de negrura, aquí también los indios ocultan su blanda materia, el ser lábil y pastoso del que proceden. El error que el grumete anuncia no es un error realista, no tiene que ver con que, después, vaya a darse cuenta de que su imagen no corresponde a la realidad: el error sobrevendrá de la no coincidencia de su imaginación con la de los indios, que mostrará el verdadero ser no sólo de ellos mismos, sino del universo entero.

¿Cuáles son las imágenes que pueblan el mundo de los indios colastinés? He aquí algunas de ellas: “No había más que el presente pastoso...” (104); “o si los indios, sin que yo lo supiese, me habían hecho solidario de su esencia pastosa...” (116); “...y que lo que se encontraba fuera de su horizonte, es decir las otras tribus, era un magma indiferenciado y viscoso...” (142); “Para ellos, descansar era como ir perdiendo terreno para cedérselo a la viscosidad que los hostigaba” (150); “Era, también, o sobre todo, mejor, porque pasar a ser objeto de experiencia era arrumbarse por completo en lo exterior, igualarse, perdiendo realidad, con lo inerte y con lo indistinto, empastarse en el amasijo blando de las cosas aparentes” (156); “...y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas” (157); “...aun cuando los pies chapalearan todavía en el barro

original...” (157). Lo viscoso, lo chirle, el barro, el amasijo, lo indistinto, el magma: imágenes que, con pequeñas variaciones, remiten todas a la pasta, a la combinación elemental de agua y de tierra. Esta tribu, que podemos denominar *melancólica* siguiendo a Premat, pero también *existencialista*, vive con el presentimiento de la condición frágil, endeble, de su universo. Para los colastinés, el universo es esencialmente pasta, es decir, sustancia blanduzca, maleable pero huidiza, compacta pero lábil. El hombre, la vida animal y vegetal, provienen de ahí, todo tiene el mismo origen. Cuando el grumete regrese a Europa, su visión de un continente fantasmal, irreal, con sus hombres ignorantes y superfluos, le vendrá de la certidumbre de que el mundo entero, la cima de la civilización incluida, que es Europa, tiene, en su fondo, la consistencia lábil de la pasta y, más abajo, el agua negra, la muerte, la nada.

En la novela, estas imágenes muestran igualmente la particularidad de la lengua colastiné, una lengua *antifilosófica* donde no existe el verbo “ser” y donde para designar las cosas se usa el “parecer”, es decir, una inflexión que aloja, a un tiempo, la semejanza y la duda⁷. Las cosas *parecen* porque, en su fondo, no son, no llegan a ser: el verbo *parecer* indica lo endeble tanto de la esencia como de la existencia. La lengua colastiné es de la misma materia que la de las cosas: una pasta moldeable pero pegajosa, donde la forma no encuentra nunca el ser definitivo, estable:

Me fue necesario ir desempastando, durante años, esa lengua en sí cenagosa (Saer 1983: 161).

Podríamos decir, jugando al aristotelismo, que, para los indios, el universo es *pura causa material* y que es la carencia de *causa formal* lo que amenaza todo el tiempo con la catástrofe, con la reducción del mundo entero a su primitiva pasta.

Me resulta imposible demostrar aquí que este carácter viscoso del universo saeriano emergió en mi lectura no sólo de *El entenado*, sino de la saga completa, aunque encuentre en esta novela su figuración más clara. Cuando Elisa, en *Nadie nada nunca*, en medio de la ciudad calcinada por el verano, hunde su zapato en la brea caliente del asfalto y tropieza, mi impresión lectora, la primera impresión que tuve de la escena, no tuvo que ver en modo alguno con el registro realista o, más llanamente, referencial, con la idea perfectamente familiar para mí, por vivir en Santa Fe, de que es posible, e incluso probable, que el caminante hunda en verano su zapato en el asfalto brumoso. Por el contrario, mi dato, si

7 Resulta interesante que, para Paul Ricoeur (1975), el *ser como o parecer* defina lo que él llama la *ontología de la ficción*. El lenguaje de los colastinés coincidiría muy precisamente con el pensamiento que la neohermenéutica francesa tiene de la ficción en relación con una supuesta ontología.

se quiere, fenomenológico, fue la imagen de que el mundo se hundía bajo los pies de Elisa. Por supuesto, ese dato se desprende, entre otras cosas, del clima opresivo y vago de la novela, pero me pregunto por qué, siguiendo a Bachelard, la imagen del mundo hundiéndose es, aquí, más poderosa que la percepción realista de la brea ardiente. La imaginación no contradice la percepción, pero la lleva al límite, la saca de sí misma, impone una irrealidad que termina siendo más *verosímil* que una supuesta realidad.

