

La imagen novelesca

RAFAEL ARCE

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL, CONICET



Uno de los argumentos favoritos de los detractores de Robbe-Grillet es el de la inadecuación entre sus objetivos artísticos y sus medios. ¿Por qué escribir esas novelas plagadas de imposibilidades si aquello a lo que apuntaba el *nouveau roman* podía lograrse con naturalidad en el cine? Jean Bloch-Michel lo expresa con toda claridad: el film *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais (1961), con guión de Robbe-Grillet, es el mayor logro del *nouveau roman*, y no sus malogradas novelas (77).

Sin embargo, con el correr de los años, lo “antinovelesco” del llamado *nouveau roman*¹ se ha convertido en un valor literario. En la literatura argentina, ese valor se encuentra presupuesto en ciertos protocolos de la crítica de los años setenta y ochenta que identifican y evalúan las cualidades estéticas de una obra literaria en relación con su grado de *negatividad*, noción de prosapia adorniana. La negatividad, o su versión cristalizada, consistiría formalmente en la tensión y contradicción entre los materiales de los que resulta la mayor parte de las veces una experimentación con la imposibilidad. Así se ha leído de manera predominante la obra de Juan José Saer, sobre todo lo que se conoce como su etapa “experimental” (desde *Cicatrices* [1969] hasta *Nadie nada nunca* [1980] pasando por *El limonero real* [1974] y *La mayor* [1976]), que no casualmente trabaja de modo deliberado con procedimientos y presupuestos narrativos del *nouveau roman*. El Saer “adorniano”, esa obra narrativa en esencia “negativa”, comienza a consolidarse a comienzos de la década del ochenta y adquiere visibilidad internacional entre mediados de los ochenta (*La ocasión* recibió el premio Nadal en 1987) y mediados de los noventa (con el comienzo de la reedición de toda la obra en la editorial Seix Barral después de la publicación de *La pesquisa* en 1994). La versión de la obra de Saer en su dimensión más propiamente negativa y antinovelesca puede rastrearse sobre todo en la crítica de la revista *Punto de Vista*, que fue siguiendo el despliegue del programa novelesco desde la publicación de *Cicatrices*, considerada unánimemente su primera obra de madurez.²

¹ Dice Sartre en su prólogo a *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute: “Las antinovelitas conservan la apariencia y los contornos de la novela. . . . Estas obras extrañas y difícilmente clasificables no testimonian la debilidad del género novelesco, sino que señalan que vivimos en una época de reflexión y la novela también está reflexionando sobre sí misma” (9; nuestra traducción).

² Un resumen histórico de la crítica saeriana hasta la publicación de *Glosa* puede encontrarse en Dalmaroni 607–64.

Por una de esas habituales paradojas de la historia de las lecturas, aquella inadecuación que los críticos franceses reprochaban a Robbe-Grillet,³ algunas décadas más tarde se señala también en Saer, pero esta vez para elogiarla. Al haber hecho de la negatividad antinovelesca un valor literario, la crítica saeriana ha podido interpretar la inadecuación entre medios y fines como un logro propio de la “moral del fracaso” de esta obra. En este contexto, la cercanía de la novela saeriana con la narración cinematográfica se leyó casi siempre como una importación de procedimientos. Al incorporar medios propios del cine, una novela como *Cicatrices*, por ejemplo, mostraría los límites de la narración novelesca. El logro de Saer estriba en sostener una tensión constante y vigilada entre los materiales como consecuencia de aquella inadecuación que muestra, a la larga, el fracaso de la narración, es decir, el triunfo de la novela, en tanto este logro es “negativo”, ya que consiste en la manifestación de las imposibilidades de la narración.

Ahora bien, tanto el reproche a Robbe-Grillet como el elogio a Saer son consecuencia de una misma lógica de lectura. Esta lógica tiene como presupuesto un predicamento que podríamos llamar *clasicista*, según el cual en la obra artística debe haber una adecuación entre medios y fines, entre forma y contenido, entre procedimientos y material. Objetar a un novelista que sus intenciones estéticas son más apropiadas para el cine es no comprender que la novela moderna tiene un predicamento anticlásico o, mejor, vanguardista:⁴ la inadecuación entre medios y fines sería una de sus prerrogativas. La violencia a la que Robbe-Grillet somete al material narrativo es consciente e intencional: se trata de forzar la narración en una dirección que no parece la apropiada precisamente para conseguir resultados nuevos. Es lo que Adorno ha descrito como “resistencia” o “desmoronamiento” de los materiales (*Teoría* 97, 98, 256, 304, 392).⁵

Esta noción adorniana es la que le sirve a la crítica para transformar el reproche a Robbe-Grillet en el elogio a Saer. Pero la clausura de la obra saeriana en su versión negativista soslaya la dimensión positiva que la vanguardia encontraba en la inadecuación. Se trata probablemente de un malentendido o una simplificación de la noción de negatividad adorniana, habilitado por la poca importancia que su *Teoría Estética* le dio a la vanguardia histórica o, directamente, por una lectura reductora de Adorno, impermeable a su dialéctica abierta y más tendiente a estabilizar la negatividad (o su correlato, la “autonomía”) en un concepto determinado. El único modo de que el reproche se convierta en elogio es hacer de la inadecuación el procedimiento central de la negatividad de una obra que funda su valor en la legitimada moral del fracaso.⁶

³ Aunque no solo franceses. Cf. Sábato 36–56.

