

## Larga lectura de Juan José Saer

Por Juan José Becerra

En la primera página de “Sombras sobre vidrio esmerilado” ya hay, postulado como idea y desarrollado como proceso completo, un registro de verdad perceptiva en su variante bergsoniana, la más ordinaria de las que se puedan probar. El presente desemboca retrospectivamente en el pasado que le da sentido. Las cosas ya pasaron. Es un fenómeno universal que puede experimentar *cualquiera*, incluso la poetisa Adelina Flores, que lo hace en el nivel más raso de la intimidad cotidiana, donde reiteradamente surge la aparición problemática de la palabra “ahora”. Hasta ella sabe “que el presente es en gran parte recuerdo”. A falta de contacto directo con los hechos inmediatos, la experiencia es un espejismo que mantiene las distancias con el que quiera reducirlas, un poco al modo resignado de lo que Saer llamó “el hombre que vio al hombre que vio al oso”.

Toda la literatura de Saer es una lucha por acercarse a la realidad material que se aleja, y a la que solo puede retenerla el esfuerzo compositivo. Digamos que no hay al principio nada, y que la literatura —de la que nunca sabremos si es o no es algo— es lo que puede darle a la realidad una ilusión de existencia.

En esa primera página del cuento “Sombras sobre vidrio esmerilado” (que es también la primera del libro *Unidad de lugar*) empecé a leer a Saer hace más de treinta años, aunque no de la manera en que hoy lo veo bajo la problemática luz del “ahora”. Nadie entra dos veces a un mismo libro (ni a una misma casa, ni una misma cama), por lo que —sinceramente— no sé qué pude haber visto en ese cuento, más allá de la emoción de hacer contacto con el nombre de un artista nuevo por vía del esnobismo.

Lo cierto es que algo más que la novedad de una literatura sin comentarios me catapultó a rastrear sus libros. Tal vez fue su reserva, concentrada en la ausencia resplandeciente de su figura. Era alguien que no estaba en ningún lado. Conseguí *El limonero real*. Choqué contra su entrada de letras mayúsculas y, luego, caí al interior de la novela atravesando como entre algodones ese primer párrafo de ocho líneas en presente del indicativo, que es el modo en el que se cuentan los recuerdos de los sueños y por el que el instante se ramifica en innumerables redes de intensidad.

En “Me llamo Pichón Garay”, uno de los textos breves de *Argumentos* (1969 - 1975) publicados en *La mayor*, se desliza una idea sobre este tipo de percepción. Garay cuenta en media página la visita que le hizo Carlos Tomatis en París, habla de la

“temperatura” de sus diálogos y de lo que le quedó cuando de fue:

Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medios podridos, medios renacidos, medios muertos. Algo había en esa telaraña de recuerdos que recordaba el organismo vivo, el cachorro moribundo que se sacude un poco, todavía caliente, cuando uno lo toca despacito, para ver qué pasa, con la punta de un palo o con el dedo. Después la cosa dejó de fluir y el animal quedó rígido, muerto, hecho exclusivamente de aristas y cartílagos.

Esa atmósfera degradante y tendida como trampa es lo que la percepción de Saer deja que se establezca, digamos que por enfriamiento, para que su escritura cumpla con la parte que le toca: el control artístico de la actividad orgánica.

En noviembre de 1989 entrevisté a Saer para el diario *Sur*. Cuando se enteró de que era propiedad del Partido Comunista comenzó a pronunciar compulsivamente la palabra “misterio” y a preguntarme si la publicación de esa palabra podía provocar algún cisma en la cúpula del PC. Sin nombrarlo, habló de Menem: “El gobierno nacional no está acechado por la acefalía porque el ridículo es inocuo, pero el ridículo puede terminar en tragedia: el carnaval puede terminar en masacre”. Apagaba un cigarrillo y se abría los pulmones regándolos con un saque de broncodilatador. El título de la entrevista fue una frase suya, que baja de *El arte de narrar*: “Uno crea la lengua con las reglas de su pasión”. Recién “ahora” veo debatirse las fuerzas interiores del formalismo saereano, creado con “las astillas” que uno recibe. Las reglas y la pasión. Voluntad y razón, es decir forma, continente, contra aquello que la desborda. Aquí el estilo, entendido como “un conjunto de elementos que constituyen la singularidad de una obra” es “fundamental”, dice Saer; y da como ejemplo el estilo de Proust, donde se reúnen “los temas que trata, los personajes de los que se ocupa, y no solamente la corrección de su escritura”.

