

Hotel Saer

Por Sergio Chejfec

Voy a empezar diciendo lo que el Hotel Saer no es. Podría ser galería de personajes: Barco, Tomatis, Leto, etc. Podría ser escenario de hechos entrecruzados. Podría ser dispositivo de representación histórica. El Hotel Saer no es nada de esto: es una entidad al borde de la inexistencia debido a su carácter eminentemente abstracto. El Hotel Saer es efímero, aun cuando sus partes tiendan a ser permanentes. El Hotel Saer es más de una cosa, ello lo convierte en una entidad asombrosamente hospitalaria. Por otra parte, el Hotel Saer tiende a descomponer lo fijado, también supone alternativas a las jerarquías conceptuales. Para ello precisa descomprimir relaciones y disolver unidades de significación.

El Hotel Saer, por su naturaleza mezclada, combina elementos heterogéneos y ofrece albergue a asociaciones variables. El Hotel Saer no existe de modo tangible, solo es una organización de reflejos. Por lo demás, son muy disímiles los componentes del Hotel Saer, tanto en temperatura como en extensión. A veces los elementos estallan o se comprimen apenas son identificados, otras veces se integran con persistencia a las distintas configuraciones del Hotel. El Hotel Saer requiere la agregación de ingredientes procedentes de la literatura y del exterior. Si debiera definir el Hotel Saer en dos palabras, diría que consiste en una esfera de situaciones.

Un domingo a la tarde salía con dos amigos del cementerio donde están los restos de Juan José Saer. Nos rodeaba desde hacía rato una nube de sentimientos afines, aunque seguramente con distinta composición y significado, un poco a la manera saeriana. (Para mí, la manera saeriana de representar la interioridad es confrontar a las personas con la estricta casualidad de los hechos, así actúen a favor o en contra de ellos. Los personajes son solidarios unos con otros en términos novelescos, comparten las tramas de las historias, y el relato va rodeándolos de una sustancia nubosa, pero de significados diferentes. Objeto privilegiado de los relatos de Saer es esa adherencia que no se ve pero tiene los atributos de una marca —que en muchas ocasiones asume la forma, un poco faulkneriana, de un sino—. Y me gustaría ampliar el símil nuboso para sugerir que las narraciones se despliegan según combinaciones de disipación y aglutinación, suspensiones y flotaciones que regulan escenas y relatos.)

Fuera del cementerio, apenas vimos una feria de anticuarios nos despedimos. Yo quería ir sin demora al edificio de Saer, en Montparnasse. (Observar las casas es asomarse a un original, a un sistema de impresiones que, uno espera, sea cercano o replique el sistema de la persona a la que esa casa o edificio alude, cuyo sentido profundo de todos modos ignoramos.)

Saer vivió en el edificio de la rue du Commandant Mouchotte, creo, desde mediados de los años 90. Arquitectos o urbanistas lo describen como “conjunto habitacional”. Se levanta al costado de la estación de Montparnasse y sus números parecen estar dedicados a la estadística: 200 metros de largo, 88.000 metros cuadrados, más de 750 departamentos. Vidrio y aluminio son sus materiales excluyentes. En internet pueden consultarse vistas y comentarios dedicados al conjunto. Quien observe una de esas fotos podrá imaginar la experiencia de contemplarlo, experiencia probablemente no demasiado ajena al trance de observar edificaciones parecidas, en la onda de los edificios multifamiliares de Le Corbusier. El ojo se siente atraído por el tamaño, por lo tupido y por la malla geométrica que es la fachada —en cuya densidad, sin embargo, la vista se pierde a cada momento—.

La dificultad para estabilizar la mirada en cualquier punto de la fachada es vinculable a cierto efecto de la lectura saeriana. No porque sea difícil fijar la atención en alguna secuencia precisa de sus relatos, sino por la quietud y deriva continua de los momentos de la narración, que al cabo se tornan, por agregación, hipnóticamente equivalentes en un mismo nivel de conciencia o de lectura retrospectiva. Como se sabe, el efecto es acumulativo, aunque también es navegativo y puede ser inagotable; en todo caso, diferente del trance de apreciar el edificio de Saer, que como ocurre con los grandes volúmenes, impresiona básicamente por su impávida monumentalidad.