⁴ En la medida en que entendamos, con Badiou, la vanguardia como la búsqueda de una estética anticlásica (167–85).

⁵ La disonancia, que es para Adorno la noción que mejor define el arte moderno, podría entenderse como el efecto estético de cierta inadecuación o, mejor, la inadecuación llevada a su efecto.

⁶ El correlato de esta moral del fracaso consiste en presuponer el agotamiento de la retórica vanguardista y hacer de la vanguardia algo esencialmente negativo. De modo paradójico, insistir en la lectura negativa de Saer, esto es, en su dimensión “autónoma” y “moderna”, es seguir el juego al *ethos* posmodernista. No lo decimos para tomar partido en contra o a favor del posmodernismo, sino simplemente para subrayar la contradicción: quienes insisten en fundamentar la insobornable modernidad de Saer solo en la autonomía

Sin embargo, la búsqueda del narrador saeriano no se relaciona necesariamente con la del punto de vista cinematográfico—ni siquiera en una novela en apariencia tan cercana al film como *Cicatrices*. Es cierto que en la década del setenta Saer está muy cerca de las búsquedas de Robbe-Grillet, que a su vez experimenta narrativamente en los dos lenguajes, el cinematográfico y el literario. Pero la preponderancia de lo descriptivo en la narración saeriana es un rasgo que caracteriza su obra desde el comienzo y es, por lo tanto, anterior a esta etapa. No vamos a incursionar en el interminable problema teórico de las relaciones entre narración y descripción. El argumento es conocido: Balzac, Flaubert y Dostoievsky describían con abundancia, pero la característica de la descripción en la novela moderna es el relajamiento de su funcionalidad en relación con la narración. No es que el novelista del siglo XX describa más o menos que el del siglo XIX, sino que la descripción deja de ser claramente funcional dentro de la lógica narrativa y adquiere cierto estatuto propio, *autónomo*.

En la obra de Robbe-Grillet, la pulsión descriptiva adquiere un énfasis decididamente óptico. Su intención es, como lo afirmó Barthes, la destrucción del objeto clásico (*Ensayos* 237–45). El narrador moderno intenta devolver la “cosidad” a las cosas, atrapadas como han quedado por las proyecciones significativas y antropomórficas. Robbe-Grillet considera que el sujeto (el novelista) ha perdido su vínculo con las cosas en la medida en que las ha aplastado bajo capas y capas de espesa significación. De ahí el procedimiento de descripción óptica de las superficies: el propósito es socavar el presupuesto de la “interioridad” o, dicho de otro modo, el supuesto metafísico de la “esencia” de las cosas.⁷ El “objeto clásico” que se busca destruir no es más que el objeto como signo, que se inserta en una lógica de los posibles narrativos y es funcional para una “historia humana”. Robbe-Grillet no está solo en esta búsqueda: converge con problemas de la filosofía contemporánea. Así, para Adorno, el objeto se construye a partir de la violencia que el concepto imprime en la cosa, dejándola escapar como tal (*Dialéctica* 169–70). Y para Heidegger, la filosofía ha soslayado, en su construcción metafísica, la “cosidad” de la cosa (143–59).

Cicatrices está construida como cuatro narraciones autónomas: cuatro personajes narran historias que se van tocando tangencialmente en puntos temporales y espaciales. El estilo seco y despojado, cercano al tono del *noir* norteamericano, acompaña las descripciones en su mayor parte senso-perceptivas, en especial ópticas. La primera persona, entonces, no se vuelca jamás hacia la interioridad: los narradores parecen funcionar más como aparatos de visión que como personajes. En este sentido, hay, como en Robbe-Grillet, un rechazo programático de

y negatividad absoluta de su obra se arriesgan a coincidir con el diagnóstico del fin de la vanguardia propio del posmodernismo en la medida en que la *imposibilidad* habría sido el callejón sin salida del *ethos* modernista.

⁷ Badiou se refiere a esto en los siguientes términos: “Querría subrayar que depurar lo real quiere decir extraerlo de la realidad que lo rodea y oculta. De allí el gusto violento por la superficie y la transparencia. El siglo intenta reaccionar contra la profundidad. Lleva a cabo una fuerte crítica del fundamento y del más allá, y promueve lo inmediato y la superficie sensible. Propone, en la progenie de Nietzsche, abandonar los ‘trasmundos’ y plantear que lo real es idéntico al aparecer” (90).

la psicología, por cuanto esta habría fundado el régimen de significación que fundamenta la acción del personaje novelesco. En la novela clásica, así como no hay descripción sin función, tampoco hay acción sin sentido. Objetos y sujetos se insertan en un régimen de verdad que es el del “mito de la profundidad”: no importa la oscuridad de una cosa o de un personaje; siempre pueden recuperarse por el sentido ya que en lo profundo de ambos hay presupuesta una interioridad, una verdad del sujeto y del objeto.

