

## **Nunca terminar de narrar: Los límites de la obra en Juan José Saer**

**Gustavo Quintero**

**Universidad de Buenos Aires**

### **Resumen**

El siguiente trabajo tiene como propósito revisar algunos aspectos de la escritura de Juan José Saer a partir de dos de sus límites: el *incipit* y el *excipit* de la obra, es decir, el libro de cuentos *En la zona* y la novela *La grande*. Estos puntos estratégicos de la práctica de la escritura nos podrían ayudar a echar luz sobre varias de las preocupaciones filosóficas del autor, además de algunos métodos utilizados por el santafesino para la confección de su universo literario. En nuestro camino repasaremos términos claves del proyecto saereano como la noción de obra y los mecanismos de inclusión y expansión del proyecto que permiten la perpetuación potencialmente eterna de la narración.

### **Palabras clave**

Juan José Saer-Literatura argentina-Técnicas narrativas-Incipits y Excipits-La paradoja de Zenon

*La muerte sorprende a los personajes de  
ficción como a los hombres y mujeres:  
es indeseada, pero también inevitable.*  
-Beatriz Sarlo, "La condición mortal"

Todo parecería indicar que durante su vida creativa el ímpetu narrativo de Saer, aún en los momentos de menos aceptación, sólo le fue fiel a lo que Blanchot ha dado por llamar *la exigencia de la obra*. ¿Por qué apegarse a esta idea de que la

narrativa de Saer es una *obra*? Quizás algunas palabras de María Teresa Gramuglio podrían ayudar a ilustrar este punto:

La palabra *obra* aquí es pertinente: remite a un trabajo concebido como proyecto de conjunto, una totalidad en proceso de realizarse y realizándose efectivamente en todas y cada una de las partes (los libros) que la integran. No de otro modo debe leerse la obra de Saer, con su “zona”, sus personajes y lugares recurrentes, su universo –su “reino”- edificado (edificándose) en el lenguaje, en la escritura... (1979: 3)

El universo saeriano se va construyendo a partir de una serie de continuidades que le dan un sentido de unidad a la ficción. Al entender esta idea central que enmarca el proyecto, vemos que no es demasiado estirar los términos *incipit* y *excipit* al total de la *obra*; estamos trabajando, en cierto sentido, con el principio y el final, el límite y la frontera del universo narrativo.

El *incipit*, ese cruce del umbral del silencio a la palabra, se concreta en 1960 con la colección de cuentos *En la zona*. Trabajaremos en particular con la segunda parte de la colección, *Más al centro*, que está compuesta por cuatro cuentos. El cuento “Algo se aproxima” ocupa un lugar especial dentro del conjunto. Este diseña un tipo de plano a seguir por toda la poética posterior de Saer. Como explica María Teresa Gramuglio aquí tenemos un molde para toda la escritura futura: los personajes recurrentes de Barco y Tomatis, la escena frecuente de la reunión de amigos, el tema de la problematización de la literatura, la configuración del mundo narrativo con el núcleo temático de la ‘zona’, y la incursión en el mundo de la filosofía (el *leitmotiv* de la relación entre experiencia, conciencia y realidad del mundo).

Una peculiaridad de la escritura saeriana es ilusión que crea el autor de nunca dar pasos en falso, o por lo menos de esta manera lo esbozan Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva en su impresión inicial de los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*:

Así se presentan los manuscritos de las novelas de Juan José Saer: como una serie, un flujo, o una cadena de segmentos sólidamente asociados. Una frase después de otra, una página después de otra, una novela después de otra (unos días –quizás menos- entre el fin de *El entenado* y el comienzo de *Glosa*), un cuaderno después de otro, una historia que sigue a la otra: y el conjunto es una obra. Los manuscritos reflejan las características principales de un *corpus* novelesco: continuidad y coherencia. (2010: 475)

Ciertamente no nos cuesta mucho trabajo extrapolar esta observación a gran parte de la producción. Por ocasiones Saer parecería respirar un continuo fluir de las palabras, casi como un río desbordado de narración, totalmente coherente y consciente de estar creando un proyecto homogéneo. El ensayo de estos tres académicos tratará de dismantelar el mito detrás de esta escritura *perfecta*, y por medio de un estudio genético, llegarán a conclusiones bastante diferentes a esta primera impresión.

