Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

6 | 2011

Juan José Saer: archivos, memoria, crítica

¿La parte por el todo ?

Pénélope Laurent

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/169>

DOI: 10.4000/lirico.169

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2011

Paginación: 57-65

ISBN: 2-9525448-5-9

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Pénélope Laurent, « ¿La parte por el todo ? », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/169> ; DOI : 10.4000/lirico.169

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

¿LA PARTE POR EL TODO?

PÉNÉLOPE LAURENT

Université de Perpignan Via Domitia/ CRILAP

Con este misterioso título, en forma de pregunta, propongo una reflexión sobre las nociones de “fragmento” y “todo”, y sus articulaciones, en la obra de Juan José Saer. De cierta manera, se trata de retomar algunas ideas, *fragmentos* de ideas, que ya desarrollé en otra parte.¹ Pero la casualidad puso entre mis manos un librito extremadamente interesante que fue publicado a finales del año 2009: *Survivance des lucioles* (*Supervivencia de las luciérnagas*) de Georges Didi-Huberman.² Trataré de ponerlo en perspectiva con mi reflexión sobre la fragmentación en la obra de Saer para intentar hacer dialogar, a la distancia, y sin contacto directo, la obra de Saer y el pensamiento del historiador de arte y filósofo francés. Se trata entonces de evidenciar los puntos de contacto que tiene esta mirada con la obra saeriana y su poética, desde los más explícitos hacia los más implícitos, para interrogar el concepto mismo de “obra” saeriana.

Georges Didi-Huberman, admirador de Pier Paolo Pasolini, descubre las ocurrencias de luciérnagas en la obra y en los escritos del poeta-cineasta italiano. A partir de 1975, Pasolini declara que ya no ve luciérnagas en la campiña italiana y saca la conclusión, precipitada, de que ya no existen las luciérnagas, que han desaparecido para siempre. Pero ¿qué son y qué representan las luciérnagas para Pasolini? Las luciérnagas constituyen la metáfora de la humanidad, la capacidad de resistencia al mundo del fascismo, al mundo sobreexpuesto de los focos de la televisión, al mundo de la indiferencia generalizada y del conformismo, etc., en fin, la resistencia a cualquier forma de totalitarismo —en el sentido de “sistema total”. Las luciérnagas bailan en la

¹ Defendí una tesis de doctorado titulada “Unité, cohérence et fragmentation dans l’œuvre de Juan José Saer” el 5 de diciembre de 2009, realizada bajo la dirección de Milagros Ezquerro (Université Paris Sorbonne-Paris IV).

² Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de minuit, 2009.

oscuridad sin prometer nada sino un momento de gracia antes de su desaparición inminente. Las luciérnagas atraviesan la noche de forma intermitente, frágil, apareciendo y desapareciendo como las imágenes de una película, como las imágenes de un poema, como las imágenes de un sueño. Concebir la desaparición total de las luciérnagas, como lo hace Pasolini, significa para Didi-Huberman una resignación al poder totalitario de la gran luz, de la luz cegadora, y a su proyección mesiánica, apocalíptica, presente a pesar de todo también en la obra del filósofo italiano Giorgio Agamben. Pero Didi-Huberman no se resigna y nos convence, en este libro, de que es necesario seguir teniendo la capacidad de *ver* el brillo de los insectos en la noche más negra, que es necesario ver lo que sigue estando allí: lo ínfimo que sigue allí *a pesar de todo*. Perder el *deseo* de ver las luciérnagas en la noche es un grave error según Didi-Huberman, equivale a: “ver solamente el *todo*. Significa entonces no ver el espacio —aunque fuese intersticial, intermitente, nómade, improbablemente ubicado— de las aperturas, de los posibles, de los destellos, de los *a pesar de todo*”.³

A través de este resumen, simplificador a todas luces, de *Survivance des lucioles*, ya se pueden vislumbrar algunas afinidades con la obra saeriana: la desconfianza hacia todo discurso que se presente como detentor de la verdad, la consiguiente resistencia a toda forma de totalitarismo (político o intelectual), la fe en la resistencia por el arte en la línea de Benjamin, lo poético como instante de gracia que irrumpe en lo cotidiano, invade su prosa y estira sus frases digresivas como si dieran un sentido instantáneo y una continuidad momentánea a lo que no los tiene.