En la primera de las narraciones, la más extensa, *Cicatrices* rechaza la psicología: la “novela de aprendizaje” del joven Ángel. En primer lugar, hay una especie de irrisión del complejo de Edipo que se manifiesta en la relación que Ángel tiene con su madre. En esta utilización deliberada del esquema psicoanalítico, el narrador deja entrever el fin de la psicología “clásica” y la necesidad de acusar el impacto del psicoanálisis. No es que Saer reemplace sencillamente la psicología clásica por el psicoanálisis: por el contrario, el personaje tiene plena conciencia de la relación edípica con su madre. Para él, el texto de Freud, como *El largo adiós* de Chandler, son relatos que le permiten pensar su mundo adolescente. Por eso el narrador se distancia de ese esquema o lo exagera con cierta ironía: intenta ir más allá (o más acá) de la explicación edípica pues ésta también clausura el sentido del comportamiento humano en una verdad determinada, aunque se halle oculta e inaccesible. La visibilidad del relato edípico en la historia de Ángel ha molestado a ciertos críticos que la han considerado poco sutil (Gandolfo 53): no se ha comprendido que su exhibición deliberada es parte de la conciencia narrativa de Ángel, parte de los sentidos dados que el personaje habita para trascenderlos y seguir su búsqueda excediendo (o sustrayendo) lo significado, lo sabido.

En segundo lugar, hay una escena metatextual, recurso habitual en Saer y que se refleja en las innumerables charlas literarias que tienen sus personajes, en donde se hace explícito el rechazo del recurso a la psicología. Durante la cena a la que asiste Ángel, Tomatis y Barco discuten sobre Othello, de modo irónico: Tomatis afirma que Shakespeare parte del prejuicio de que todos los moros son impulsivos y violentos. Según él, un celoso jamás mata a su mujer a puñaladas: eso es “psicología barata”. Una verdadero celoso “se dedica a calcular las dimensiones de su plantación de bananos y a contemplar cómo va corriéndose la sombra de la pilastra sudoeste de la galería de su bungalow” (*Cicatrices* 59). El personaje está haciendo referencia a *La jalousie* de Robbe-Grillet. No es arbitrario que la discusión sobre la validez de la psicología vulgar se sirva de un “ejemplo” como ese: de lo que se trata en *La jalousie* es de jugar con un motivo psicológico para mostrar sus límites. En esta novela, un narrador describe encuentros mundanos entre un hombre y una mujer casada. Al comienzo parece ser un narrador en tercera persona exterior, pero conforme avanza el relato, las descripciones que se atienen a ciertos límites espaciales (por ejemplo, el marco de la ventana que recorta la escena) hacen pensar que *alguien* está mirando, por ejemplo el marido de la mujer. Pero hay otra posible interpretación: que la mirada no pertenezca a nadie. ¿Por qué no pensar que *La jalousie* es un experimento con un narrador-cámara y que su tentativa es más bien socavar el antropomorfismo del narrador clásico? Ante un relato cinematográfico ningún espectador se pregunta quién narra: acepta la convención de impersonalidad de

la lente. No se ha comprendido lo suficiente que Robbe-Grillet y Saer en *Cicatrices* intentan algo semejante: pulverizar la interioridad del narrador. En *La jalousie* nadie mira, pero ese nadie ya es alguien: un ojo inhumano, una lente impersonal. El juego evidente con el título (*jalousie* significa *celos* pero también *celosía* y el traductor al español acierta cuando opta por la segunda opción) intenta hacer morder el anzuelo a los críticos hermenéuticos tentándolos con una resonancia psicológica, cuando lo que predomina en la palabra es su sentido óptico. Esta introducción “inadecuada” estaría deconstruyendo la oposición entre narrador heterodiegético y homodiegético: así como la renovación de la novela de la primera mitad del siglo XX (con Proust, Faulkner, Joyce, caros tanto a Robbe-Grillet como a Saer) consistió en darle mayor peso a la homodiegesis que a la heterodiegesis del narrador clásico, la búsqueda de Robbe-Grillet, con su metamorfosis del narrador en un aparato de visión, busca la indecidibilidad respecto a la interioridad o exterioridad de la historia. En un film, el “narrador” no está ni dentro ni fuera de la historia y lo mismo pasa en *La jalousie*: no hay ni narrador “Dios” que todo lo sabe, ni narrador “personaje” interior a lo que se cuenta. Correlativamente, lo que se suspende es el “saber” que presupone la clasificación de los narradores clásicos (omnisciente, equisciente, infrasciente): el narrador de *La jalousie* (como los narradores de *Cicatrices*) no opera en términos de saber sino que se limita a decir lo que se le aparece.