En ocasiones, si iba a la casa de Saer propiamente dicha, antes de tocar el timbre me demoraba en la vereda de enfrente —miraba el edificio y buscaba entender el aire de esa calle, que me parecía extravagante respecto de las calles parisinas en general—.

El edificio parece tributario de lo funcional, según el carácter de los años 50 o 60. La misma geometría, presente en el interior de los departamentos aunque con la ventaja, dentro de ellos, de que la sensibilidad de los ocupantes puede romper con el mandato de aniquilación de reflejos y sombras; la misma geometría busca transmitir, a quienes circulan

por el interior, una idea de deslizamiento por sobre una sensación de pertenencia, amparo u hogar.

También, como edificio podría soportar una trama de realidades contiguas y sincopadas; en una escala similar, gracias al volumen, a las madejas de coincidencias que propician los hoteles. Y uno de los mayores azares, pensé, radicaba en el contraste entre el edificio en tanto entidad física y la existencia parisina de Saer. Por un lado la animación almenada, el volumen de vidas equivalentes, un poco a la Pirec; y por el otro lado, el edificio como refugio, incluso como búnker, la torre convivial y antiglamorosa de este autor que no hizo de París el predicado de su literatura. Quiero decir, dentro del complejo gigante: la densa, anónima, circunscripta, silenciosa, inadvertida existencia individual.

De este modo, por un ardid de la imaginación, París, ciudad atiborrada de hoteles, ahora acogía uno nuevo: el Hotel Saer. Y con París, claro, el mundo. Algo que trascendiera el solar físico, pero también el mismo nombre, Saer, en tanto marca que designa relatos y operaciones de la sensibilidad. El nombre como vehículo de alusiones. El rubro hotel en un sentido figurado; que ofrezca una explicación meramente aproximativa. Una literatura —la literatura de un autor— adaptada a un sistema de hospitalidad. Por un lado, denominación secreta para el hogar indistinto de alguien notorio dentro de un conjunto —habitacional— de gran tamaño; por el otro, “hotel” como concepto, espacio funcional de presencias disímiles. Esta organización variable podría dibujar constelaciones alternativas a las conocidas, con vínculos inscriptos en relaciones, digamos, tridimensionales, como podríamos imaginar las relaciones entre elementos dentro de un cuerpo de definido volumen.

Me valgo de escenas, en algunos casos, situaciones menos que escenas. La primera tiene como protagonista a Bueno padre, cuyo hijo Walter ha sido figura mediática de la dictadura. Bueno padre: artista bonachón, autodidacta y convencional.

Bueno padre pintó en una ocasión el jardín de su casa. El banco de madera, que era verde, en el cuadro lo pintó marrón. Luego pintó de marrón el banco real, para que coincidieran. Más tarde consideró que el sauce, en el medio del cuadro, afectaba la composición del conjunto, entonces decidió borrarlo; luego de lo cual, satisfecho con el resultado de la ejecución, arrancó de la tierra el árbol real.

Se podría afirmar “La vida imita al arte”. Es lo que Carlos Tomatis dice en otro momento que ahora referiré, que pertenece sin embargo a la novela que estoy mencionando. Es un episodio de adaptación de lo dado a los dictados de la representación. Y en tanto tal no debería impresionar, porque se extiende como una cadena de formulaciones de lo verdadero en su permanente huida de la amenaza de lo falso.

En la segunda escena, Tomatis está en el Hotel Conquistador. Espera a Vilma Lupo, que ha ido a bañarse. El Hotel Conquistador, cuya arquitectura desproporcionada y amenazante, en especial durante la noche, suscita en Tomatis un sentimiento de angustia moral e indignación ideológica. Tomatis está en la pieza de Lupo, y hojea un folleto que encuentra a la mano. El folleto muestra una habitación similar a la que ocupa en ese momento, incluso la perspectiva coincide con la vista que tiene desde donde está. Tomatis se siente atraído por la similitud de ambos órdenes, a los que asigna un mismo nivel de existencia. Quiere saber cuál de ambos modos, si la habitación cierta o la imagen que la representa, contiene al otro, y para responderse debe evaluar el parecido con criterios más eficaces. Pasa, por lo tanto, primero los dedos por la imagen en el folleto y luego los pasa por la madera de la cama; quiere verificar con el tacto una distinción de otra manera, acaso, para él, no tan evidente.

