

JUAN JOSE SAER: FIRMEZA DE LA CRÍTICA PARA EL CENTELLEO DE LA FICCIÓN

Por: Mirtha Lucía Makianich

Resumen

Se busca justificar la lectura que valide el título precedente. Los supuestos principales admiten entrecruzamientos entre la obra crítica y la obra ficcional de Juan José Saer. No obstante se establece que ambas escrituras constituyen prácticas con diferentes *finalidades*. Para la crítica saeriana se marcan intersecciones con la ficción, procedimientos argumentativos y conclusiones temáticas. De la misma manera, para la ficción, se discriminan tanto entrecruzamientos como la problemática de la narración como "función del espíritu". La cuestión de *lo real* y la particular perspectiva que se le asigna alcanzará en la escritura ficcional una dimensión estética y artística. Existe un discurso crítico que prioriza la desficcionalización para producir sentidos fuertemente controlados y reglamentados. Una estética ética. Existe un discurso ficcional que alcanza el modo de la dicción y tiene rango de palabra artística.

I. Planteo preliminar

Partiendo del concepto de "ficcionalización de la crítica" (Aran y Romano-Sued, 1995), del que dan cuenta algunos estudios, el objetivo de este trabajo es el delimitar algunos aspectos en relación al título precedente. Para ello estimamos indispensable consignar algunos supuestos: en primer lugar, confirmar que existen cruzamientos entre la obra crítica y la obra ficcional de Juan José Saer, pero que los mismos no son los que prevalecen en una búsqueda definitiva. Por otra parte, pretendemos demostrar que la transitividad gramatical del verbo *Escribir*, rige para ambos campos: tanto para la crítica como para la ficción. A continuación se detallan otros ítem fundamentales:

1. Escribir Ficción es Narrar. Narrar es comprendido como una operación mayor, como "una función del espíritu".
2. El desplazamiento de mayor importancia atañe a la transitividad de Narrar, ya que si bien Narrar es Narrar *Lo Real*; lo real no es factible de homologarse en el orden temático y en el orden remático.
3. Escribir Crítica se instala en una praxis constitutiva en la que prevalece la finalidad de "hacer transparente" su propia escritura de ficción, aun cuando paralelamente se detectan otras finalidades menores.
4. La Ficción, la Narrativa saeriana, suma a esta denominación de literariedad temática el aspecto formal constitutivo de lo poético. Aquí, siguiendo a G. Genette (1991), tendríamos entonces los criterios temático y remático percibidos como inseparables.
5. La Ficción participa de los dos criterios que definen lo estético y lo artístico. La Crítica responde al criterio estético.

A partir de las consideraciones anteriores Intentaremos organizar y desplegar por separado los elementos constitutivos, tanto de la Crítica como de la Ficción, sin dejar de mencionar los cruzamientos. Finalmente, argumentaremos con aquellos aspectos que sostengan -esperamos sin violencia- los atributos seleccionados para cada práctica escrituraria y el nexa que los relaciona.

El corpus del trabajo comprende las siguientes obras de Juan José Saer: *El limonero real* (1992); *La mayor* (1982), para la Ficción y *El concepto de ficción* (1997); *Una literatura sin atributos* (1988) para la Crítica.

II. Crítica

1. Entrecruzamientos con la Ficción

El objeto de la reflexión crítica recae sobre una masa de textos de ficción narrativa, universal y argentina, especialmente en lo que atañe a las diferencias escriturales y temáticas. Citamos a continuación ejemplos de *El concepto de ficción*; cruzamientos en los que se recurre a la narración ficcional, reiterando no obstante que la presencia de los mismos no los configura como elementos de mayor peso definitorio. Por otra parte, la intersección con la categoría *Autobiografía* no es considerada aquí.

En primer término el uso de "Explicación" (en otros de Prólogos) en el cual se anticipa un orden cronológico en los artículos. No se lo respeta. Un detalle de las condiciones de producción y justificación a manera de marco.