El predominio de lo óptico en Robbe-Grillet sobre cualquier otro sentido se explica por la posibilidad de utilizar la distancia como mediadora entre el sujeto perceptor y el objeto percibido.⁸ Cualquier otro sentido corre el riesgo de apoderarse nuevamente del objeto, no ya conceptual sino *corporalmente*: por eso, en uno de sus ensayos Robbe-Grillet rechaza también la predominancia táctil del narrador de *La nausée* de Sartre (*Por una novela nueva* 77–84).⁹ Despojada de toda proyección antropomórfica gracias al trabajo de socavamiento al que se someten las superficies mediante la descripción, la visión logra abrir el objeto a su cosidad sin reducción (conceptual o física) por parte del sujeto. Para Saer, esta predominancia de lo óptico es solo un momento que el narrador utiliza para pulverizar el mito de la profundidad subjetiva, devolverles a las cosas su insignificancia y arrojar al sujeto a un mundo de puras cosas. Ese momento óptico es en la obra saeriana un paso dialéctico y adquiere su clímax con el último narrador de *Cicatrices* (su relato es casi un guión de cine) para dispersarse en la multiplicidad perceptiva de *El limonero real* (con su importancia dada a la escucha) y de *Nadie nada nunca* (con su importancia dada al tacto). Aquí Saer se separa de Robbe-Grillet: no hay que sobreestimar, por lo tanto, el impacto de este en aquel.

⁸ Así lo ve Badiou: “La cuestión real/semblante no se resolverá mediante una depuración que aisle lo real, sino comprendiendo que la distancia misma es real” (79).

⁹ La relación con las cosas en la novela existencialista (último avatar de la modernización de la novela que, en cierto modo, anticiparía para Robbe-Grillet al *nouveau roman*) es todavía una relación significativa aunque trágica. Justamente, el sentido trágico constituye el último sentido de la novela clásica, puesto que el carácter absurdo del mundo en las narraciones de Camus y de Sartre no llega todavía el despojamiento que busca Robbe-Grillet. El absurdo es todavía significativo en tanto que implica la falta de significación. La negatividad trágica existencialista es todavía demasiado positiva en tanto sigue dándose como sentido: el sentido de la falta de sentido.

Pero hay otra divergencia con el francés, sobre todo en el paso de *Cicatrices* a *El limonero real*, que se sitúa en la dimensión de la lengua narrativa: al rechazo programático de toda figuración en la prosa novelesca de Robbe-Grillet se opone la “prosa poética” de Saer. Robbe-Grillet rechaza principalmente la adjetivación figurativa en tanto introduce significación en el objeto: la adjetivación de sus novelas se reduce al epíteto y a la cualificación sensorial. Las descripciones saerianas, por el contrario, son a menudo generosas en figuras. Ahora bien, la afirmación crítica del lirismo de la prosa saeriana separa irremisiblemente el aparato senso-perceptor (en tanto funciona en tensión con los protocolos del realismo literario) del “nivel poético” de la sintaxis y del léxico (en tanto funciona en una lógica menos novelesca que poética). Dicho de otro modo: hay un nivel denotativo-narrativo que no se confunde con su nivel connotativo-poético. Si *El limonero real* narra un día en la vida de un pobre pescador, ese material “poco seductor” (Montaldo 34) es transformado por la poesía del narrador: la dicotomía clásica forma-contenido sigue funcionando plenamente. Habría, en *Cicatrices*, un “meganarrador” tácito por detrás de todos los personajes (Volta 58) porque es inverosímil que un obrero metalúrgico (el narrador de la última historia) hable con esa calidad de imágenes. De este modo se concilia lo que la crítica considera la “paradoja” de esta obra: su preocupación por lo real (que presupone una poética en tensión con el realismo) y su insistencia con lo literario (que presupone una poética autorreferencial).

Si pensamos en la imagen visual, la misma puede reducirse a un *modo de ver* si se lee en términos realistas (o novelísticos) o a un *modo de decir* si se lee en términos autorreferenciales (o poéticos). Cuando el último narrador de *Cicatrices* contempla el cielo, lo ve “gris . . . , limpio pero tenso” (273). Robbe-Grillet hubiera evitado el adjetivo “tenso” por sus connotaciones antropomórficas. Esas connotaciones hacen referencia a la “tensión” ente el narrador y su mujer (a la que termina asesinando). Por eso el cielo tenso puede leerse de dos maneras: 1) denotativamente, de modo realista, pensando que lo “tenso” es una cualidad del cielo que capta la mirada, la inminencia de la lluvia en el día nublado; 2) connotativamente, de modo poético, pensando que la tensión es una hipálage y en realidad quien está “tenso” es el narrador que mira el cielo. El primero sería un “modo de ver”, el segundo un “modo de decir”. El primero deja escapar la tensión de la escena, de la historia, el segundo reduce la historia al estado psicológico de Fiore, dejando escapar lo que hay de exterioridad en la captación misma. Ahora bien, ¿no está tenso también el cielo en tanto el narrador *así lo ve*? ¿Por qué no pensar que el mundo de Fiore es el de la historia misma? Ni lo tenso sería entonces una cualidad del cielo (objetiva, realista, denotativa) ni un estado interior del personaje (subjetivo, poético, connotativo), sino un *modo de aparición*: ante la conciencia del narrador surge *lo tenso del cielo*, pero, de modo simultáneo, ante lo tenso del cielo *la conciencia del narrador se instituye*.