Pero la vía empírica es insuficiente. Tomatis no alcanza a descubrir ninguna diferencia esencial entre modelo e imagen. Es como si, al igual que la percepción de Bueno padre, la de Tomatis no se dejara engañar por el dilema de la representación, que impone su desconfianza en términos conceptuales. También en este tema hay en Tomatis una inocencia extrema, de un purismo ingobernable, cuyo mandato requiere huir del lugar común a cualquier precio.

Un gran momento de la desconfianza recién mencionada pertenece a Wim Wenders, cuando a mediados de los 70, en *Alicia en las ciudades*, pone a Rüdiger Vogler a disparar una polaroid tras otra frente al mar, para decir, ante cada nueva foto, después de compararla con el agua, “No es lo mismo”. Tomatis en cambio dice que foto de la habitación, y habitación, son lo mismo, y sencillamente no lo puede creer.

Las palabras que habrían podido disculpar a Bueno padre, “La vida imita al arte”, son las que pronuncia Tomatis cuando se asombra ante la preeminencia de la imagen del folleto por sobre la presencia física de la habitación. Justo en ese momento sale del baño Vilma

Lupo envuelta en una bata; y Tomatis teme que malentienda su comentario y que lo considere un elogio dirigido a ella.

Lo imborrable es una gran novela sobre el lugar común. Tomatis se deja vencer por el lugar común no sin oponer una resistencia probablemente no heroica, en todo caso estoica. En este caso, el lugar común es el tejido de sentidos construidos durante la dictadura, con los cuales Tomatis va tramando una convivencia ominosa. El sistema de la doxa se manifiesta en los cruces entre enunciación, creencia y experiencia, por ejemplo, desde el “que me la corten en rebanadas...” clisé sacrificial dentro del soliloquio que es la novela, hasta la especial atención que se le presta a la ropa, lengua transparente que admite diferentes lenguajes.

Me gustaría sugerir una relación entre el dominio de la imagen reproducida sobre lo cierto (la anécdota de Bueno padre, el trance frente al folleto del Hotel Conquistador), y la ropa como envoltura legible, incluso transparente en su significado. En la novela, la ropa sirve a la identificación de perfiles individuales y psicologías; por otro lado, el mismo texto disuelve la consistencia de lo dado a través de los juegos de imágenes y la representación asociada a lo real. Es como si la sensibilidad de Saer asumiera mayores resonancias conceptuales cuando está asociado a lo físico y material, a lo exterior, y menores resonancias, o más realistas, cuando está orientada a los individuos. Creo que esta es una dualidad irresuelta en Saer (o más bien, que Saer se jugó por la eficacia estética de esta dualidad). Sintéticamente, personajes de individualidad psicológica e histórica transparente, puestos a actuar en un mundo corpuscular.

Al comienzo me referí a Bueno padre, su operación pictórica. En los papeles en Princeton, en la carpeta 9 de la caja número 5, se lee en una página (par) de cuaderno:

El padre de Max Ernst, pintor aficionado, pintó un día el jardín de su casa. Empezó al aire libre y terminó en su taller. El cuadro representaba un sector del jardín con un gran árbol en el medio. El padre de Ernst borró el árbol del cuadro por parecerle que el cuadro quedaba mejor sin él. Después arrancó el árbol del jardín para que se pareciese al cuadro.

La austeridad de la anotación permite suponer la petición de fe realista que Saer encontró en la historia de Ernst padre. Es como si el realismo se jugara en la confrontación con dos posibles representaciones, la lógica de la composición o la lógica del predominio discursivo, que en apariencia son excluyentes y tienden a una tirante convivencia.

En la escena siguiente el protagonista es Leto.

Una frase al principio de *Glosa* lo presenta en constante materialización —una posible transfiguración de Pichón Garay o de Tomatis—. La zona de misterio de la que proviene es común a Saer y su escritura, y podría atravesar a todos sus personajes, porque lo que se dice de Leto predica también a los otros personajes, en una misma dimensión y registro pero con diferentes palabras.

