

Gag

Por Alan Pauls

Comedia, una de las primeras palabras que leemos en *Glosa*, es también quizás una de las últimas que desciframos. Ese misterio —esa “dureza” de lectura— es la secuela más incómoda e irreductible que me acompañó a lo largo de los casi treinta años que estuve sin releer la novela de Saer. La larga marcha del Matemático y Leto por el centro de Santa Fe, la reconstrucción conjetural del asado de festejo del cumpleaños de Washington, la asimilación —tan argentina— del hablar y el caminar, la puesta en duda radical de toda relación directa con cualquier tipo de experiencia humana, la Incertidumbre como poética... Todo estaba ahí, intacto y flamante. La novela, en efecto, parecía haber sido leída. Pero bastaba volver después de treinta años a ese puñado de cristales de *Glosa* para comprender hasta qué punto, centrales y representativos como parecían ser, no eran en rigor sino fósiles menores, señuelos, incluso consolaciones, que solo se mantenían en pie y perduraban en la medida en que los sostenía algo que estaba fuera de campo, una fuerza oscura y elusiva, la órbita del verdadero misterio: ¿por qué o en qué sentido *Glosa*, la novela en la que Saer se acerca como nunca a la tragedia de la dictadura militar de 1976 — Saer, para quien no hay *bêtes noires* más abominables que la inmediatez y la proximidad—, se presenta como una comedia?

Volví a leerla y tropecé —para retomar el tipo específico de “accidente” que se discute en la larga sobremesa de la novela— con algunos rastros inevitables, demasiado deliberados, tal vez, para confundirse del todo con lo que prometen. Uno: la idea de que había que entender comedia no en un sentido genérico sino alegórico —a la manera de Dante o del Balzac de la *Comedia humana*—, en el mismo sentido, por ejemplo, en que hay que entender la palabra teatro en la expresión *theatrum mundi*. La otra idea, que se pone en juego en el episodio del suicidio del padre de Leto, es la que asimila comedia a representación y sobre todo a representación engañosa, a montaje, a farsa: componer una comedia —“hacer teatro”— como estrategia para persuadir, distorsionar inadvertidamente y manipular en función de ciertos propósitos no declarados, hasta que los personajes, “en ausencia del director, ya no logran saber con exactitud qué papel interpretan...”

En rigor esa palabra, *comedia*, Saer la usa por primera vez mucho antes, cuando la novela no ha empezado todavía a hablar: en la dedicatoria y a modo de cierre, o casi cierre, de los siete “versos” con los que parece evocar el modo ceremonioso —aquí teñido, sin embargo, de una ironía de soleado mediodía dominical— en que los autores del Siglo de Oro, por ejemplo, solían ofrendar sus obras a los benefactores que las habían hecho posibles. Digo casi cierre porque luego de la dedicatoria, inmediatamente después de la palabra *comedia*, como si fuera su equivalente, su ejemplo, su explicación, llega algo en inglés que tiene todo el aspecto de un epígrafe —*but then time is your misfortune father said*—, una cita que de *comedia* tiene evidentemente muy poco, por no decir nada, y después, en la página siguiente, emboscando al lector en el momento justo en que se preparaba para entrar en la novela, sale al cruce un segundo epígrafe, cinco octosílabos vagamente agauchados donde, ahora sí, un cierto paso cómico se ejecuta —la vanidad del necio que no se reconoce *a tiempo* en el espejo que le ofrecen los otros hombres— pero solo momentáneamente, el lapso de un parpadeo, para terminar después amargándose en una doliente constatación mortal: ahora sí, dice el necio en el último verso, ahora me reconozco. Pero *ahora*, entonces, ya es demasiado tarde.