Fiore ve desde que se despierta en la mañana una “luz gris” (*Cicatrices* 268) y Wenceslao en su despertar al comienzo de *El limonero real* una “claridad gris” (18). ¿Qué cámara podría captar esa luz o claridad grises? Y sin embargo sabemos que no es un mero modo de decir, que la claridad gris se refiere a una cualidad de la luz propia del alba (en la visión de Wenceslao) o de un día nublado (en la de Fiore). Pero la imagen es menos visual que verbal: si una cámara

filmara esa luz que ven los dos personajes probablemente quien la viera jamás diría que es “gris”. Sin embargo, tampoco puede decirse que el narrador caiga en una efusión lírica, puesto que lo gris señala cierta cualidad de la luz: su modo de aparecer. No es que la narración novelesca ponga en evidencia las imposibilidades que el relato fílmico vendría a resolver: es al revés, son las posibilidades de la escritura las que marcan cierto modo de aparición de las cosas irreductible a lo visual. En *Nadie nada nunca*, se dice: “La luz iluminó el patio en el que la llovizna flotaba en una masa blanca y lenta. No parecía caer, sino estar suspendida en el mismo lugar desde hacía muchos días” (103). Aunque esa masa blanca y lenta tampoco pueda “verse” con nitidez dice algo respecto al modo en el que la llovizna se manifiesta ante la luz artificial, como partículas suspendidas en una aparente inmovilidad. La palabra clave aquí es *aparente*: no quiere decir *falsa*, sino que literalmente indica el modo de aparición, que es para el narrador saeriano el único modo de ser de las cosas. La descomposición del objeto en cualidades pretende ir más allá de lo visible: el desgaste finalmente disuelve al objeto (el narrador de Saer termina yendo más lejos que el de Robbe-Grillet: no destruye el objeto clásico, sino todo objeto). La llovizna es esa masa blancuzca y lenta, pero “suspendida” señala algo que se aligera. El universo que aparece ante el sujeto de la narración saeriana es un mundo en movimiento, floreciente o decadente, en crecimiento o en putrefacción.

De modo que la novela puede lo que el cine no:¹⁰ “Digo aleteando pero no veo ningún aleteo”, afirma Fiore (*Cicatrices* 272). Lo dicho va, entonces, más allá de lo visible: “Verde, rojiza, la atmósfera, caliente, está contaminada de algo incierto, indefinible” (*Nadie* 41). De nuevo, la “cosa” se reduce a algo tan vago como la “atmósfera”, adjetivada de modo extraño, aproximado: lo verde y lo rojizo no parecen colores directamente “captables”, sino más bien rasgos que se difuminan y mezclan al mentar algo tan inasible como la “atmósfera”. Al igual que ocurre con todas las imágenes que venimos desentrañando, estas se encadenan al continuo narrativo y adquieren su pertinencia en el todo sintagmático. En la historia de Fiore, el “gris tenso” se comprende sin hacer ningún ejercicio de interpretación que pase de lo visual a lo verbal. Esto quiere decir que no se puede seguir separando, como lo ha venido haciendo toda la crítica, el nivel figurativo de la escritura (declarada de modo autónomo como “prosa poética”, como si fuera solo un modo bello de hablar y de transformar poéticamente la “poco seductora” realidad) de la historia novelesca. Tampoco se puede reducir la imagen a lo visual (o a lo perceptivo en general) en la medida en que siempre deja un resto verbal inasimilable que se sustrae a la oposición visible-invisible. Como afirma Blanchot, “hablar no es ver” (34). La lengua del novelista significa en un modo que no es el óptico: se sustrae a la oposición metafísica entre lo invisible (inteligible) y lo visible (sensible). Probablemente

¹⁰ Sarlo piensa, por el contrario, que la cámara-Fiore es un aparato de visión que puede percibir más de lo que un ojo podría ver de modo “realista”. Por lo tanto, el hiperrealismo de *Cicatrices*, y de este narrador en particular, sería una tentativa de impugnación del realismo literario: “Si el ojo discursivo de Ernesto tenía ese lente de lo borroso, el ojo discursivo de Fiore tiene el lente de lo nítido. Fiore ve mucho más de lo que se puede ver” (Sarlo 4). La lectura de Sarlo, como la de Volta, trabaja presuponiendo un cruce de discursividades. Nuestro presupuesto es otro: la irreductibilidad de lo verbal o de lo novelesco.

en eso Robbe-Grillet estuvo por debajo de su tentativa en tanto que creía ingenuamente poder salir de la figuración adjetiva. El objeto se destruye, dice el narrador saeriano, no reduciendo la figuración al mínimo, sino dejando que el lenguaje se despliegue multiplicando la figuración. Pero ese despliegue es cuidadoso, atento a la eclosión de las cosas en su modo de presentación. En *Cicatrices*, el despojamiento de significación de las cosas se va haciendo cada vez más radical hasta que Fiore declara que *no puede ver* lo que dice. En el comienzo mismo de *El limonero real*, Wenceslao no puede percibir la música del alba porque la costumbre de los años hace que no pueda “escuchar otra cosa que no sea el silencio” (11).

No hay, entonces, ningún mega-narrador en *Cicatrices*. Que un pobre obrero metalúrgico posea esa sutileza lingüística no se explica de ese modo ni tampoco aceptándolo como una “licencia poética” o “rechazo del realismo referencial”:¹¹ más bien hay que separar la voz del personaje de la “voz narrativa” (Blanchot 487–97). ¿Por qué el personaje habría de narrar como habla? Aún más: ¿por qué la voz narrativa sería la voz de una subjetividad, así sea exterior o interior? Se trata, más bien, de que la voz narrativa sea la voz misma de las cosas: como si lo verbal tradujera sin mediación de la conciencia las imágenes que suministran los fenómenos.