Asimismo, se utilizan réplicas de la narrativa objeto de la crítica, con lo cual se evidencia la "contaminación". Para la ficción arltiana: "la eficacia de un cross a la mandíbula; no está aquí para contarla", etc. Se homologan procedimientos de los personajes con lo que hace, por ejemplo, un químico en su laboratorio real. Tanto el omitir comillas cuanto la comparación naturalizan el cruce de fronteras.

Características de ciertos "Títulos". "*Caminaba un poco encorvado*"; "*El guardián de mi hermano*"; "*La canción material*"; "*Juan*"; "*La selva espesa...*"; "*Tierras de la memoria*".

Características de ciertos "Finales". De *Narrathon*: "Que nuestro lector sea como el hombre que, (...) sin que tenga que haber, necesariamente, en algún lugar de la oscuridad, una fuente." (Este ensayo contiene en su desarrollo innumerables ejemplos de entrecruzamientos). De *Literatura y Crisis Argentina*: "(...) un lugar que es al mismo tiempo delicia, misterio y amenaza". De *Sobre los Viajes*: "(...) esas celebraciones oscuras preceden, como un último descanso, las veredas tortuosas y sin regreso que nos llevan al encuentro de nuestro destino".

Referencialidad literaria para la lectura simbólica de acontecimientos históricos comprobables: *Ebelot*. Frente a la minuciosa descripción del foso y a las circunstancias de su construcción, se impone -sin embargo- una lectura inevitablemente kafkiana.

2. Transitividad y Finalidad

Escribir Crítica no sólo es posible sino que resulta un particular e inevitable desplazamiento para el *hacer* del escritor. La diferencialidad del objeto directo se hace notoria a pesar de los entrecruzamientos señalados. La escritura crítica tiene como objetos temáticos -con grados diferentes de relevancia- a las ficciones, el lenguaje y lo real. A la vez, esta escritura se incluiría en un régimen de literariedad condicional, que reconoce una intencionalidad estética. Se juega, entonces, un juego de entrecruzamientos Crítica-Ficción, en donde lector reconoce la escritura crítica. Estaríamos, según los momentos, en un relato factual con una mediatización relevante; lo que no es el caso del relato ficcional, según G.Genette (1991), y al cual adscribiría la ficción saeriana, en mayor o menor grado, conforme las obras y momentos de su producción.

Por otra parte, la escritura crítica evidencia las siguientes finalidades:

<i>Sostener...</i>	su propia escritura de ficción,
<i>Imponer...</i>	un canon de la Literatura Argentina
	y de la Literatura Universal,
<i>Incluirse...</i>	ambos.

Si los dos primeros objetivos son de mayor explicitación -no sólo en el corpus seleccionado, sino también en otros trabajos de J.J.Saer- el enunciado en último término se desprende de una lectura interpretativa fuertemente subjetiva. Los ejemplos correspondientes se mencionarán en el siguiente apartado. Entendemos que la práctica crítica se despliega en un lenguaje sin ambigüedad, precisamente por la finalidad de "hacer transparente" su concepto de ficción y su ética de la escritura de ficción. En este sentido se podría establecer alguna relación con lo que reclaman Pampa Arán y Susana Romano (1985) en el artículo "La Desficcionalización de la Crítica", aunque probablemente con otra direccionalidad.

3. Procedimientos argumentativos

Hemos discriminado arbitrariamente del corpus tres elementos puntuales y únicamente dos núcleos temáticos, como el de concepto de ficción y el de Literatura argentina y universal, con la intención de analizar en ellos los procedimientos argumentativos del autor. Se repasa a continuación:

Tesis propias y argumentos a favor

Según Saer, optar por la práctica de la ficción no es rechazar la verdad. Abandonar el plano de lo verificable ayuda a poner en evidencia el carácter complejo de la situación. La ficción debería neutralizar los reduccionismos, assimilarlos, incorporarlos a su esencia y despojarlos de sus pretensiones de absoluto.