En "Tango del viudo" vemos un breve intervalo de la vida de un tal Gutiérrez. El personaje intenta borrar todas las huellas de su vida. Está indeciso, pero sabe que tiene que irse. Poco a poco nos enteramos que Gutiérrez mantenía una relación con una mujer casada. En este momento de angustia, el personaje se da cuenta de la realidad de la relación que han tenido. Ella está de vuelta con el marido, y Gutiérrez siente que el objeto de la infidelidad ha sido él. Después de esa noche incierta el personaje escapa de la zona. Gutiérrez nos parece sumamente particular como personaje, ya que no es mencionado nuevamente por la pluma de Saer hasta un momento crucial: él será el puente que cruza de un extremo al otro de la obra. Reaparecerá en el 2005, con la publicación de *La grande*, y ahí será uno de los personajes principales del relato.

Sabemos ésta no es, por lejos, la primera ni la única ocasión que esto ocurre en el universo de Saer. El acto de inclusión y expansión de la historia de los personajes puede ser considerada una de las características primordiales del proyecto; es tanto así que un crítico en 1978 llega a afirmar que:

De relato en relato Saer ha vuelto a escribir la misma historia, como si cada texto se apoyara en el anterior y ayudara a releerlo. Esta elaboración fragmentaria de una trama que parece ya sabida pero que nunca se termina de narrar sirve de base a un trabajo consciente y riguroso con las estructuras del relato... (Anónimo 1978: 19).<sup>1</sup>

Total conciencia de la estructura y de la forma del relato. Fragmentación intencional. Una historia que en teoría siempre puede seguir, la posibilidad de la narración infinita. Intentemos ver exactamente qué estrategia posibilita este mecanismo de inclusión y cómo funciona en favor de la obra.

La crítica Beatriz Sarlo ha utilizado una imagen excepcional para ilustrar la configuración de la temporalidad en las novelas de Saer: *La paradoja de Zenon*, también conocida como *paradoja de Aquiles y la Tortuga*. La misma funciona al dedillo para ilustrar el método de fragmentación y expansión del tiempo que le permite al autor insertar una multiplicidad infinita de aristas narrativas para cada uno de los personajes. Va así: Aquiles y la tortuga tienen una carrera. Ya que Aquiles se sabe

---

<sup>1</sup> Dalmaroni afirma en "El largo camino del silencio al consenso" que, según sus entrevistas directas, el autor de este texto fue Ricardo Piglia.

más rápido que la tortuga, le da una ventaja a su contrincante. Al correr y llegar al punto donde estaba la tortuga, Aquiles no la ha alcanzado porque en este tiempo la tortuga ha adelantado también unos pasos. Una y otra vez pasará lo mismo: cuando él alcance el lugar donde estaba ésta, ella habrá caminado aún más. Sabemos que bajo esta lógica Aquiles nunca alcanzará la tortuga. Saer logra que la construcción del tiempo en sus novelas imite el funcionamiento del espacio en estas paradojas. El autor desarrolla una técnica que le permite desplazarse a través del tiempo infinitamente divisible, como lo es el espacio desde el punto de vista matemático. Ésta es una de las ideas que subyace detrás de uno de los mayores logros literarios de Saer, *Glosa*.

En el ensayo “La condición mortal”, Sarlo hace una serie de observaciones en torno a varios personajes del universo saeriano: el Gato Garay, Elisa y Leto. Hasta *Glosa*, el futuro de estos personajes seguía siendo una *ficción abierta* y siempre se podía cambiar su rumbo. Tomemos el caso de Ángel Leto. La primera vez que aparece es en *La vuelta completa*; reaparece en un cuento de *La mayor*, “Amigos”. Como apunta Sarlo, es increíble pensar que en una ficción que duró 20 años en madurar, en un golpe vertiginoso, nos enteramos de la muerte futura de Washington, el suicidio de Leto y la desaparición del Gato y Elisa. En una novela posterior, *Lo imborrable*, presenciamos una visita que le hace Leto a Tomatis antes de morir. Así que no sólo se mantiene la ficción abierta el mayor tiempo posible, sino que después que se ha concretado un final para el personaje, se le puede agregar capas a la narrativa anterior. Como diría Sarlo, “En esa línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha transcurrido un relato”; en las fisuras del tiempo, siempre cabe otra astilla más, hay temporalidades que no han sido mostradas cuando las novelas iniciales “desplegaron su propio abanico del tiempo” (1993: 29-30).