En cuanto al carácter pastoso de la lengua colastiné, es quizás la imagen que el narrador saeriano tiene de toda lengua. Para Felipillo, el narrador de “El intérprete”, la lengua de los conquistadores, la *lengua carnífera* como él la llama, tiene la misma consistencia pastosa. Esta imagen *tampoco es una metáfora*: es quizás la idea de que en el fondo de toda lengua, abstracta y lógica, hay un residuo puramente material, ese comienzo donde las palabras, concretas, se desprenden directamente de las cosas, separándose, con esfuerzo, del amasijo de lo indistinto. Un nietzscheanismo de la lengua, presente igualmente en los colastinés y en Bachelard⁸.

V. Las aguas negras

Lo imborrable narra la salida de Tomatis de un largo período depresivo, tras la agonía y muerte de su madre. Son los años duros de la dictadura argentina, es invierno y la mayor parte de la historia transcurre de noche. Estas coordenadas le dan, desde el comienzo, a esta novela, un paisaje más bien oscuro, lúgubre.

La imagen que me interesa es recurrente en la novela y tiñe, con sus resonancias, el paisaje que le sirve de escenario:

Todo eso sería cómico... si no tuviese la certeza de que el hundimiento en plena existencia, la caída escaleras abajo, el agua negra y helada empañándome las botamangas del pantalón, empezó el mismo día de mi nacimiento... (Saer 1993: 60-61).

La depresión de Tomatis se ilustra a través de la imagen de la caída por las escaleras hasta el último escalón de la existencia, borde contra el que viene a chocar un agua negra, chirle y helada. Esta agua es como un residuo de la pasta colastiné: en el revés de la isla, corroyendo, lenta, el barro del universo, el agua es negra y helada por falta de fuego, por inexistencia del sol. La negrura

8 Afirmación presuntuosa y arriesgada, que quedará por demostrar (en otro trabajo, quizás). Me refiero, por supuesto, a la idea del lenguaje de Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. La diatriba bachelardiana contra la metáfora parece presuponer esta filosofía del lenguaje nietzscheana.

es resultado de las sombras que se le mezclan y la frialdad impide la vida, el secado, el trabajo de la pasta.

Ahora bien, la novela, narrada en primera persona, nos revela, en una exposición sarcástica y amarga, la filosofía tomatiana: el *casualismo*. La certeza acerca del carácter accidental del universo, su devenir permanente, su azar, componen esta filosofía, donde toda necesidad está ausente. Nuevamente, como en la filosofía colastiné, la causa formal parece no existir y sólo impera la causa material. Esta visión del mundo se expresa también en una imagen recurrente:

...no hay otra cosa que el flujo a la vez continuo y discontinuo, neutro y arcaico, cuajando de tanto en tanto en formas tercamente repetitivas que, a causa de su absurda obcecación por durar se exponen, aguijoneándolo incluso a veces, en conflicto con la pretensión de su propio deseo, contradictorias, al tormento (Saer 1993: 244).

La existencia es un *flujo*, un devenir: se mezclan, con vaguedad, un cierto heraclitismo y la teoría del Big-Bang⁹. Esto del heraclitismo no es un dato menor, toda vez que el río es imagen de la existencia precisamente por su devenir constante y cambiante: el río heracliteano encuentra su figuración más acabada en *Nadie nada nunca* y uno de sus epígrafes enfatiza la filiación.

No es muy distinto de lo que piensan los colastinés: el mundo, magma en movimiento, pasta, flujo, cuaja a veces en formas caprichosas, que se cuecen y solidifican al sol, que se vuelven vida vegetal, animal, humana. Pero son endebles, frágiles y pasajeras: brillan un instante en la inmensidad y después desaparecen.