Europa se reserva temas y formas que considera de su pertenencia y deja para nosotros lo que considera típicamente latinoamericano. Este a priori es no sólo un error sino también una falsedad. Esta especificidad de lo nacional es lo primero que debe cuestionarse. Leyendo a Gombrowicz se lee también a la Argentina y no solamente entre líneas. El paradigma Soltyenitzin: "La verdad por fin proferida" lo convierte en sirviente de la ideología.

Tesis adversas y argumentos que refutan

La autenticidad de las fuentes en la escritura de no ficción no es tal sino que constituye un obstáculo. La certidumbre que se invoca para la escritura de no ficción no contempla que toda construcción verbal afronta la turbulencia de sentido que le es inherente. La "literatura latinoamericana": fuerza, inocencia estética, sano primitivismo, compromiso político. Esta denominación no es una categoría estética; sino que es utilizada y entendida como lo que debe ser definido de antemano para no escapar a esa suerte de control social. Se les dejaría el espacio de lo ideológico y no el de praxis iluminadora. Eco hablando de Proust y su gusto por los folletines cuando cualquier lector que haya leído a Proust sabe que no se trata precisamente de folletines. Es la producción de Eco la que pone de manifiesto el gusto personal por los folletines. Eco: "no hay nada nuevo bajo el sol"; armamento pesado al servicio de lo que él es: artificio exhibido; apólogo de lo falso. Borges no reivindicaría ni lo falso ni lo verdadero.

Conclusiones

En resumen, podemos afirmar que para el autor las posibilidades de tratamiento de una experiencia se multiplican al infinito en la escritura de ficción. En un mundo gobernado por una planificación paranoica, el escritor debe ser, de algún modo, *el guardián de lo posible*. La ficción es antropología especulativa, tal como él la entiende y la practica. La experiencia estética es un modo radical de libertad, razón por la cual se ve constantemente amenazada. El artista -sostiene- debe salvaguardarla, y esta lucha es eminentemente política. La preocupación es con esa crítica de lo que se presenta como real y a lo cual todo el resto debe estar subordinado.

III. Ficción

1. Entrecruzamientos con la Crítica

Desde el otro aspecto de la práctica escrituraria, el análisis del corpus delimitado permite continuar con algunas consideraciones. En principio, la escritura de ficción se posiciona en polémicas fundamentales para la conformación de nuestro imaginario: en *El viajero (La mayor, Argumentos)* el desierto, la llanura sarmientina, es barbarie y muerte para el inglés civilizado. El horizonte circular y los elementos naturales se erigen en vencedores que no dejan ningún rastro de un supuesto viaje de dominio. Lo que antecede en el orden temático. A su vez puede ejemplificarse el enlace formal remático, que es el que logra -por momentos- perder al lector de la misma manera que lo hace con el protagonista.

Siguiendo a R.Barthes en *Crítica y Verdad (1972)*, entendemos que J. J. Saer produce una obra en la que no separa el ejemplo de la idea. En ese proyecto la expansión de la imagen se constituye en un hecho antropológico que, por la pluralidad de sentidos, no es agotado por una lectura histórica. En el indio viejo que vaga y recuerda haber sido el intérprete -*El intérprete (La mayor, Argumentos)*- las categorías históricas de espacio y tiempo subsumen su sentido en la problemática mayor de la traducción del hablar humano, con ejemplos puntuales nunca reductivos.

La ficción saeriana es posicionamiento en la polémica universal acerca de lo que se entiende por literatura realista. Impugnación permanente de las certezas convencionalmente aceptadas y espejo de la esquivada relación entre la experiencia y lo que de ella se dice. En *A medio borrar (La mayor)*, la supuesta voz de Pichón narra con morosa minuciosidad sus más mínimas percepciones y actos en el último día de permanencia en la ciudad, antes de viajar a París. Instalados en este marco que denominaríamos de narrativa *realista*, leemos de repente: "De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarme"; "Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable." Hay innumerables ejemplos en esta dirección, todos apuntando a mostrarnos que nunca tocamos -si lo hubiera- eso cierto, verdadero, real y único del yo y de su historia. En todo caso lo que se toca es lo que resta de algo borrado a medias.