Cabe preguntar cómo se da pie a este tipo de intervención. ¿Acaso Saer tiene un plan diseñado desde el inicio, lo trabaja en el camino, o ocurre como parte de un proceso totalmente aleatorio? Si seguimos detalladamente el ensayo de Premat, Vecchio y Villanueva, todo parecería apuntar a que la inclusión va ocurriendo como un proceso *a posteriori* a la narración fundante. No hay un plan sólido desplegado desde el principio, sino que el autor, con el pasar del tiempo, toma notas, apuntes, y tiene un trabajo pre-redaccional intenso. Con todo el trabajo que se toma en construir una imagen mental de lo que va a narrar, no es tan difícil prever cómo, ya después que es retomada la línea que llevaba anteriormente, fluya casi sin trabajo ni pausa alguna cada nueva historia. Aparentemente todo comienza con la auto-lectura de la obra; Saer toma el trabajo de releerse a sí mismo para encontrar las fisuras o puntos de entrada de su propia ficción:

Emblemáticamente, es a partir de la lectura de lo ya escrito, del repaso del proyecto, que se va a determinar lo que queda por escribir. [...] Antes de escribir, o para poder escribir, se vuelve a lo ya escrito, convirtiendo en algo, si no ajeno, al menos distanciado, diferente de lo que se está escribiendo. (2010: 488)

La lectura que posibilita la escritura, la escritura que se convierte en lectura, es un ciclo infinito. A lo que apunta es a la proliferación del relato. Una lectura que contrae y expande el tiempo, que intenta progresivamente desdibujar su relación con un origen que se encuentra siempre en la obra del propio autor.

En este contexto, resulta muy ilustrativo el orden que Saer le da a su tomo de *Cuentos completos*. Este volumen, que incluye todas las colecciones de cuentos del autor hasta el año 2000, está ordenado desde el último libro publicado hasta el primero, en lo que podría ser considerado un orden cronológico inverso. Según el autor, se le presentan al lector justo como se le presentan a él. Se va construyendo cual casa, ladrillo sobre ladrillo para crear una estructura; si se quiere hacer alguna modificación, se va produciendo encima de esta fundación previa. En el prólogo de *En la zona*, un joven Juan José Saer escribe:

Para todo escritor en actividad la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación. Si ante un libro suyo incompleto un escritor muere o se dedica a otra cosa, era que en realidad ya no le quedaba nada por decir y su visión del mundo era incompleta. La esencia del arte responde en cierta manera a esa idea de consumación, y de ahí la precariedad, el riesgo sin medida de la aventura creadora. (2006: 421)

Pensemos que Saer, al referirse a un libro, en realidad está pensando en el total de una *obra*. La mitad de la obra es un lugar estratificado, sólido, *grumoso*, mientras que la otra mitad es puro devenir, es la ficción abierta. Una precariedad, que tan fácilmente puede ser edificada, como puede caer en las garras de lo que pudo haber sido. La lucha del espíritu creador es una lucha constante contra el desvanecimiento; cada nuevo pedazo de la ficción es una afrenta contra el tiempo.

Un tema recurrente en la obra es la búsqueda plena del sentido: se busca encontrar este sentido escurridizo, aunque se tiene consciencia de la imposibilidad de esta empresa. Veamos el diálogo final de "Algo se aproxima", el que clausura *En la Zona*:

-Barco –dijo-, ¿qué sentido tiene la vida?

Barco abrió los ojos y la boca, sorprendido. Después lanzó una carcajada.