Lo que Saer ensaya de una novela a otra está menos ligado al problema del narrador que al del punto de vista o focalización. En una de sus primera novelas, *La vuelta completa* (1966), olvidada por la crítica, un narrador heterodiegético cuenta dos historias diferentes con dos protagonistas bien definidos. Al compartir el mismo espacio y un fragmento de tiempo, las dos historias se tocan por una tangente. La historia, no obstante, está narrada en pretérito y habrá que esperar a *Cicatrices* para que la utilización del tiempo presente se vuelva sistemática y converja así con un tipo de narración cuasi cinematográfica. En las dos partes de la novela, el narrador parece identificarse todo el tiempo con el punto de vista del protagonista. El seguimiento prácticamente sin cortes que hace cada uno de sus dos personajes va minando de modo paulatino el carácter de pretérito de la historia y la va depositando en una especie de presente en movimiento. Cuando la segunda historia se revierte temporalmente sobre la primera, el lector accede de nuevo al “mismo día”¹² (el sábado en el que transcurre la historia de

¹¹ “Saer sabe que este no es el nivel de discurso que corresponde a un sindicalista, pero está haciendo una opción entre un nivel de discurso realista y la obsesión descriptiva que elige como modalidad de la descripción” (Sarlo 16). La consecuencia (o el presupuesto) de este punto de vista es vincular la novela *Cicatrices* a un trabajo literario “culto” o “hiper-literario” (son términos de Sarlo) desde el cual se trabaja “mezclando” e “hibridando” códigos diferentes, uno culto-literario y el otro coloquial-realista. Es necesario desprender la narrativa de Saer de esta moral altomodernista que codificó durante tanto tiempo los protocolos de su lectura. En nuestro análisis, la “literatura” no tiene ningún registro propio que trabajaría con “materiales sociales” que recibe de “afuera”. En definitiva: de lo que se trata es de deconstruir la dicotomía arte elevado/habla coloquial. El punto álgido de esta deconstrucción se daría en la obra saeriana *El limonero real*, con sus pobres pescadores que protagonizan, a un tiempo, la odisea homérica y la joyceana.

¹² Usamos comillas porque, para nosotros, la multiplicación de puntos de vista no significa, como a menudo se afirma, que se narren diferentes versiones de una misma cosa. Por el contrario, esa multiplicación, al no presuponer una unidad anterior (en sentido ontológico y no cronológico), tiene como consecuencia un cuestionamiento radical de la “cosa” como

Rey) y la repetición, aunada con esa técnica de plano-secuencia, va transformando la historia pasada en historia cuasi presente, historia en devenir—una suerte de presente continuo.

El foco en el personaje es por momentos bien nítido: “Leto no lo miraba, observó Rey. Miraba directamente detrás suyo, hacia el portón del hotel. Rey se volvió: Clara salía en ese momento y su vestido verde de jersey resaltaba contra la oscura chapa de cinc” (*La vuelta* 70). El narrador es heterodiegético pero la focalización se encuentra fijada en el personaje. No obstante, el narrador jamás se inmiscuye en la interioridad del protagonista, lo que produce un efecto de plano-secuencia y, correlativamente, de *travelling*, dado que los dos personajes no cesan de desplazarse por la ciudad. La separación entre narración y visión no se mantiene, sin embargo, uniforme: a veces se desplaza ligeramente, lo suficiente como para que una mirada ilocalizable “capte” al protagonista: “La expresión que adoptó Rey al continuar caminando en medio de la multitud hacia la galería no parecía ser de satisfacción o de paz sino de reto y desprecio” (18). ¿Se puede decir que en este fragmento la focalización se desplaza desde el protagonista hacia el narrador? Si así fuera, ¿por qué el narrador introduce una modalización dubitativa (“parecía”)? Es como si también el narrador se atuviera a decir lo que ve. Como el personaje, este narrador tampoco es una plenitud, sino que más bien parece un vacío, una mirada despersonalizada que dice lo que aparece. En *S/Z*, Barthes llama “voz fenomenal” al origen del relato que se atiene a decir lo que se ve sin inmiscuir en ello ningún “saber” (33): esta voz caracteriza a *La vuelta completa*. Uno podría arriesgar que la voz fenomenal es propia del narrador saeriano, a condición de pensar lo fenomenal no en el sentido meramente visual o incluso perceptivo en general, sino en un sentido amplio que incluya todo lo que se le aparece a una conciencia.