En ese sentido, la escritura ficcional también polemiza críticamente con otros discursos ficcionales. En *La Mayor*: "y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada.", "(...) no, no hay, en el recuerdo de ese café, ningún café (...)"

2. La Narración

Escribir Ficción es, por sobre todas las cosas, Narrar. Narrar no sólo las peripecias más cotidianas del hombre, sino también adentrarse en la percepción que la conciencia va registrando de esas peripecias. La anécdota -dentro del corpus citado- resulta cuantitativamente escasa frente al desarrollo que adquiere la observación que los personajes hacen de su propio actuar y percibir. Asimismo, la escritura registra de manera detallada los olores, los sonidos, la luz, el agua, el escenario espacial que acompaña la acción de los personajes.

Estamos lejos de aquellas narraciones en las que se nos cuenta una historia del principio al fin. Aquí, sin introducción, enfrentamos una sucesión de yuxtaposiciones de fragmentos de secuencias, cuyo ordenamiento cronológico nos compete. Lo que antecede es válido tanto para *El limonero real* cuanto para *La mayor*.

El narrador -la voz narrante- adopta la perspectiva de una cámara cinematográfica que toma primeros planos de lo más pequeño o de algún pseudo centro; dispersando, diluyendo, todo lo que acompaña a ese primer plano. Este procedimiento que parecería verificar en extremo, produce el efecto de no verificar nada o de verificar siempre un mínimo. El efecto que provoca el ajustar la lente de la cámara acercándola al objeto es el de un borramiento de los límites del objeto mismo, poniendo así en evidencia la ilusión de una representación referencial unívoca.

Asumiendo que la narración saeriana expresa la imposibilidad de contar una historia, podríamos estar hablando de una concepción de diseminación del género y sostener -para este autor- la práctica de un modo del discurso con contenido de orden antropológico, acordando con lo que él mismo sostiene en su escritura crítica. Por este camino podríamos incluso relacionar sus textos ficcionales con la propuesta *derridiana* que cuestiona la ley de género. La escritura "poética" de J.J.Saer recibe el título de *El arte de narrar*.

3. Lo real

Si -como hemos anticipado en el Planteo Preliminar- escribir Ficción es Narrar, entonces el eje de la discusión se desplaza al objeto directo de la acción: lo Real. Aquí es donde más notorias se hacen las diferencias con cierta concepción canónica de lo real, y con actitudes optimistas en cuanto a su aprehensión y obviamente a su representación.

La tematización y representación del espacio "zona" se abre a una multiplicidad de sentidos que establecen, a su vez, relaciones intertextuales en forma constante. Si tomamos arbitrariamente la mirada del isleño Wenceslao en *El limonero real*, tenemos una construcción de imágenes en relación al espacio del rancho, del río, del camino entre los espineles, etc., que siempre muestran extrañeza, borramiento de límites, superposición de fronteras, entrecruzamientos que juegan con aclarar y ocultar. Para Wenceslao -contra toda lógica- ese ámbito de su realidad cotidiana no es propio, no está en el origen, sino que es un pasaje desconocido. Sus sentidos lo perciben pero él sabe a la vez que no tiene posibilidad de un

reconocimiento que evite la confusión comunicativa. ¿Cómo decirle al otro de esa isleta, la misma que la otra, pero a unos veinte metros; la misma, únicamente que dos veces? (págs.139-140).