-¿La vida? ¿Sentido? ¡Muchacho! –dijo, riendo. Miró a León. Éste había dejado de comer y lo miraba, aguardando. Barco se quedó súbitamente serio. Hizo un gesto de asombro, que fue desvaneciéndose lentamente de su rostro. Después lo miró a él y a León, que lo miraban. Abrió los brazos y los palmeó a los dos-. Ninguno, por supuesto –dijo. (2006: 536)

¿Cómo entender pues cuando Saer dice que un escritor que abandona su obra simple y llanamente tenía una visión incompleta del mundo? Quizás a esto podemos responder que toda visión de mundo es única, subjetiva e incompleta. Que no importa cuánto afán uno le ponga a la creación de una obra, el producto final va a omitir o tener partes de la experiencia que no ha mostrado. El sentido de la obra subyace en la búsqueda, en el intento obstinado de crear un universo y darle forma a ese mundo limitado. Esta idea contrasta con la noción tradicional del *excipit*, dotador de sentido por excelencia.

*La grande* fue publicada pocos meses después de la muerte de su autor; consta de siete capítulos, uno por cada día de la semana. La historia gira alrededor de dos personajes: un Gutiérrez en su madurez, cerca de los 60 años de edad, que ha vuelto súbitamente luego de toda una vida de ausencia, y Nula, un joven de 29 años, vendedor de vino, amigo de muchos personajes reconocidos de la zona. Son bastantes los detalles que los unen, y el más precario ellos es Lucía, la tentativa hija secreta de Gutiérrez, que fue amante de Nula en algún momento previo a la narración.

El detalle que nos interesa explorar ahora es el carácter incompleto de esta novela. Como sabemos, Saer murió justo al comenzar el séptimo capítulo de la novela, *Río abajo*. Si nos acercamos a la nota del editor al final de *La grande*, leemos:

Se sabe que lo había pensado como una coda [el último capítulo], no muy extensa (no más de veinte páginas), y que había decidido terminar la novela con la frase *Moro vende*. El lector puede inferir a partir de esa frase el posible final de la novela (quizá Gutiérrez ha decidido vender la casa), pero no existen indicaciones ni apuntes que permitan asegurar cuál habría sido ese final. (2005: 427)

Como ha podido intuir Alberto Díaz, la última frase ciertamente sirve para cerrar y dotar el sentido ulterior de la novela. El sentido específico del libro no se llega a concretar, y aún cuando fueran unas meras 20 páginas dentro de un texto de más de 400, se queda abierto. En cierto sentido podemos decir el sentido ulterior de esta novela funciona como un reflejo del mecanismo que permite mantener la ficción abierta en el caso de los personajes. Una obra potencialmente infinita, no tiene por qué tener un final; cerrar un sentido textual lo que haría es limitar las posibilidades de la ficción.

Al llegar a este punto podemos decir finalmente que la *maquina saeriana* no tenía por qué parar de narrar. Lo único que la podía suspender era la muerte del ser humano denominado Juan José Saer. Y sólo esa muerte, súbita, indeseada, inevitable, esa que cortó el fluir de las palabras. Es, quizás, la mejor manera de clausurar una obra, en pleno acto de escritura, porque como ha dicho Blanchot: “el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla” (1992: 17). Con la muerte del autor se cristaliza el monumento de la obra. Quizás valdría la pena clausurar con una cita del célebre filósofo francés Paul Ricoeur y dejar que sus palabras resuenen en aire, como seguramente pretendía Saer de su propia obra, problemática, pero incesantemente hipnotizante:

Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionalmente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra completa. (1995: 407)

## Bibliografía

- Anónimo (1978). “Punto de Vista señala: La mayor”. *Punto de Vista* año I, no.3, julio: 18-19.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Dalmaroni, Miguel (2010). “El largo camino del silencio al consenso: La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. Julio Premat (coord.), *Glosa - El entonado* ed. Crítica, Córdoba, Alción, 607-663.
- Gramuglio, María Teresa (1979). “Juan José Saer: El arte de narrar”. *Punto de Vista* año II, no. 6, julio: 3-8.
- (1986). “El lugar de Saer.” *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 261-299. También reproducido en (2010). Premat, Julio (coord.). *Glosa - El entonado* ed. Crítica, Córdoba, Alción, 840-861.
- Premat, Julio, Diego Vecchio y Graciela Villanueva (2010). “Un arte de escribir: Los manuscritos de *Glosa* y *El entonado*”. Julio Premat (coord.), *Glosa - El entonado* ed. Crítica, Córdoba, Alción, 475-579.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI.
- Saer, Juan José (2006). *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2005). *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1993). “La condición mortal”. *Punto de Vista*, año XVI, no. 46, agosto: 28-31.