El hombre que se levanta a la mañana, que se da una ducha, que desayuna y sale, después, al sol del centro, viene, sin duda, de más lejos que su cama, y de una oscuridad más grande y más espesa que la de su dormitorio: nada ni nadie en el mundo podría decir por qué Leto, esta mañana, en lugar de ir, como todos los días, a su trabajo, está ahora caminando, indolente y tranquilo, bajo los árboles que refuerzan la sombra de hilera de casas, por San Martín hacia el centro.

¿De qué personaje saeriano no podría decirse lo que acá se describe del despertar de Leto? ¿Es más, de qué personaje podría decirse otra cosa? La caminata resulta sin duda accesoria, como el nombre de la calle o la hilera de sombras. La marca de fábrica consiste en proceder, cada mañana, de una oscuridad más grande y más espesa que la del dormitorio. No es accesoria para la historia que se cuenta, esa caminata o el contexto de ese despertar, pero sí lo es para la naturaleza del personaje, porque el fenómeno es tan versátil como trascendental. Se me ocurre entonces que, embajadores de un mundo cíclico, que empuja constantemente de un fondo de materia desintegrada y fundida con la oscuridad, estos individuos se resuelven como huéspedes de un espacio a cuyas pautas y condiciones deben acoplarse. No son héroes desafiantes, no actúan en contra de casi nada, excepto, a veces, de su propio deseo. Están invitados al entorno particular que es la entidad narrativa que habitan, para medir la temperatura del contexto y la propia.

El Hotel Saer, como todo buen hotel, tiene espacios dedicados al juego. El juego, en su sentido amplio de reglas que solapan las del azar, como guión de lo cierto ha coqueteado desde hace tiempo con la literatura. Sergio Escalante, en *Cicatrices*, postula una fenomenología del punto y banca. La matriz imaginaria y conceptual de la descripción coincide con esa cosmogonía cíclica del comenzar inagotable y la indeterminación permanente, tan frecuente como noción trascendental en los relatos de Saer. ¿Será que el punto y banca ha brindado al autor soporte inspiracional para sus habituales y densos recomienzos en las cadenas narrativas de lo discontinuo?

La evidencia, por lo tanto, en el juego del punto y banca es un accesorio del acaecer, no el acaecer mismo. Es, además, subjetiva. El hecho se hace evidente para mí, pero no era menos real mientras permanecía oculto. El pase no cambia porque yo lo vea. Soy yo el que cambia. Cuando desaparece, volviendo a la pila indiferenciada acomodada a un costado del sabó, yo retengo su evidencia y también la evidencia de que había permanecido oculto, y sin embargo era real por haber ya sucedido antes de que yo pudiese percibirlo. Manifiesta, entonces, una existencia doble.

El jugador no puede percibir entonces más que el pase cuando se muestra. No puede, tampoco, hacer otra cosa que reconocer que lo único real para él es esa percepción tardía del acontecimiento. Pero el pase, no obstante, no vale nada para él en el momento de mostrarse. Es necesario que haga su apuesta a ciegas, o que invente un sistema de referencias para vertebrar en él cierto número de pases.

La singularidad de este juego reside en que se trata de un juego de naturaleza compleja que me impide desde todo punto de vista una conducta racional. Un juego en cuyo interior, un espacio limitado, debo moverme con los manotazos de ciego de mi imaginación y emoción, y en que la única certeza que puedo verificar por medio de mis sentidos, se presenta ante mis ojos con un relumbrón rápido, cuando ya no me sirve, porque he debido apostar a ciegas, y enseguida desaparece.

Sergio Escalante dice: el jugador “no puede hacer otra cosa que reconocer que lo único real para él es esa percepción tardía del acontecimiento”. El nacimiento continuo de lo dado desde una fuente inagotable e innaccesible, se pone de manifiesto según una organización que pertenece en realidad al orden profano de los juegos de azar, convertido en metáfora de experiencia empírica. El momento real se manifestaría entonces en cada pase de punto y banca, desde un sabó que es fuente de lo cierto en desencadenamiento continuo.