La homodiégesis predomina desde *Cicatrices* hasta *El entenado*. Este predominio es lo que lleva a los críticos a confundir la voz del personaje con la voz narrativa (a nuestro juicio ya perfectamente separada desde *La vuelta completa*), que sintetiza el problema del narrador saeriano como voz fenomenal. Esto significa que si el narrador relata en primera persona o se identifica cabalmente con el punto de vista de su personaje cuando narra en tercera persona, el procedimiento explora los vínculos entre “apariciones” y “conciencias”. Cuando Wenceslao se despierta en la mañana, el narrador va describiendo minuciosamente el rancho donde vive con su mujer. Esto no debe confundirse con la descripción clásica: no es una “ambientación”. Lo que se describe es el retorno de las cosas a la conciencia del protagonista. Lo conocido, momentáneamente vuelto extraño por el despertar matutino, se dice en sus cualidades, intentando restablecer la unión entre las palabras y las cosas: “A este recinto ellos lo llaman ‘el comedor’, aunque nunca comen ahí, sino en la chocita alzada a un costado

“propia” o “única”. De lo que se trata es de una des-identificación. En el ejemplo, los dos días superpuestos no son “el mismo día”: son, para cada punto de vista, dos días diferentes. La coincidencia en el tiempo convencional (lineal, de calendario) y la divergencia en el tiempo de cada conciencia despropia la temporalidad, la espacializa. En *Cicatrices*, no hay una historia anterior descompuesta en “versiones”, sino que hay una fragmentación de puntos de vista que converge con la experiencia fragmentaria del tiempo y el espacio. Pero este problema no es tema de este trabajo.

del rancho, a la que ellos llaman ‘la cocina’, o bien en el patio, si es que hace calor” (*El limonero* 13). Aunque la focalización parezca estar en Wenceslao, hay momentos en los cuales el punto de vista queda como a la deriva, suelto, a mitad de camino entre la exterioridad del narrador y la interioridad del protagonista: “A partir del borde del tabique no hay nada, salvo la cortina, que queda moviéndose detrás de Wenceslao cuando este penetra en el comedor y se calza las alpargatas” (13). Wenceslao no puede “ver” el movimiento de la cortina: en medio de la descripción, lo brusco de la cortina en movimiento da la impresión de que la mirada de quien describe se halla dentro del rancho. ¿Qué mirada capta el movimiento de esa cortina? Pareciera que el narrador se transformara en un espía y se inmiscuyera en el espacio del relato (de nuevo, se trata de la ambigüedad del narrador de Robbe-Grillet). Abundan ejemplos de esto también en *La vuelta completa*. Es como si el narrador fuera por momentos omnisciente y por momentos “testigo”, pero un testigo desconocido, imposible de identificar con un personaje de la novela. Cuando Wenceslao sale del rancho y recorre el patio y la parte de adelante, leemos: “La mesa de madera rodeada por las sillas amarillas se llama ‘la otra mesa’. Nunca han comido en ella, salvo cuando él murió, ya que lloviznaba y mucha gente se quedó a comer” (14–15). Se introduce el acontecimiento que, como pasado traumático, no cesará de retornar a la conciencia del personaje durante toda la novela. Se comprende entonces que ese relato del retorno de las cosas a la conciencia de su protagonista está ligado al acontecimiento de la muerte del hijo, que retorna por algo en apariencia tan banal como la descripción de la mesa. La extrañeza no sería entonces la del despertar sino la de la insistencia de un recuerdo que ha transfigurado la familiaridad de lo cotidiano. No obstante, la memoria se dispara sensorialmente: el recuerdo de la llegada a la isla junto con su padre se atribuirá después retrospectivamente al momento en el que Wenceslao orina en la letrina. En el mismo espacio se superponen dos tiempos inconmensurables: la continuidad entre presente y pasado la establece la linealidad del relato. La novela moderna ha resuelto esa inconmensurabilidad al fundamentar el tiempo a partir de la conciencia; no solamente puede narrar a pesar de la ruptura temporal, sino también establecer un continuo verbal entre dos instantes quebrados en su linealidad temporal. Esto significa que el tiempo heterocrónico de *El limonero real* se sostiene “más adecuadamente” en una novela que en un film. El cine conoce saltos temporales: el *flashback* y el *flash-forward*. Pero se ve obligado, por eso mismo, so pena de confusión (como le pasa a quien ve *L’Année dernière à Marienbad*), a establecer un corte donde la narración demanda una continuidad. Solo la novela puede respetar esta continuidad del tiempo de la conciencia.

Tal ventaja se ilustra de modo cabal en *El entonado*, donde un viejo grumete escribe sus memorias, que tratan principalmente de su estancia de diez años con una tribu americana. El relato se mueve de modo pendular entre el presente de la escritura y el pasado de los acontecimientos. Aquí también se ha pensado que el inverosímil tono moderno de un narrador ubicado en el siglo XVI se explica por el rechazo saeriano de la novela histórica mediante el anacronismo. Pero esa explicación es insuficiente. De nuevo, hay que separar la voz del personaje de la voz narrativa, lo que parece más difícil aquí, pues a la homodiégesis hay que sumarle la separación entre “tiempo del relato” (presente) y “tiempo de la his-