Pero tengo que admitir que no encontré en la obra de Saer ninguna mención literal de luciérnaga. Lo que sí encontré en su obra de forma transversal y, por eso de forma paradójica, es la presencia de fragmentos. Y lo que trataré de mostrar a continuación es que las luciérnagas saerianas toman la forma y el brillo de los fragmentos. Si me extraña un poco que ninguna luciérnaga literal aparezca en la obra de Saer, me extraña más todavía que Didi-Huberman no emplee, en ningún momento de su refinada argumentación, la palabra “fragmento”. Porque la pequeña luz de la luciérnaga que bailotea en la noche tiene muchísimo que ver con el esplendor intermitente y paradójico del fragmento.

³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 35. La traducción es mía, así como las demás citas de Georges Didi-Huberman.

Concibo la obra de Saer no como una obra total sino como una obra abierta hecha de fragmentos que pone de manifiesto una tensión entre unidad y multiplicidad. Lo que mayoritariamente ha sido destacado del conjunto de la obra de Saer es su unidad, su proyecto unitario. Pero me ha parecido importante, y quizás útil, evidenciar lo múltiple y lo fragmentario del proyecto. Efectivamente, se suele hablar de la obra saeriana en términos de “comedia humana” y sobre todo de “saga”. No niego la unidad de la obra saeriana sino que la concibo a través del prisma de la fragmentación. Cada texto sería un fragmento, arrancado al “todo” pero que termina por constituir un “todo” fragmentario. El fragmento se define, según Pascal Quignard⁴, por una paradoja, la de oscilar entre una inconclusión esencial y un fuerte deseo autárquico.

Cada texto de Saer se puede concebir como un fragmento en la medida en que su anécdota es reducida al mínimo (pensemos en *Responso*, “Por la vuelta”, *Glosa*, *Lo imborrable*, *Las nubes*), se encuentra astillada (como por ejemplo, y de forma radical, en *Nadie nada nunca*, *El limonero real*) o, en el caso de ser múltiples, no presentan una jerarquización aparente entre sí (en *La ocasión*, *La pesquisa*). Esta deconstrucción de la anécdota, que Saer reclama como una forma de resistencia a lo épico –y cuyo comienzo se remonta, según él, al *Quijote*⁵–, traza líneas de fuga en cada texto que descentran la atención pedida al lector. El lector de Saer que busque aventuras en su obra va a estar decepcionado, pero el que busque luciérnagas estará sorprendido: encontrará instantes poéticos en la constelación de sus textos. Lo fascinante de los textos saerianos es que fragmentan líneas de intriga pero las reanudan en otro momento diegético o con perspectivas narrativas distintas de un texto a otro. El ejemplo más evidente sería *Las nubes*, que sigue diegéticamente *La pesquisa*, pero la multiplicidad de focalizaciones adoptadas en las dos novelas fragmenta la línea trazada entre los dos libros, a la manera de un rizoma.⁶ O son los agujeros, los “vacíos” del texto, los que saltan a la vista: entre *El entenado* y *Glosa*, en las que se menciona la *Relación de abandonado*, pasan más de cuatro siglos;

⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Éditions Galilée, 2005.

⁵ Juan José Saer, “Líneas del *Quijote*”, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 31-54.

⁶ Tomo prestada la famosa figura del rizoma a Deleuze y Guattari en Gilles Deleuze, Félix Guattari, “1. Introduction : rhizome”, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980, pp. 9-37.

entre *La ocasión* y “A medio borrar”, relato en el cual está condensada la historia de *La ocasión*, transcurre un siglo. En realidad ningún siglo transcurre en ningún momento, desde luego, pero los “vacíos” así formados, o mejor dicho los “blancos”, recuerdan al lector que todo texto se escribe en una indeterminación esencial (la página en blanco) que es también una fuente de potencialidades.⁷ Y le recuerdan al lector que su “lugar” –palabra eminentemente saeriana si las hay– es el intersticio entre dos fragmentos: el lector es quien “rehace” la obra, quien “obra” en su sentido etimológico, es el lector quien “trabaja” en la unidad de un texto múltiple.