Otra permanencia saeriana es el *recuerdo* como una forma de representación de los significados de lo real, del texto de la realidad. Aunque se recurra permanentemente al recuerdo, también éste es decepcionante por sus hilos desordenados, caóticos y atemporales. El recuerdo lleva, sin embargo, a la voz, y se torna entonces imprescindible. En *La mayor*: "En las esquinas del recuerdo, móviles, confusas, hay, hacia el centro, más claro, las manchas de la mañana que se mueven, las manchas negras...". En *En el extranjero* (volumen de *La Mayor*): "Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Cuando la proyección se detiene, recomienza la oscuridad".

Con respecto al movimiento de los personajes, hay pasajes que podrían inscribirse en las aporías de Zenón. El trayecto del protagonista en *El viajero* ya citado, como ejemplo de su movimiento en una zona de puntos discontinuos y divisibles al infinito pero que pasa siempre frente al mismo objeto fijo (el montón de ceniza). Diversas variantes con otros movimientos de los personajes en la ciudad, como el de *A medio borrar*, que reitera idas y venidas por lugares inmóviles. La repetición minuciosa del movimiento termina restándole velocidad y mimetizándolo al punto fijo.

4. El criterio remático

Breves aspectos puntuales del criterio remático que constituyen el discurso: La forma verbal de la ficción válida, a nuestro entender, un modo de literaridad que es el de la dicción -aporte de G.Genette (1991)-, permitiendo la inclusión de la obra en la categoría artística.

Si bien remático -en la acepción de G.Genette- es un concepto de mayor amplitud, aquí acotaremos a esa práctica del lenguaje que pone en contacto y manifiesta la función poética y sus características formales. Esta práctica fija, inevitablemente, la atención del lector en la escritura y en los dos modos de discurso que prevalecen: el narrativo y el descriptivo. Puntos ambos de un tejido que no deja de mostrar sus combinaciones, sus superposiciones, sus variaciones, sus discontinuidades.

a) El discurso narrativo

El viajero. El tratamiento del tiempo va a dar como resultado una tensión entre el tiempo en que el protagonista vagabundea perdido en la llanura -mencionado como de cinco días recién en el quinto segmento- y la lectura que hacemos rastreando a qué momento corresponde cada segmento de los denominados "narrativos". Llevando adelante la analogía, es como si estuviéramos embarcados en una especie de búsqueda cronológica entre los usos verbales y las peripecias de la aventura; de la misma manera en que el protagonista necesita encontrar los puntos cardinales. Imbricados el pretérito imperfecto, el pretérito indefinido y el muy escaso presente, se imponen no obstante cortes que al provocar una desnaturalización del fluir narrativo nos derivan a la problemática de la producción y recepción textual. Esta última consecuencia es ejemplo de pluralidad para el sentido narrativo y de cómo funcionan los procedimientos formales cuando se independizan de la hegemonía temática. Los segmentos narrativos se presentan en la página con mucha división, como si fueran estrofas de un poema, la gran mayoría breves y en algunos casos con espacios en blanco, marcas textuales que trabajan agudizando la angustia y la incertidumbre del espacio autorreferencial. Cielo, horizonte, llovizna, pajonal: elementos de esa naturaleza eterna, cíclica, que es siempre resistencia a la mirada, a la percepción, a la contemplación. Pero la resistencia y la derrota también son para la lengua y el recuerdo. Los pajonales, abriéndose y cerrándose en chasquidos, pertenecen y designan esa espesa selva de lo real que destruye. Ni rastro.

El cuidadoso trabajo formal que en todas sus instancias lleva adelante el discurso narrativo pone de manifiesto la intencionalidad de un proyecto de escritura que metaforiza permanentemente la reflexión sobre el mundo y el lenguaje. Aquí la palabra propia, en deuda siempre con otras, nunca original, relativiza y borra lo que cuenta, en un juego complejo que demanda a su lector un esfuerzo similar.

b) El discurso descriptivo

Sin desconocer otros modos menores del discurso saeriano, como sería el de la oralidad, por ejemplo, entendemos que este es el otro punto que importa considerar en el tejido textual. De hecho, el tratamiento en segundo lugar no está siguiendo un orden de mérito. La representación de lo que se alcanza a ver, dentro de los límites de la mirada que a su vez tiene fronteras -sin olvidar los vidrios del entremedio- instauro la instancia descriptiva. Este resto posible es lo que asume la voz enunciativa. Y todavía menos: la desconfianza lúcida en relación al poder del lenguaje hace que proceda con tanteos, con aproximaciones sucesivas, que a veces terminan en balbuceos o en un rectángulo totalmente negro como en la página 139 de *El limonero real*.