La ciudad por donde deambula Tomatis, oscura, opresiva, húmeda (a menudo llueve en la historia), parece estar al borde del cataclismo. La imagen de las escaleras que descienden hasta el agua negra, imagen con resonancias dantescas, muestra cómo la solidez de las ciudades, de la civilización humana, descansa en un fondo negro y pegajoso, por lo que todo el tiempo amenaza la destrucción (como lo presentían los colastinés y como el grumete lo presente en Europa). Las imágenes de los reptiles que se arrastran, en el comienzo de la novela pero reiterada después, muestran la cercanía de la raza humana de su origen fangoso, chirle, vegetal. Uno muy bien puede interpretar esto como una metáfora, que da de inmediato acceso a la lectura en clave política y los

9 En una pequeña reseña sobre *La ocasión*, Alan Pauls (1988) afirma que en Saer no hay tanto ideas filosóficas como visiones de la ciencia moderna. No sé si estoy de acuerdo con subestimar lo filosófico, pero es evidente que en este tema del Big-Bang (como en el ya mencionado darwinismo) emerge cierta *imaginación científica*. Esta imagen del origen del universo por el Big-Bang reaparece en el segundo capítulo de *La grande*.

reptiles son los militares sanguinarios y los ciudadanos cómplices. Pero también se puede leer de forma metonímica y pensar que la imagen revela meramente el carácter reptil de la especie humana.

La existencia es, para el hombre saeriano, un esfuerzo desmedido, algo propiamente *antinatural*, un exceso que consigue el desprendimiento de *la diferencia*, gracias quizás a un lenguaje no menos pantanoso que también se va como desempastando, del mismo modo que la lengua carnífera se va volviendo, para Felipillo, una filigrana, trazos, formas.

El paisaje de la ciudad no es, por lo tanto, menos brumoso: lo apreciamos en el deambular casi sonámbulo del juez López Garay en *Cicatrices* o en el descenso desde la belleza nítida y luminosa hasta la realidad fría y lodosa que protagoniza Alfredo Barrios en *Responso*. La ciudad, ese damero amontonado a la orilla del río, es una construcción endeble sobre un pantano, imagen, por otra parte, de todo el universo saeriano¹⁰.

En el análisis que Bachelard hace del agua negra de Poe, su significación inmediata es la muerte. En la *Weltanschauung* tomatisana, es más que muerte: es aniquilación, disgregación, nada. El agua negra es el *resto*, el detritus, que la cosmogonía saeriana, narrada en *El limonero real*, necesariamente hubo de dejar para hacerse posible.

VI. El cuarto elemento (conclusiones)

El análisis, de carácter preliminar, ha puesto de manifiesto una unidad de imaginación respecto de la materia en la obra de Saer o, por lo menos, en las narraciones trabajadas. Esta imaginación material da las coordenadas, las características, del universo saeriano. Es una *Weltanschauung*. Sería difícilmente demostrable aquí cómo esta *Weltanschauung* material se apodera, cuando el lector recorre una y otra vez la saga completa, de todos los paisajes de la narración, desde la ciudad hasta el río.

He tenido presente a lo largo de mi pequeño estudio la lectura de Julio Premat, la cual se ocupa de los tópicos de Nacimiento y de Muerte del universo saeriano o, en su versión cósmica, de Cosmogonía y de Escatología. La conexión se establece por sí sola, toda vez que la fenomenología bachelardiana es, entre otras cosas, el resultado de un esfuerzo por liberarse de la hermenéutica psicoanalítica. Por este motivo, emergen también las diferencias. Lo que aquí llamé *lectura literal* tiene que ver precisamente con pensar no en términos simbólicos, sino imaginarios. Pero *imaginario* significa aquí, más o menos: en

10 Premat (2002) ha hecho una lectura de esta *escatología* cuya causa es igualmente acuática en una narración no mencionada aquí, "A medio borrar", de *La mayor*.

términos de una *irrealidad real*. En palabras de Bachelard: imaginaria es la imagen que, percibida, no se mantiene intacta sino que es deformada.

El universo es para el hombre saeriano una sustancia frágil que todavía tiene trazas de su nacimiento (cosmogonía) y que está todo el tiempo amenazada con la aniquilación (escatología). Es como si la materia del mundo fuera a la vez recién nacida y casi muerta, un momento de brillo entre dos nada, el *instante bachelardiano* (Bachelard 1932). Hay un cierto existencialismo en esta *Weltanschauung*, una nada como fundamento de la existencia (Heidegger), pero también una viscosidad de las cosas, de los objetos (Sartre). El mundo es pastoso y esto significa que nunca es de manera definitiva y que nunca dejará de no ser, puesto que la pasta, arrojada al azar del devenir, toma formas, matices, se estructura, pero en definitiva sin ninguna causa formal que la fije, que le otorgue unidad, Ser.