En este sentido la unidad de la obra es una ilusión creada por el proyecto en sí mismo, ya que la Zona se forma gracias a una memoria en acción, retrospectiva y prospectiva a la vez: cada texto puede remitir a otro texto, solicitando la memoria del lector que va creándose una memoria propia de lo que es la Zona, *su* Zona. La Zona, a pesar de su inspiración más que evidente en el referente santafesino, se va creando de esta manera con una autonomía (respecto del referente) siempre creciente. Saer nunca nombró la “ciudad” de la Zona y me parece que va formulando de esta manera un proyecto que dice más o menos: “en una pequeña ciudad de Argentina, de cuyo nombre no quiero acordarme, vivía un tal Tomatis y otros amigos”.⁸ Porque, al igual que Cervantes, y sobre todo Balzac, Saer utiliza como procedimiento (que luego será calificado como balzaciano) la recurrencia de personajes en un mismo lugar, inspirado en un referente preciso.⁹ La tentación de hablar de “comedia humana”, de “saga” o de “galería de personajes” es entonces muy grande pero prefiero no caer en ella, si bien mi visión de la Zona, de Tomatis, Pichón, Soldi, etc. es sin duda una visión de conjunto –y no podría ser de otra forma. Lo que sucede es que, a mi modo de ver,

⁷ Milagros Ezquerro, “Blancos”, *Leerescibir*, México/Paris, Rilma2/ADEHL, 2008, pp. 15-17.

⁸ El propio Saer comenta el incipit del *Quijote*, dándole varias interpretaciones y concluye a favor de la autonomía de la ficción: “el no querer acordarse sugiere que poco importa cuál es ese lugar, puesto que la ficción debe preservar siempre su autonomía respecto de su referente, creando un mundo propio que no se limita a ser la copia del que supuestamente existe fuera del texto” (Juan José Saer, “Nuevas deudas con el *Quijote*”, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 81).

⁹ Me refiero a la recurrencia de Don Quijote y Sancho Panza en un lugar de la Mancha, entre las dos partes del *Quijote*, y a varios personajes en el caso de la *Comedia humana* en el París de Balzac.

algunos elementos nos impiden ver el conjunto como una unidad cerrada y total. Me explico.

Primero, la construcción de los personajes es fragmentaria e impresionista: solamente conocemos de los personajes algunas características, algunos rasgos, que dibujan una estampa imprecisa a partir de manchas. Pensemos en la aparición de la Negra, Josefa y su amiga Amalia en *El limonero real*, aparición que es una imagen, una instantánea en el sentido casi fotográfico de las luciérnagas de Didi-Huberman: “Las manchas –azul, verde, colorada– refulgen. Parecen clavadas contra el horizonte de árboles, suspendidas sobre el camino amarillo, sin siquiera rozarlo, moviéndose sobre él con contorsiones ondulantes y leves, sin avanzar”.¹⁰ Pero más allá de las apariciones de personajes, también podemos pensar en su construcción esencialmente incompleta e inacabada: de Tomatis, supuestamente el alter ego de Saer, sabemos muy poco aparte de su sentido del humor cínico y provocador, su inclinación hacia las mujeres y el alcohol, su valoración muy fuerte de la amistad y su condición de intelectual marginado. Su recurrencia, como la de los demás personajes, es heterogénea y eso se pone más de manifiesto todavía con la multiplicidad de los narradores y de las perspectivas adoptadas en la obra saeriana. En otros casos, ese carácter inacabado es más obvio, como es el caso de Diana, la Venus de *La grande* a quien le falta una mano. La construcción de este personaje, físicamente inacabado, se puede interpretar como un guiño al lector: la Diana de Saer recuerda a *La belle noiseuse*, el personaje femenino pintado por el personaje pintor de Balzac, Frenhofer, en *Le chef d'œuvre inconnu*, ya que de ella sólo se alcanza a ver un pie pintado. La Diana de *La grande*, cuyo trabajo consiste precisamente en dibujar, sería así como un contrapunto al personaje de Balzac. De forma más general, los personajes saerianos, debido a los “blancos” y a las zonas de sombra que revelan, tienden a construirse en contrapunto al personaje de la novela decimonónica.