De modo pues que hay que tardar, es preciso atravesar una dedicatoria y dos epígrafes para llegar a *Glosa*. Solo que esa tardanza no se deja reducir a un protocolo, y aunque tiene su gracia tampoco es una simple dilación de travieso. Más bien funda algo esencial para la economía del libro, una especie de obligación, una de esas necesidades extrañas, invisibles, que sostienen invisiblemente a las grandes novelas y solo aparecen, digamos, a destiempo, cuando los hechos ya sucedieron, la acción pasó, la oportunidad se extinguió para siempre. Una necesidad que solo salta a los ojos y se vuelve flagrante cuando la novela a la que da vida ha desaparecido. Es así, necesariamente y demasiado tarde, como comprendemos en qué sentido *Glosa* —con su desoladora familia de suicidas, secuestrados, asesinados— puede ser llamada una *comedia*. Demasiado tarde: igual que el vago de los octosílabos comprende que su destino es el mismo que el de todos los mortales; igual, también, que el Matemático y que Leto, protagonistas rezagados de la novela que, uno por estar visitando fábricas en Francfort (según la ortografía afrancesada del original), el otro por no haber sido invitado, *se pierden* la escena clave de la ficción —el festejo del sexagésimo quinto cumpleaños de Washington Noriega—, de la que apenas reciben el resumido parte oral que

le pasa Botón al Matemático en la balsa que los lleva a Paraná, y pueden por lo tanto consagrar a comentarla veintiún cuerdas, cincuenta y cinco minutos de caminata por el centro de la ciudad de Santa Fe y doscientas ochenta y dos páginas de novela.

“No están todos los que son ni son todos los que están”, cita en un momento el Matemático, aludiendo al déficit que vicia el elenco que acudió a la celebración. En el principio, pues, está la no coincidencia, el desencuentro espacio-temporal, el destiempo: esa figura mayor de la literatura de Saer que es la Exclusión. *Glosa* no solo empieza con la evidencia de una exclusión: no podría —literalmente— vivir sin ella. *Porque* hay exclusión, se diría, hay relato. La exclusión, por menuda o pueril que sea, implica siempre el ejercicio de una cierta violencia, incluso de una brutalidad, y todo relato que nazca de ella no podrá avanzar sino teñido, herido, ensombrecido por el desgarramiento que lo alumbró. La Exclusión es a la vez condición de posibilidad y trauma, causa eficiente y principio de melancolía, parto y duelo; de ahí el tono inequívocamente elegíaco que campea en *Glosa* y del que está impregnado, incluso, el único horizonte de redención que postula: la ficción, la facultad de fabular que aún tienen a su alcance los que se perdieron los hechos, ese “nuevo lazo impalpable” que emparenta a los excluidos gracias a “los recuerdos falsos de un lugar que nunca han visitado, de hechos que nunca presenciaron y de personas que nunca conocieron, de un día de fin de invierno que no está inscripto en la experiencia pero que sobresale, intenso, en la memoria”.

En tanto que excluidos de la región de la experiencia, cuyos restos persiguen y glosan sin pausa mientras caminan, menos por propia locuacidad que por la intervención de un narrador implacable, el Matemático y Leto tienen tanto derecho a la comedia como esos pícaros subalternos —criados, siervos, esclavos— que en las muestras clásicas del género merodean los palacios donde reinan sus amos, acechan la intimidad de sus señores desde la sombra de las habitaciones de servicio y versionan las intrigas que espían en el idioma bajo y astuto del chiste, el doble sentido, las catástrofes físicas elementales. Porque la glosa, como la risa, es la revancha del excluido, la segunda oportunidad que el tiempo concede al que se perdió la primera. Golpeado por la melancolía, el que se queda afuera, como el que llega a destiempo, tiene con todo un privilegio extraño, siempre ambivalente: el privilegio de la *distancia*. A diferencia de los amos, que están siempre en su lugar y que, al formar un bloque homogéneo con la experiencia de la que son sujetos, no ven más allá de sus narices,

los criados ven y ven más, ven incluso lo invisible *porque* no tienen un lugar propio o están desubicados, condenados a ocupar posiciones subordinadas o ingratas, y es precisamente de ese handicap socioespacial —esa condición ectópica— de donde arrancan una nueva oportunidad. El mundo puro de los amos, mundo sin criados, cerrado, autárquico, endogámico, es el mundo ensimismado de la tragedia, donde todas las cosas son contemporáneas de sí mismas. La comedia, en cambio, no *es* nada; la comedia *empieza* como empiezan las comedias: cuando llegan los criados y con ellos la exclusión, la tardanza, el fuera de registro, el error de paralaje. Por eso es posible decir que hay tragedia pero no que hay comedia. Porque antes que un modo original, la comedia es una modulación, un *tratamiento*, y siempre aparece como efecto de una distancia. Obra del destiempo, su herramienta principal es la retroactividad.