Para Saer el estilo es un sistema, pero ¿un sistema de quién? Justamente es en *El mundo de Guermantes* donde el estilo se manifiesta como la tradición de lo impropio. Allí, los individuos Guermantes son una comunidad de imitadores dividida entre los que imitan mal y los que imitan bien, y sus mitades están unidas por un mismo libreto en el que se ha traspapelado la soberanía personal. El estilo —al que también podemos darle el nombre genérico de antepasado— se deduce de la obra de Proust como lo que hace escuela; un control remoto, a veces invisible, que opera en la sala de máquinas de la forma.

Mientras leí a Saer con devoción edípica, la voz secreta del lector más retobado

que hay en mí se preguntaba cuál era el origen de su seriedad política, del control impresionante que le daba a sus novelas la terminación exterior de una unidad sellada, de la integración milagrosa de sus circuitos interiores y del estilo definido de su prosa de dos velocidades: la alta, para narrar con paso fluido el curso de la historia; y la baja *decreciente* (Saer nunca avanzaba tanto como cuando se detenía), para romper la acción con el suspenso lírico que brota de la incertidumbre. Todos elementos de un régimen artístico que desde un principio planteó la existencia de la literatura como la de un problema sin solución.

El núcleo de ese problema es el recuerdo. En “Recuerdos”, otro de los breves textos de *Argumentos*, dice Saer:

Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre al caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero del sortija.

La carrera de sortija es una lotería que se juega con el cuerpo, montando una bestia artificial. Si Saer pide lectores sin ilusión es para que no aspiren a otra cosa que no sea apenas un poco más de la realidad que hay, de la realidad que ven, de la realidad en la que están. Las condiciones tienden a expandir la proliferación del pesimismo a la hora de nombrar, una bandera wittgensteineana que Saer hizo flamear con resignación porque nunca fue fácil para él la conquista de lo que le gustaba llamar el universo conocido. Es que como dijo Proust, bastante competente en narrar la morfología de la fugacidad, los errores de óptica que se producen en el espacio también se producen en el tiempo.

El enloquecimiento de la percepción por acción u omisión de ese repertorio de espejismos mal llamados óptica es lo que Saer intenta controlar apenas por encima de la desilusión. En pocos escritores puede verse con tanta nitidez el drama de la impotencia literaria. Opacidad, negrura, incertidumbre, espesor, son los bosques en los que Saer se interna impulsado por la desconfianza que ve alzarse entre los vínculos frágiles, a veces nulos, que conectan la realidad material con la escritura.

“En él, como en Leconte de Lisle, se advierte la necesidad de la solidez, aunque fuese algo maciza, por reacción contra una literatura ya que no hueca, por lo menos muy ligera, en la que se insinuaban muchos intersticios y muchos vacíos”. La frase de Proust

puede valer para describir la conducta formal de Saer, que es también política (recordemos que a las novelas del siglo XIX y a su descendencia las consideró productos de mercado), aunque sea un comentario sobre Flaubert del que, dicho sea de paso, su biógrafo Herbert Lottman jura que las últimas palabras que pronunció en su vida fueron: “Veo turbio”. Para Proust, las palabras que Flaubert acomodaba —y sobre todo reacomodaba— en su escritura eran materiales pesados trasladados en excavadoras. Sorpresivamente, veo ahora salir a Saer de su régimen estilístico en el sentido integral en el que consideraba el estilo de Proust (el estilo como mundo), para caer del lado de Flaubert, es decir de la escritura como experiencia de misión, entrega y sacrificio, exitosamente referida por Barthes como “el circuito de Sísifo” (donde la piedra se cae más veces de las que se la puede levantar) y por el propio Flaubert como “lo atroz”.

