

La zona Saer: una zona de memoria y olvido

Por Valeria Olivieri

(Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 122 – Pergamino)

Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo más, para que se borre todo por fin.

Juan José Saer, *Cicatrices*

Todos los acontecimientos dejan huellas, marcas en nuestra memoria que modifican nuestro accionar, que nos hacen ser o no ser y que, sin alejarnos de las sensaciones, nos producen una opinión más cercana a lo que pretendemos como verdad.

“Recuerdos y sensaciones informulas, al mero contacto con el aire de un anochecer un poco fresco al final del verano, empezaron a insinuarse, indecisos todavía y sin nitidez, en mi interior”.¹ Recuerdos a los que Saer narrador de *El río sin orillas* puede darles forma cuando encuentra la suela de su zapato con la huella fresca de un animal y despierta en él, “hombre de la pampa”, “los pliegues más íntimos de su horizonte empírico, de su memoria y de su imaginación”.² Recuerdos que hacen presente un pasado que ya existió pero que sigue existiendo y que se manifiesta en un texto, en este caso, tan difícil de clasificar como un recuerdo mismo.

Serodino, Rincón, Santa Fe, el río, las islas... son espacios indiscutibles de lo que se denomina la zona Saer, espacios físicos ubicables y reconocibles, aunque estén contruidos como imaginario de lo real. Sin embargo, hay otra zona, otra construcción no física pero identificable, no geográfica pero existente como una especie de no lugar desde la cual surgen las historias, una zona mental: la zona de la memoria.

Cada obra individual, cada historia particular que hace a la gran historia, a la “gran novela” de Saer, no hace más que poner en crisis el funcionamiento de esa memoria que se manifiesta en el registro de datos que cada uno de sus personajes posee.

María Teresa Gramuglio afirma que Saer escribe desde la memoria “o mejor, desde el recuerdo”.³ Por otra parte, Piglia dice: “Más bien en Saer se narra para olvidar”.⁴ Hay una narración que parte de la vivencia, de la percepción personal luego trabajada y reconstruida, transformada, venida en historia ya sabida, que se cuenta, que se exterioriza para ir reconstruyéndose. Hay una zona Saer que es producto de la memoria y del olvido y que se juega en la memoria de cada personaje.

Un proceso que parte de la experiencia perceptiva, se codifica para darle sentido, se guarda, se archiva en espacios relacionados con las sensaciones y se evoca cada vez para surgir diferente, vuelto otra cosa. Un proceso activo que es a su vez en Saer proceso creativo, es decir, atravesado por la ficción, una ficción entendida no como una forma de alejarse de la verdad sino como una nueva forma de recrearla.

Si existe una realidad (¿existe?) esta ya está versionada en el recuerdo, en el registro siempre incompleto y, por qué no, caprichoso, pero las versiones de esa realidad se multiplican en cada actualización, en cada vuelta al presente de ese pasado que titila expectante y que se pone en juego en el accionar de los personajes.

Es la memoria, a veces el olvido, lo que mueve a los seres de Saer. Los muchos o los pocos datos que poseen siempre le permiten una toma de posición ante cada situación que se recupera en la historia a través de un narrador que, desde el presente, cuenta, no juzga, no cuestiona.

“Se recuerda una escena que es fundante”.⁵ El contexto forma parte de ella y la calidad del recuerdo es influenciada por lo emocional.⁶ El grado de alerta con el que se ha percibido/construido su espacio y el de sus personajes, el registro de localización, de luz, de olores y sonidos no solo permite la construcción de la memoria sino su evocación. Cada narración evoca fragmentos de situaciones particulares cuyas características se transforman en parte de la evocación y que, cargados de un sentido y de una ideología esencial, se recuperan de manera diferente, resignificados.