Eso es exactamente lo que parece poner en escena el pórtico complejo y zumbón de *Glosa*, haciéndose eco, a su manera extraña, de la famosa observación del *18 Brumario*: cómo el tiempo irrumpe en la historia y la obliga a escribirse en dos formas sucesivas, primero la tragedia (*but then time is your misfortune father said*), después la comedia —“En uno que se moría/mi propia muerte no vi,/pero en fiebre y geometría/se me fue pasando el día/y ahora me velan a mí”. O para decirlo con palabras de la novela misma: hasta qué punto la glosa —la pasión tardía de Leto y el Matemático— comparte con la comedia esa relación singular, a la vez fúnebre y eufórica, doliente y vengativa, con el destiempo, la demora, la posteridad.

Es que el sentido y la risa —si es que llegan— siempre *tardan* en llegar. Es la gran lección, la moraleja paradójica, pura esperanza y puro desasosiego, que destila la novela de Saer. Hay que esperar, esperar lo que haga falta, esperar a puro riesgo: a riesgo de que lo que se espera no sobrevenga nunca, o no sea lo que se esperaba, o sencillamente —gran paso de comedia— pase inadvertido. Incluso a riesgo de que el que espera ya no esté allí para asistir a la aparición de lo que esperó. Y esa espera despiadada, sin garantías ni horizontes, ¿no es acaso la verdadera incertidumbre a la que *Glosa* nos expone? ¿Qué es lo que esperamos desde el vamos, desde que se ponen a caminar juntos el Matemático y Leto, esos dos desterrados dobles —desterrados del cumpleaños de Washington, desterrados uno del mundo del otro—, si no el azar puntual, a la vez ínfimo y milagroso, que por fin los arroje a una zona común, los intersekte, los ligue? No es casual que en *Glosa* —una de las

novelas probablemente más *físicas* de Saer— todo sea finalmente una cuestión de *timing*. Es decir, y aquí más que nunca, de comedia, pero de una comedia que ya no es filosófica sino corporal, rítmica, incluso —en sus momentos más extremos— catastrófica. Una comedia en la que el régimen temporal del sentido (y la risa) parece cristalizar o reencarnar en la literalidad de un *acontecimiento de la carne*: un gesto que se hace eco de otro, dos formas de andar que se sincronizan de golpe, dos trayectorias que se cruzan por azar. Esos prodigios de resonancia, *Glosa* los acecha con una paciencia casi enfermiza, con el mismo encarnizamiento con que captura y consigna, una tras otra, las divergencias, las distracciones, los ensimismamientos, los estrabismos —todas las fuerzas que no cesan de empujar a los personajes y al mundo en la dirección opuesta.

¿Cómo es posible compaginar dos mundos que se excluyen? ¿Cómo la glosa puede tocar lo que glosa, el presente abrocharse al pasado, el relato de la experiencia anudarse con la experiencia que relata? Llegado a este punto, Saer no confía en la voluntad, ni en la razón, ni en la política, ni siquiera en el arte: solo confía en lo real. Y lo real, en *Glosa*, tiene un nombre —un típico nombre de paso de comedia. Se llama *tropiezo*. Algo choca contra algo, dos cosas heterogéneas se interceptan, vuela una chispa y una figura inédita — el éxtasis del accidente— se vuelve visible, audible, pensable. Si las coreografías del caminar son el factor comedia musical de la novela de Saer, el tropiezo es su factor *slapstick*: un acontecimiento capaz de dar pie a toda clase de deducciones filosóficas — azar, necesidad, instinto: el tropiezo del caballo de Noca es objeto de un verdadero simposio la noche del cumpleaños de Washington—, pero también de fulgurar, instantáneo como un relámpago, sin significar nada, simplemente *afirmando* el lazo nuevo, único, que crea por el solo hecho de ocurrir. Preocupado por la posibilidad de que el Matemático, abstraído en la marcha y la amenaza que los paragolpes de los autos estacionados representan para sus impecables botamangas, no mire por donde camina y se lleve por delante el cordón de la vereda, Leto no advierte que él mismo ha terminado ya de cruzar la calle y tropieza, y mientras sale proyectado hacia la vereda piensa, “no sin cierta puerilidad regresiva”: “Y pensar que yo me preocupaba por él, a causa del amor excesivo que le tiene a sus pantalones”, y mientras lo piensa, en el aire casi, dice el narrador, “una sensación agradable e inesperada lo sorprende: los brazos del Matemático, que han hecho temibles y

famosos sus tackles en todos los campos universitarios del litoral (...) lo sostienen, fraternales y fuertes, impidiendo su caída”.