En su número 67 de abril de 1987, el borde inferior de la revista *El Porteño* enlaza una serie de palabras heterogéneas: “Fellini/Saer/David Leavitt/Charo López/Novelas porno”. El link “Saer” nos lleva a un artículo de César Aira, *Saer al borde del fiasco*, en el que aplica su maldad un poco zombie del modo en que la ejercía Borges cuando se hacía el boludo. Es el año en el que, unos meses más tarde, Aira va a responder a la encuesta de la revista *Humor* sobre cuáles fueron las novelas más importantes de la literatura argentina votando por tres novelistas más que por sus libros: Arlt, Puig y Saer. Pero en su artículo se nota que no sabe muy bien qué hacer con el escritor que encarna su antimateria, al que le da un estatus de “escolar aplicado” y le cuestiona la seriedad. El texto es muy agresivo y define preventivamente, tal vez con algo de temor, el nuevo campo de combate de la literatura argentina, en el que muchas de las cosas que van a suceder pasarán *entre* Saer y Aira.

Aira, que ya empieza a mover el pesado tren de una obra que le deberá mucho a la genialidad y a la inercia de esa genialidad, cuenta las costillas de Saer recordando que *El limonero real* le llevó nueve años; *El entenado*, dos; y *Glosa*, cuatro. No tiene mucho sentido medir a los escritores por lo que les lleva escribir sus libros. Se agitan preocupaciones de *just on time* que es mejor dejarlas regresar a la cultura del capital de riesgo, que es el lugar de donde vienen. Además, pueden ocurrir accidentes. “Stendhal tardó 53 días en escribir *La cartuja de Parma*. Eso es ser un novelista”. ¿Quién lo dijo? Roberto Bolaño, el antagonista literario de Aira, aunque ambos están unidos por la misma hada protectora (Patti Smith).

Cuando lo entrevisté en 1989, Saer no se quedó atrás y aceptó la fricción, aunque

sin mucho entusiasmo. Bajamos por el ascensor desde la oficina que la editorial Alianza tenía en calle Corrientes junto a Alberto Díaz. Fumaban como escuerzos franceses. Para devolverles un poco el humo que me estaba matando, le pregunté a Saer si había leído a Aira. Me dijo que había intentado leer *La luz argentina*, pero que le había encontrado muchos errores (no dijo de qué tipo). Le recordé en mi rol de joven idólatra que Aira era un escritor que se jactaba de no corregir. “Ah, claro, claro. Ahora entiendo”, me dijo con una sonrisa triunfal.

Saer apostó todo a ajustar la percepción del universo —lo que se deja ver, y lo que la imaginación infiere de lo que se deja ver— en todas sus variantes escópicas. Para él, la literatura es una organización de los fenómenos dispersos, profundos, distantes, sin la cual no hay presencia narrativa del mundo, una diferencia sustancial con los propósitos literarios de Aira (y de Borges, con quien Aira comparte la misma matriz especulativa), que apuntan al reemplazo de una percepción sensible del mundo por medio de instrumentos menos directos que la experiencia de contemplación y sus ramificaciones.

Para Saer, escribir consiste en saber mirar, y en saber esperar el instante de extracción de aquella materia que la literatura realista del siglo XIX se conforma con plastificar al nivel de la superficie. Ver es un acto de suspensión. Todo se puede ver —las bacterias, el Aconcagua, las constelaciones flameando en la oscuridad—, y todo se puede contar si se le concede a la mirada un territorio de duración. No hay nada más saereano que la versión de *Psicosis*, de Hitchcock, *estirada* por Douglas Gordon en 1993, que dura 24 horas porque transcurre a una velocidad de dos cuadros por segundo. Pero Douglas es apenas una mitad de Saer, cuyo *abstract* de obra es el de la representación del instante por la eternidad, y el de la eternidad por el instante.