Constituyendo el campo ideológico del que hablaba Bajtín⁷ la vida es vista a través del prisma de la ideología, pero, en el caso de Saer, no para transformarse en texto artístico, sino para transformarse en la memoria que el texto artístico deberá luego recuperar. Suma un grado más de representación, hay una nueva modelización del mundo que complejiza la relación que existe entre el lenguaje como modelización inicial y la obra de arte como construcción valorativa. Hay un juego delicado de representaciones nunca lineal: *realidad-percepción-experiencia-recuerdo-memoria-narración-revelación*, que se altera de acuerdo con el punto de su inicio y se vuelve cíclico e interminable. A partir de la narración, que después será memoria y recuerdo, siempre se recupera la realidad, pero siempre de manera diferente, lo que modifica entonces, a través de esa recuperación, la percepción de esa realidad que se tenía para volver a fijar entonces un nuevo recuerdo, distinto, en la memoria, y volver a narrarlo para así retenerlo y borrarlo a la vez desde un presente que, mediado por la narración,

tiene la capacidad de modificar el pasado. La inevitable infidelidad de la representación. La duda de toda narración que es versión y siempre versión diferente.

Por más que lo intenta, la respuesta de Washington no vuelve a aparecer, como podría decirse, en su memoria —“su memoria ¿no?, o sea ese espejo un poco cóncavo tal vez, o plano, qué más da, en el que ciertas imágenes familiares, gracias a las cuales el universo entero se acoge a la continuidad, por momentos claras y por momentos confusas, con un ritmo ingobernable que les es propio, fugitivas, se reflejan”—.⁸

La posibilidad de la narración aparece como posibilidad de mostrar la realidad, una realidad nunca certera pero siempre aceptada como versión. Los personajes siempre tienen la posibilidad de narrar su realidad, eso no se cuestiona, aunque la realidad misma se pone en cuestión.

Las cosas ocurren, los personajes hacen en la medida que cuentan. Lo importante es la narración de las cosas más que las cosas mismas y eso es lo que les permite sobrevivir a cada obra y siempre parecerse a sí mismos, entre “un para qué y un para nada, entre un porqué y un porqué sí”, como dice Martín Kohan en referencia a los protagonistas de *Glosa*.⁹

El texto Saer (pensemos el texto en el sentido que Lotman le otorga, como una manifestación cultural abierta y dinámica),¹⁰ toda su obra, constituye una gran memoria que se evoca, se reconsolidada y se reorganiza en cada obra particular, que es a su vez la puesta en escena (la recuperación de los distintos narradores) de las memorias de personajes que tienen historia.

Hay una historia de Leto y Tomatis, de Colastiné, de los ranchos de Rincón y de cada uno de los puntos que constituyen el recorrido por la calle San Martín, producto de una mediación subjetiva y valorativa, pero que permite poner en juego una memoria en la que funcionan tanto experiencias personales como sucesos sociales y culturales que no le fueron ajenos al autor (procesos políticos, dictaduras) y constituyen la gran materia de la obra que se recupera fragmentariamente.

La “gran novela” de Saer es, en términos de Lotman, el sistema cultural en el que conviven distintas semiosferas,¹¹ distintos espacios semióticos con fronteras abiertas y permeables: las memorias de sus personajes. Entendidas de esta forma, *Glosa*, *La mayor*, *El limonero real* y las demás obras son recortes que se traen desde el plano de la memoria total y se recuperan en determinado momento para ser contados. Es un juego de piezas en el que las piezas suben y bajan, cambian de nivel pero también de forma;

un fragmento de una pieza puede constituir parte de la otra en otro momento de recuperación, en otra obra. Cada obra dialoga con otra a partir de sus límites imprecisos y de los distintos datos con los que cuenta en ese momento cada personaje.