De igual manera, la propia Zona está hecha de manchas, como si de una perspectiva impresionista se tratase. Al contrario del condado de Yoknapatawpha de Faulkner o de la Santa María de Onetti, la Zona no tiene cartografía sino unas simples indicaciones de la ciudad y de sus alrededores. La cartografía de la Zona que se va construyendo el lector es una red de puntos (el bar de la galería, la calle San Martín, la

¹⁰ Juan José Saer, *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 85.

terrazza de Tomatis, la estación, la avenida del puerto, Correos, el puente colgante, el río Paraná, etc.) que configuran una cartografía mental cuyo tejido es muy suelto. Al igual que los textos, que se configuran como una constelación –como la antología de los textos de la Zona que Tomatis titula en “Amigos”, de *La mayor*, con el nombre de una constelación que recuerda el nombre del río, Paranatellon–, la Zona tiene el aspecto de una nebulosa, con puntos fijos y líneas que se trazan de forma imprecisa sobre la indeterminación esencial del fondo. Pero la Zona, por su recurrencia de un texto a otro, da la sensación de ser una e inamovible. Es un efecto del texto, de la recurrencia de los personajes y de los lugares, que va creando una memoria en el lector. Pero Saer nos recuerda siempre que la memoria tiene un alto poder de ilusión y de ficción. Ella tiende a borrar las diferencias, los vacíos, lo múltiple, y a dar una visión una, llena y homogénea de la Zona.

Ahora bien, si nos asomamos al problema del origen de la Zona, nos encontramos con un agujero, un vacío. Muchos ven en *El entenado* la novela de los orígenes. Aquello, sin duda, tiene su pertinencia. Sin embargo, es necesario precisar que el personaje-narrador, que cuenta la memoria de su vivencia entre los indios que fueron exterminados por los españoles, va a morir sin descendencia directa (adopta hijos). Lo que va a dejar es un testimonio de un mundo anterior, desaparecido, que va a fundar un mito de origen. Tanto dentro de la Zona como entre los personajes, el relato de los orígenes que se conoce no es el de *El entenado* sino el de la *Relación de abandonado* que, en *Glosa*, Washington pide en una edición facsimilar a Marcos y que fue escrita por el padre Quesada a partir de lo poco que se atrevió a contestarle el entenado.¹¹ Lo que circula entonces dentro de la Zona no es el testimonio del entenado sino una especie de ficción escrita por un cura benévolo portador de una visión eurocentrista. El origen es inefable, sólo se puede tener versiones parciales, subjetivas y lejanas, como en la tradición oral. Es gracias a esta pérdida del origen que se puede seguir contando. “No hay, al principio, nada. Nada.”¹²

Siguiendo este hilo, si nos atenemos a lo que le dice Barco a Pancho en *La vuelta completa* acerca de la fundación de la Zona, nos enteramos de que no hubo *una* sino *dos* fundaciones, es decir, estrictamente

¹¹ Juan José Saer, *El entenado*, Buenos Aires, Booket, 2005, p. 145: “mi respeto por el padre era tan grande que, intimidado, no me atrevía a hablarle de tantas cosas tan esenciales que no evocaban sus preguntas.”

¹² Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 11.

hablando, que la Zona no tiene un origen sino dos, dibujando una línea de fuga, un mundo esencialmente fragmentario ya en su origen, literalmente descentrado. Además se trata de una versión, inspirada en el referente histórico, pero claramente subjetiva: el origen de la Zona funciona como un mito que los personajes se cuentan entre sí.¹³ Lo mismo sucede con la familia Garay, heredera del fundador de la “ciudad”, de los que descenderían Pichón y el Gato. En la obra saeriana se puede reconstruir una genealogía, pero se trata de una genealogía siempre fragmentaria, débil, que se basa en suposiciones poco seguras –como en el caso de los mellizos Garay, de su vínculo con el médico de *La ocasión* que trae la peste amarilla de Buenos Aires a la Zona, y varios personajes de apellido Garay y/o López. La verdadera genealogía en Saer no es asunto de genes sino de afinidades electivas, como nos lo recuerda muy bien el entenado. Este personaje sin ascendencia ni descendencia se descubre un padre afectivo en el Padre Quesada, un padre literario en Cervantes (Quesada es un nombre de don Quijote) y adopta hijos, a quienes encarga perpetuar su memoria a través de la imprenta.¹⁴ El entenado es un personaje huérfano y sin hijos, privado de genealogía pero es reconocido paradójicamente como el personaje fundador de la Zona.