La literatura de Saer inspira el aspecto técnico de su estilo en la tecnología visual. Es una cinegrafía metafísica. Digamos que su escritura necesita de una mirada sobrehumana para saldar la pobreza de los modestos equipos de percepción con que nos ha dotado la naturaleza. Saber ver es aprender a ver el mundo en sus niveles de invisibilidad, allí donde posiblemente anida la sustancia de la que está hecho.

Volví a ver a Saer dos veces más. En una fiesta de Planeta, donde se aisló y no paró de comer; y en La Plata, donde tomó varios whiskys, dialogó con Esteban López Brusa y despotricó contra Bioy Casares porque una vez dijo que había que escribir como se le escribe a una novia. “Eso no tiene ningún sentido, a menos que nuestra novia se llame Virginia Woolf”, dijo Saer. Pero el recuerdo que no se va de mí es el del primer encuentro donde, además de lo que ya conté, me dijo: “Todo lugar es un Aleph”;

“mundo y texto son imprescindibles entre sí, y de ese modo desdibujan la distinción”; “en el arte no son los conceptos los que importan sino las formas” y —una autodefinición que todavía me llega con la gracia de hombre curtido en asados con la que la dijo entre risas— “todavía soy vanguardista”.

La lectura de una gran obra es un circuito de muchas vueltas dadas a diferentes velocidades. La última nos trajo los cuadernos de trabajo (imponentes máquinas ideológicas que sostienen retrospectivamente la misión de un escritor que no puede asumir la época antiliteraria que le tocó sino a costa de despreciarla), y *La grande*, una novela abierta a la duración del porvenir y, posiblemente, su mejor libro.

Aún iluminada por los resplandores terminales del tiempo recobrado, a *La grande* le faltan esas veinte páginas no escritas, lo que le da la forma de un puente que todavía no ha unido sus costas. Hay una belleza volátil en los ambientes fluviales de siempre que la historia restaura para beneficio de sus personajes regresivos, y la sospecha de un Saer blando, conmovido por la oscuridad que se avecina: “Todo habrá concluido, pero sin que sepan bien por qué, a ellos les parecerá inconcluso”.

Es esa categoría —lo inconcluso, el río que se corta— lo que le da a la obra de Saer una posibilidad de desvío. Por supuesto que Saer muere antes de concluirla, lo que no impide sospechar de su parte una nueva *tentación* formal. Me inclino a pensar que tanto en la salud como en la enfermedad, en Saer empezaba a tallar —sin posibilidad de retroceso— el *spleen* del novelista que ha elegido como objeto de sus desventuras el “universo y sus alrededores”. La experiencia europea de Gutiérrez, una de las estrellas de la novela, se ha basado en el consumo de lo superfluo. Lo sabe cuando regresa de un modo bastante explícito a algo que no es otra cosa que su naturaleza.

Pero así como varios personajes de *La grande* están de vuelta, también lo está la literatura de Saer luego de cruzar enormes extensiones de incertidumbre. ¿Qué es lo que se puede decir después de semejante viaje? No mucho. En todo caso, resumir todas sus vicisitudes a la contemplación de un colibrí que “de la nada”, aparece para representar la dimensión trágica de la belleza: “El ser entero del mundo parece concentrarse, en unos minutos, en una de sus partes, alada y vistosa, y sin embargo, a pesar de su prestigio, toda la energía que saca con el pico de la flor amarilla se consume en el momento mismo de ser obtenida”.

Como si todos los libros de Saer, todos los años en los que los escribió y todo el pasado —el de él y el de todos— regresaran de donde salieron para desembocar en un punto de máxima concentración de sentido, lo que emerge en esas páginas majestuosas

del final de *La grande* es la vida como *situación desesperante*. Esa es la verdadera coda del libro, y hay que imaginarla en función del modo en que se mece la incertidumbre saereana: la literatura es útil y es inútil, escribir tiene y no tiene sentido, el universo es legible e ilegible (es claro y es oscuro). Todo puede discutirse, menos la conclusión generalista y fatal que alude a los recuerdos del futuro como hechos concretos: “En cada cosa que aparece, porque sí, a la luz del día, ya ha empezado a obrar la catástrofe, vertiginosa o lenta, destinada a abolirla”.