La sensación de un narrador que en tiempo presente trata de recordar, hace asociaciones y duda, confirma esta idea:

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.¹²

Por otra parte, hay un refuerzo del recuerdo, una insistencia del narrador que, cuando recupera necesita consolidar los datos, asir una realidad que parece querer escapársele, hacerse olvido: “El Matemático, un amigo de Tomatis, alto, rubio, bronceado, progresista, todo vestido de blanco, incluso los mocasines, que lleva una pipa en la mano y acaba de venir de Europa”.¹³ El refuerzo se vuelve repetición continua de las descripciones y situaciones, una descripción sumamente minuciosa que libera del automatismo perceptivo, y, como afirmaba Shklovski, provoca la verdadera visión más allá del reconocimiento.¹⁴

Ahora estoy encendiendo, la llama que ha subido, después de una minúscula expresión, hacia la boca, un cigarrillo, y el humo flota, a la deriva, pasando, reapareciendo, desintegrándose, cristalizando en una ondulación continua, ardua, deslumbrante. En la cabeza negra del fósforo que sostengo, vertical, entre el pulgar y el índice, la llama anaranjada ondula, cambia, y sigue siendo, si se quiere, la misma, se tuerce, se retuerce, ondula, hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia arriba, se enrosca lenta en el cabo de madera del fósforo, ennegreciéndolo, consumiéndolo, la llama que ahora baja hacia los dedos, mientras a su paso, arriba, el cabo de madera, negro, se dobla, se desintegra, sin sin embargo, desmoronarse todavía, el cabo negro que se parte por fin en dos cuando la llama alcanza los dedos haciendo, rápidamente sacudir la mano cuyo movimiento, violento, repetido, lo apaga.¹⁵

Lo que parece producto de una percepción obsesiva es, sin embargo, resultado de una construcción compleja. El detalle que desnaturaliza la descripción no es lo que se recibe directamente a partir de los sentidos, es la elaboración de percepciones anteriores trabajadas desde la representación del lenguaje para lograr un efecto único, a veces agobiante, pero posible solamente en el texto artístico. Es también, asumir la responsabilidad de mostrar lo que en apariencias no se ve, lo que pasa desapercibido y que suma al agobio de una realidad de la que es difícil hacerse cargo.

Y en ese juego de construcción/recuperación de creación/evocación, el olvido juega a veces un papel preponderante. El olvido es un elemento constitutivo de la

memoria, resulta una necesidad.¹⁶ En la recuperación parcial de los distintos planos que conforman las obras originales hay datos de la memoria que no se recuperan, que parecen perdidos en algunas ocasiones pero que siguen estando y reaparecen cuando otro plano emerge, cuando el límite de la semiosfera se corre. Cada mediación aumenta la duda y nos acerca a la idea de borramiento (el borramiento y el olvido a los que hace referencia Piglia y que citamos al principio), pero que no siempre es definitivo. Algunas veces se olvida para recordar algo o se recuerda para dar lugar al olvido.

La reconstrucción nunca es copia fiel del recuerdo original y la evocación de la reconstrucción, por ende, más mediatizada y más alejada de lo real, es, aparentemente, menos confiable.

“Podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior”,¹⁷ afirma Saer en “Recuerdos”, un texto de su libro *La mayor*. Exteriores en el sentido de inmanejables de “*imborrables*”. Los fragmentos de memoria se extinguen pero solo momentáneamente. Están en otro plano pero están, laten y modifican cada conducta, parecen desaparecer a veces pero solo quedan a “*a medio borrar*”.

Hay recuerdos intermitentes, que titilan periódicamente como los faros. Recuerdos ajenos con los que recordamos o queremos recordar, recuerdos de otros y también recuerdos de recuerdos en los que recordamos recordar, en los que la representación es el recuerdo de un momento en el que hemos recordado intensamente algo.¹⁸

Son los recuerdos que construyen la duda, que colaboran para que las historias no sean nunca definitivas, para que la certeza nunca se concrete. ¿Cómo puede haber una verdad, una única verdad, si el material desde el que se narra es una construcción valorativa y cambiante que surge de acuerdo con ciertas necesidades y pulsiones? ¿Cómo puede haber una verdad si esta solo puede retenerse en forma de recuerdos en una memoria que se modifica constantemente? ¿Cuál es la verdadera versión de las versiones que se recuperan?

“No hay en el recuerdo del café ningún café”.¹⁹ Pero el recuerdo vuelve, se manifiesta a veces como una mancha, pero presente, y se transforma entonces en la negación de la negación, la realidad extinguida pero existente ¿qué realidad? La duda entre la nada y algo.