toria” (pasado). Ahora bien, el ir y venir entre el presente y el pasado instauro por momentos una indecisión, una coalescencia que es propia del modo en que el narrador experimenta su trabajo de escritura como reminiscencia. El entonado revive el acontecimiento en su evocación, pero se trata de una vivencia retrospectiva de algo que en apariencia no pudo haber vivido contemporáneamente, esto es, su estancia entre los indios: “y pareciera que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular” (70). La escritura produce un quiasmo: en la medida en que da nombre a aquello que no lo tenía le otorga a la experiencia límite de su protagonista una vivencia del acontecimiento como reviviscencia. Es *ahora* que la historia posee un sentido (oscuro pero palpable, “imposible pero verdadero” [138]) pero *ahora* hay solo escritura y no vida. Cuando había vida, no había escritura, esto es, no había inscripción; por lo tanto, y en alguna medida, no había experiencia: “El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, en toda Europa quizás, acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estremecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder” (30–31). El pasado adquiere su estatuto en el sentido retrospectivo que le otorga el presente del relato, pero el presente del relato adquiere su espesor de la reviviscencia que le otorga el recuerdo. Ambos dependen mutuamente uno del otro y en esa mutua dependencia se sostiene la novela: “En mi recuerdo, alcanzamos la costa alrededor del mediodía—sol a pique sobre los barcos y el agua, inmovilidad total en la luz ardua, presencia cruda y problemática de las cosas en el espacio cegador” (29). Aquí la descripción de la costa no puede reducirse a lo visual. Del mismo modo, la continuidad del tiempo de la conciencia enlaza en la misma cadena sintagmática el recuerdo presente y el acontecimiento pasado al que ese recuerdo se refiere: hay una continuidad verbal-vivencial (si se puede decir así) que une lo que el pensamiento del tiempo lineal separa. El relato cinematográfico no podría establecer este continuo de un modo “natural” que presuponga la idea de adecuación entre medios y fines. También para Wenceslao el presente de la ausencia del hijo y el pasado de su presencia se yuxtaponen en la experiencia temporal de ese 31 de diciembre en el que transcurre la historia. Como afirma Didi-Huberman, el anacronismo es el tiempo propio de los acontecimientos de la memoria (349). Tanto para el entonado como para Wenceslao, la rugosidad del presente y el espesor del pasado revivido poseen el mismo estatuto: lo que se presenta de modo senso-perceptivo no es más real que la aparición de un recuerdo o un ensueño. La voz fenomenal los descompone analíticamente a todos por igual. El narrador saeriano trabaja posponiendo de modo indefinido la síntesis.

En definitiva, hay que arrancar la novela saeriana (pero también, quizás, la novela en general) del régimen visual, que la coloca a la sombra del relato fílmico y soslaya la especificidad de su material. De modo simultáneo, hay que liberarla de su condición de género secundario, que parece arrastrar desde su origen (Robert 13–31) y que la coloca a la sombra de la poesía (es decir, de la “literatura” por antonomasia). Si se trata de considerarla en su dimensión narrativa, la novela pierde frente al cine. Si se trata de su dimensión verbal, pierde frente a la poesía. La deconstrucción de esta alternativa estaría en el carácter

verbal de la imagen novelesca y en el estatuto metonímico de su entrelazamiento metafórico. Podría, no ya como género ni como portadora de la especificidad literaria sino como *experiencia narrativa*, decir algo que intente ir más allá de su clausura moderna (que la volvería anacrónica) y de su disolución posmoderna (que la expulsaría del arte y de la literatura). El narrador sería hoy entonces el que *dice la imagen*, el que, consciente de la separación entre lo que se nombra y lo nombrado, no sigue lamentándola críticamente (insistiendo en “ser moderno”), ni festejándola frívolamente (siendo entonces “posmoderno”), sino dejándose fascinar por la distancia y en la distancia: ni posibilidad de percibir ni imposibilidad de conocer, sino potencia de imaginar.

O B R A S C I T A D A S

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Trad. José María Ripalda. Madrid: Akal, 2002. Impreso.
- . *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2009. Impreso.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 1983. Impreso.
- . *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2000. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena, 2008. Impreso.
- Bloch-Michel, Jean. *La “nueva novela”*. Trad. Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama, 1967. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’: la recepción de Saer en la Argentina”. *Glosa-El entonado. Edición Crítica*. Ed. Julio Premat. Córdoba: Alción, 2010. 607–64. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Gandolfo, Elvio. “Cicatrices de Juan José Saer. Ed. Sudamericana: Buenos Aires. 1969”. *Lagrimal Trifulca*. 1969. 53–54. Impreso.
- Heidegger, Martin. “La cosa”. Trad. Eustaquio Barjau. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. 143–63. Impreso.
- Montaldo, Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986. Impreso.
- Robbe-Grillet, Alain. *La jalousie*. Paris: Minuit, 2008. Impreso.
- . *Por una novela nueva*. Trad. Caridad Martínez. Seix Barral: Barcelona, 1973. Impreso.
- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid: Taurus, 1973. Impreso.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: La Nación, 2006. Impreso.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001. Impreso.
- . *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. Impreso.
- . *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. Impreso.
- . *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001. Impreso.
- . *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Juan José Saer: Cicatrices”. Buenos Aires, 1985. Sin editorial. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. Prólogo. *Portrait d'un inconnu*. De Nathalie Sarraute. Paris: Gallimard, 2002. Impreso.
- Volta, Cristina Teresa. *Juan José Saer y la textura cinematográfica de la narrativa en los años sesenta*. Santa Fe: UNL, 2008. Impreso.