La quinta situación está entre las más enigmáticas de *El entenado* (en mi opinión). El narrador pasea periódicamente por la aldea, una acción cuyos detalles sin embargo no tendría sentido precisar porque es sobre todo genérica y, por otra parte, a veces está referida, otras, aludida y la mayor parte simplemente sobrentendida. Acaso tengan un estatuto similar a los despertares, en la medida en que hablan de un dispositivo de percepción indeterminado. Esos *paseos* revelan la condición anfibia del entenado, quien enuncia como un héroe pero es objeto de la acción, revela el núcleo de las cosas sin dejar de bordearlas, y define lo propio de la comunidad, que describe en sus rasgos más evidentes aunque sigue siendo impenetrable. Los paseos del entenado son eventos estrictamente

dramáticos en el sentido de teatrales, y su condición intrigante responde a que se trata de conductas extrapoladas en tiempo y espacio, en tanto pertenecen al mundo de las ciudades (y dentro de este mundo, a las ciudades de una época en particular, las modernas).

Incluso los miembros menos anónimos de la tribu, que apenas alcanzan un atisbo de individualidad siempre momentáneo, son quienes andan de aquí para allá, paseantes distraídos y esclavos de los impulsos de la curiosidad. El paseo del entonado discrimina el espacio entre núcleos y periferias, entre zonas de agregación y de disolución, y sobre todo crea un simulacro de mundanidad; es un flaneur descolocado. Este sistema de vecindades correlativo a la socialidad impuesta por los paseos, solo se encuentra en la voluntad descriptiva del entonado: es una cadena de lugares, de casas y de áreas, de recorridos referidos, que paradójicamente prescinde de eslabones.

El visitante del Hotel Saer asiste entonces a otro anacronismo: la aldea (no la tribu), a veces y de manera parcial, se postula según criterios de una ciudad para ese momento virtual, solo vigente en la imaginación del narrador, apenas supuesta; o mejor, como una aldea indígena del pasado recorrida por un visitante actual.

Supongo que los momentos o escenas expuestas podrían intercambiarse por otras. Obedecen a una elección un poco casual. Si debiera justificar el criterio, diría que son resultado de una dificultad, que es la disposición de esta obra, la de Saer, desde mi punto de vista, para revelarse con particular intensidad a través de lo fragmentario y lo circunscripto cuando, y paradójicamente, es probable que haya sido concebida según una idea de totalidad. La obra de Saer posee una compacidad engañosa. Es evidente la intención constructiva que apunta a un mundo unitario y autocentrado, pero la reverberación que producen sus partes se organiza en constelaciones acotadas y sobre todo momentáneas. Si perduran lo hacen como puntos de una cadena que mientras tanto permanece, como el resto, en la oscuridad.

Para mí, la manera más gráfica de explorar el funcionamiento cambiante de esos pequeños componentes de la literatura de Saer dentro de un conjunto que lo aglutina, trances de narración en los que se mezclan personajes, situaciones, temperamentos, deslizamientos, temperaturas e ideas; la manera más gráfica de figurar ese funcionamiento pasa por la idea de “hotel”. Hotel como trama concentrada de experiencias sometidas a regímenes de condición y realidad variadas.

Cuando me detenía a observar el ineludible edificio de Saer, se imponía la idea de hotel, por otra parte, con la fuerza de lo material y evidente. Desde ese momento, llamé Hotel Saer tanto a aquella mole como a su literatura, o más bien cierta predisposición hospitalaria de su literatura y su propia naturaleza autorreflexiva, que tiende a albergar unidades mínimas de función intercambiable, solidarias y aéreamente vinculadas a través de los libros, como si se tratara de un bouquet de fluidos entrecruzados, que no respetan frases, párrafos, páginas, capítulos o títulos. Hotel Saer a ambas disposiciones, una física y prominente, el edificio, otra virtual y solo de a ratos materializada como papel, o sea los textos. Hotel Saer como enigma de esa entidad orgánica, ambiental, no solo territorial, autopensante llamada obra de Saer, que ampara al lector errante y a quien ofrece simulacros de vida real.