Leves metamorfosis de lo descriptivo, perturbaciones que vienen de la mano de asociaciones inesperadas, comparaciones, oxímoron, escisiones del sujeto instalado tras la cámara, ritmos que se desaceleran, atribuciones inseguras: provocan extrañeza y dan cuenta de una intransitividad de la percepción. A la vez, se manifiesta el rigor formal que hace posible y cierta a la escritura y a su efecto de lectura.

Como es obvio, el discurso descriptivo retrasa -aún más- el tiempo del discurso de la narración, porque lo que interesa realmente es esa densidad e incertidumbre de la conciencia que percibe, así como la resistencia que opone lo percibido. Cuando las imágenes de los objetos finalmente aparecen, resultan simultáneas y superpuestas al acontecer temático del que forman parte. Sin embargo, aquí también, la autorreflexividad se impone y fisura cualquier hegemonía de sentido.

IV. CONCLUSIONES

Si bien Juan José Saer titula uno de sus trabajos críticos *Una literatura sin atributos*, este intertexto de R. Musil -como toda referencia intertextual- no deja de sostener sus propios atributos: otros. Y esto es válido para una obra ficcional desarrollada a lo largo de cuarenta años. Es coherente y previsible, entonces, encontrar atributos en la selva de ficciones saerianas; en el territorio de su escritura, en la poética que exhibe. Hemos privilegiado el centelleo, los rayos trémulos y variantes, sabiendo que las opciones de elección eran plurales porque plural es la metáfora que se lee. La reducción impone decepciones notorias y justamente de eso se ha intentado tratar aquí.

Sin embargo, sostenemos el atributo pensándolo como un resto intermitente, disímil en su intensidad y en la forma que asume, permisivo de apariciones diferentes y aún contradictorias. El centelleo es aporético; la aporía ficcional alcanza el modo de la dicción, tiene rango de palabra artística. Se enmarca, a la vez, en una intencionalidad estética y ética.

Por el contrario, la escritura crítica de J. J. Saer produce sentidos fuertemente controlados y reglamentados. A nuestro entender resulta una perifrasis que intenta decir la obra de ficción, la propia y la ajena, de una manera contundente. Al hacerlo detiene la pluralidad que dice defender. Hay una verdad que es la propia, no concesiva, y que no transige. El uso de auto ironía no existe. La práctica de la crítica está mediatizada por la contingencia de sus finalidades. Son éstas, precisamente, las que marcan el límite .

Sin ambigüedad, dentro de la situación que hace al objetivo exterior, al *afuera* que es el objeto en tanto obra literaria, la crítica asume con firmeza -sin vacilaciones, sin plantearse conflictos con el lenguaje- un discurso que aun mostrando entrecruzamientos prioriza la desficcionalización mediante procedimientos argumentativos, para ser esa palabra pública que no pierde estatuto político. Una estética ética.

Bibliografía

- ARAN, Pampa y ROMANO SUED, Susana, (1985), "La desficcionalización de la crítica" en *Revista e. t. c.*, n° 6, Córdoba.
BARTHES, Roland, (1972), *Crítica y Verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
GENETTE, Gérard, (1991), *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil.
SAER, Juan José, (1982), *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
----- (1988), *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
----- (1992), *El limonero real*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
----- (1997), *El concepto de ficción*, Bs. Aires, Ariel.