Él no era nada, lo sabía. Pero haciendo un esfuerzo, evocando, era indudable que era capaz de comprender y abarcar tantas cosas, cada una a su tiempo, como era debido, perfectamente clara, sin hacerse problemas sobre si eran un sueño o una realidad, ya que él podía reinar sobre ellas aunque su realidad

fuera un mero sueño (...) Evocaba libros leídos, escritos por hombres que habían existido, era indudable. Evocaba unas callecitas de tierra, en los suburbios de la ciudad, polvorientas en el apacible crepúsculo. Todo existía, él también.²⁰

Pancho no era nada, lo sabía. Pancho, uno de los personajes de *La vuelta completa*, es solo lo que recuerda. Existe porque puede evocar y ligar esos recuerdos en el tiempo ¿Qué tiempo tiene un recuerdo sino el del presente en que se evoca y se recupera? El tiempo se complejiza, se vuelve siempre presente, pero un presente que trae consigo el pasado (porque el recuerdo es pasado) y que a su vez constituye el futuro (porque el recuerdo que se narra ya es conocido, su desenlace está ya en la memoria, y lo está en ocasiones hasta para el propio lector, ese que sabe cómo muere Leto y sigue leyendo episodios de su vida).

Hay también en ese gran texto una construcción de lector, porque leer la obra no puede ser otra cosa que evocar. A partir de la asociación el lector vuelve a versionar en cada experiencia historias ya conocidas, que van colaborando en la reconstrucción de esas memorias/historias, pero en este caso desde la recepción, que hacen al gran texto.

Leer a Saer es tanto conocer el recorrido por la calle San Martín como entender el clima del río, es vivenciar junto a los personajes la decadencia que los vicios urbanos provocan ante el vacío de la existencia y sentir profundamente la tristeza del hombre de la isla.

Leer a Saer es generar huellas imborrables en nuestra memoria a partir de datos que antes nos hubieran parecido ínfimos, es tratar de recuperarlo todo para quedar con la honda sensación de nada. Es reconocer el gran legado: la forma de ver y narrar la realidad.

Leer a Saer es descubrir la zona, que no es más que una zona de recuerdos y memoria, tejida minuciosamente como las redes de pesca de los isleros, con nudos y vacíos, pero resistente al tiempo ¿no?

¹ Juan José Saer, *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1991, pág. 75.

² Ídem, 76.

³ María Teresa Gramuglio, "Juan José Saer: el arte de narrar". *Punto de vista*, n° 6, 1979, p. 8.

⁴ Ricardo Piglia, "El lugar de Saer", Conferencia. Cátedra Unesco de Cultura Iberoamericana de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2006.

⁵ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016, p. 115.

⁶ María Gabriela Goio, *Cerebro y memoria*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 2012, p. 50.

⁷ Mijaíl Bajtin *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid, Alianza, 1994.

⁸ Juan José Saer, *Glosa*. Buenos Aires, Seix Barral, 1985, p. 210.

⁹ Martín Kohan, "Glosa, novela política", *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 149.

¹⁰ Iuri Lotman, *La semiosfera I*, Frónesis, Universitat de Valencia, 1996, p. 22.

¹¹ Ídem. La semiosfera es lo que Lotman define como un continuum semiótico en el que funcionan sumergidos sistemas de signos que conviven con formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en distintos sistemas de organización.

¹² Juan José Saer, *Glosa*, op. cit., p.13.

¹³ *Ibídem*, p, 56.

¹⁴ Viktor Shklovski, “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, p. 84.

¹⁵ Juan José Saer, *La mayor*. Buenos Aires, Seix Barral, 1976, pp. 20-21.

¹⁶ María Gabriela Goio, *Cerebro y memoria*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 2012, p. 64.

¹⁷ Juan José Saer, *La mayor*. Buenos Aires, Seix Barral, 1976, pág. 163.

¹⁸ *Ibídem*, p. 163.

¹⁹ *Ibídem*, p. 44.

²⁰ Juan José Saer, *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1966, p. 181.