Tropezón no es caída. Quizá sea esto lo que hemos estado esperando a lo largo de las veintidós cuerdas, los cincuenta y cinco minutos, las doscientas ochenta y dos páginas de *Glosa*: esta escena clásica de cine mudo, este *colmo* de lo real que la novela llama tropiezo, este gran accidente que en el idioma de la comedia conocemos bajo un nombre a la vez modesto y soberano, formado por tres letras que parecen *actuar* la precipitación, el vértigo de su naturaleza: *gag*. Y cuando el *gag* por fin tiene lugar, después de haberse preparado larga y subrepticamente en los pliegues de la demora, comprendemos hasta qué punto todo en *Glosa* se encaminaba hacia él, cómo la novela, obsesionada como estaba por el tiempo, el ritmo y el cuerpo —las tres grandes obsesiones de la comedia—, iba hacia el *gag* como hacia una especie de confín, un límite, un punto máximo de intensidad, y cómo al mismo tiempo era el *gag*, principio de atracción agazapado en el horizonte, el que administraba en secreto la economía temporal de la novela. Si el *gag* es el modelo de acontecimiento de *Glosa*, el acontecimiento en su forma más pura, es porque cuando Leto tropieza con el cordón de la vereda, lo que colapsa no es solo su cuerpo sino todo el sistema: su relación con el Matemático, con el espacio, con el tiempo, con el mundo del relato de la noche del cumpleaños de Washington, con el pasado... Momento de máxima activación de variables, el *gag*, con su nitidez y su condición huracanada, es a la vez un paroxismo narrativo, un tope del relato, y algo que de algún modo ya lo excede y es otra cosa: movimiento burlesco, baile, cine mudo... Efecto y remate de un meticuloso goteo de tiempo, el *gag* parece abrir sin embargo una especie de más allá del tiempo, el tipo de excepcionalidad posttemporal que Proust tenía en mente cuando dijo que “el *gag*, cómico o trágico, es un minuto liberado del orden del tiempo”. Y si hay *gag*, efectivamente, ya no hay comedia ni tragedia; el *gag* es como la risa: un estremecimiento sin signo, tan abierto al júbilo como al terror. Una ruptura y una solución de continuidad. Un principio de hiperconexión. El tropezón de Leto es su versión *slapstick*, catastrófica y risueña, pero no la única. Más ominosa, la lógica del *gag* —una lógica de composición de mundos heterogéneos— preside por ejemplo la historia de las “radiaciones de peligro” que empieza a emitir la hoja de papel con los versos de Tomatis, “rectángulo blanco del que dependían, inermes y anónimos, pero ya unidos a él por vínculos secretos, fragmentos del mundo exterior, personas quizás, procesos, cosas”. Y

también hay gag —gag cien por cien proustiano, donde el accidente de lo real ya no es un traspie sino una traición de la memoria— en la escena de las mandarinas, cuando Leto escucha de boca del Matemático que esa noche, la noche del cumpleaños de Washington, los invitados comieron mandarinas, las últimas del año, entibiadas entre las brasas también últimas del asado, y recuerda las vacaciones de julio que pasaba de niño en el pueblo de sus abuelos, cuando comía “las naranjas y mandarinas tibias que sacaban del brasero en las noches de invierno”, y entonces, como la magdalena al narrador de *La recherche*, “el jugo tibio de las mandarinas, igual que el curso de un río en dos pueblos de la costa, le sirve ahora *para ligar*, como quien dice, su propia vida a las evocaciones que van despertando, si vale la expresión, las palabras del Matemático”. Sí: el gag es un *ligado* —en el sentido más musical de la palabra—; como tal, fugaz pero indeleble, siempre tiene algo milagroso y enceguedor, una especie de luz de fin del mundo lírica, brutal, que ilumina y calcina lo que ilumina.