Queda por profundizar el lugar del lenguaje y de la escritura en esta concepción del universo. Traté de mostrar que el lenguaje es alcanzado también por la pasta y que el esfuerzo de la lengua abstracta es propiamente *sobrehumano*, antinatural. La escritura recuperaría, en la concepción del grumete, el trazo original en donde el hombre se arranca de lo informe e indistinto. La escritura sería esa diferencia primera, el trazo anterior al lenguaje, lenguaje entendido como el orden del discurso, la Ley del Padre (Premat).

Para terminar, quiero señalar una ausencia bastante luminosa. He podido incluir en el análisis tres de los cuatro elementos, porque el fuego, a partir del sol sobre todo, pero también como elemento de un herrero cósmico que forja los cuerpos de los colastinés, ha jugado igualmente su papel. El aire ha estado ausente y esta falta no es del todo cierta, aunque resulta igualmente significativa. No tiene nada que ver con la imaginación material saeriana el elemento aéreo, su presencia estaría reñida con este universo viscoso: no tendría ningún lugar, más que como esperanza. Sin embargo, el *ensueño de vuelo* aparece nada más y nada menos que en el comienzo de *Lo imborrable*:

Pocos, muy pocos, aspiran a pájaro —aquí o allá, entre lo que rept, babea, acecha, envenena, en algún rincón oscuro, y a veces sin haberlo deseado, por alguna causa ignorada por él mismo, alguno empieza a transformarse, a ver, con extrañeza, que le crecen plumas, un pico, alas, que ruidos no totalmente odiosos salen de su garganta y que puede, si quiere, dejar atrás todo eso, echarse a volar. Desde el aire, si mira hacia abajo, puede ver de qué condición temible proviene cuando percibe lo que a ras del suelo, como él mismo hasta hace poco, corrompe, pica, viborea (Saer 1993: 9).

Este ensueño de vuelo es quizás la esperanza del hombre saeriano. O quizás no: solitario, único, ese ser que muta a pájaro es tal vez el testigo de la vida

reptil, su *def-ghi*. Como los colastinés, ese pájaro se ha arrancado, no de lo indistinto, sino de lo que todavía permanece a un paso de lo elemental: la vida reptil. Ese ensueño de vuelo es el imposible saeriano, hombre precisamente por sobrehumano, por superhombre, aquel que alcanza la humanidad en el instante en que afirma su imposibilidad.

Referencias bibliográficas

- Arce, Rafael. "Saer cuentista, Borges novelista". *Variaciones Borges* 26 (2008): 199-222.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1932.
- *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1943.
- *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilháa. "Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción". *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dir. Elsa Drucaroff). Buenos Aires: Emecé, 2000. 321-343.
- Fabry, Geneviève. "Ritualización y epifanía en *Nadie nada nunca*". AAVV. *El lugar de Juan José Saer. Actes* 10 (ed. Milagros Ezquerro). Montpellier: Éditions du C.E.R.S, 2002. 141-157.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-299.
- Manzi, Joaquín. *Vers une poétique du réel. L'oeuvre de Juan José Saer*. Thèse pour le doctorat. Université de Poitiers, 1995. (mimeo).
- Montaldo, Graciela. *Juan José Saer - El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Monteleone, Jorge. "Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer". R. Sipller (ed.). *La novela argentina en los años 80*. Frankfurt: Vervuet, 1993. 42-43.
- Pauls, Alan. "La primera novela realista sobre el azar". *Babel* (septiembre de 1988): 4-5.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Quintana, Isabel Alicia. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Cristina Peri Rosi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Estudios VII y VIII. Buenos Aires: Megápolis, 1975.

- Saer, Juan José. *Responso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1964.
- *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1969.
- *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 1974.
- “El intérprete”. 1976. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1980.
- *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral, 1983.
- *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Sarlo, Beatriz. “Narrar la percepción”. *Punto de vista* 10 (noviembre 1980): 34-37.
- Scavino, Dardo. “El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”. AAVV. *El lugar de Juan José Saer: Actes* 10 (ed. Milagros Ezquerro). Montpellier: Éditions du C.E.R.S., 2002. 263-281.
-

Fecha de recepción: 27-03-09 / **Fecha de aprobación:** 22-04-09