Como vemos, la Zona no es tan plena y homogénea como puede parecer a primera vista. La atraviesan “vacíos”, “blancos”, zonas de sombra, una buena dosis de indeterminación y de heterogeneidad. Recrea una memoria impresionista que se expande a través de líneas de fuga, descentramientos perpetuos, a nivel de la cronología, del manejo del tiempo (dilatado, como en *Glosa*, o mucho más precipitado, como en *El entenado*), de la construcción de los personajes, de la Zona, de las intrigas, etc. Los textos configuran fragmentos que se oponen a diversos

¹³ Juan José Saer, *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 195-196: “Donde habían estado antes [los gallegos], el río roía las playas, y los indios la conciencia. Además, en el sur iban a estar más cerca de la repartija. Me son simpáticos esos gángsters; por lo menos hacían vida al sol y al aire libre”.

¹⁴ Al asumir la doble función actancial y narrativa, el entenado es un caso de auto-engendramiento, similar al que Milagros Ezquerro estudia en *Pedro Páramo* con Juan Preciado, hijo sin padre: “Este fantasma de auto-engendramiento supone que la primera persona sola, genera una instancia doble. Hay que señalar que se trata de la inversión del nacimiento, donde un ser único nace de un ser doble” (Milagros Ezquerro, *Lecturas rulfianas*, México, Universidad de Guadalajara, 2006, p. 103). En el caso del entenado, “el que nació antes”, la imprenta juega un papel simbólico importante en este auto-engendramiento en el que el personaje-narrador es hijo de su obra, ya que el lector tiene entre sus manos un libro cuya lectura actualiza dicho proceso.

“todos”: el “todo” que constituye lo épico y los grandes relatos –y su poder de legitimación de un poder o de un saber, tal como los analizó Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne*–, el “todo” que constituye la novela decimonónica y su narrador omnisciente, el “todo” que constituye la empresa totalizadora de la *Comedia Humana* de Balzac, etc. Los fragmentos tratan de luchar contra esos “todos” y al mismo tiempo tienden a formar un “todo” (algo ilusorio) en la memoria del lector. Pero Saer escribe también en reacción a otros “todos”, otras totalidades: el proyecto de “novela total” latinoamericana de García Márquez y Vargas Llosa, el totalitarismo y la dictadura (pensemos en *Lo imborrable*, en *La pesquisa*), el capitalismo y las “autoridades” (Saer escribe ensayos críticos para “no darles el gusto”¹⁵), etc. Los textos de Saer pueden ser considerados como formas de una resistencia frágil e intermitente a la gran luz cegadora, como luciérnagas en el sentido que les da Didi-Huberman.

Y lo que nos depara esta pequeña luz fragmentaria es un placer del instante que es, como tal, un placer y un destello propiamente poéticos. La paradoja de la prosa de Saer es que consigue ofrecer al lector imágenes fragmentarias, instantáneas casi fotográficas¹⁶, en frases particularmente digresivas, largas, pausadas, rítmicas que juegan con las posibilidades de dislocaciones sintácticas, “fracturando” el lenguaje. Y otra vez se puede constatar la afinidad del texto saeriano con el pensamiento de Didi-Huberman, para quien “la poesía [...] es el arte de fracturar el lenguaje, de romper las apariencias, de desensamblar la unidad del tiempo”¹⁷. Hay entonces una especie de adecuación entre el fraseo poético, fragmentado, de la prosa saeriana y su poética de la fragmentación, que oscila entre una inconclusión fundamental y la utopía de un mundo cerrado sobre sí mismo. Pero la obra saeriana es una obra abierta, que no para de moverse, como las piezas de un móvil. El instante, que coincide con el presente de lectura y de la memoria (la memoria del pasado es un acto en presente) llega a veces a surgir de forma poética. Pienso por ejemplo cuando los narradores describen los reflejos de la luz en el río: luz cabrilleante, centelleante, intermitente, que destella en el río transformándolo en una especie de serpiente multifacética, que envía sus reflejos fragmentarios a los personajes, como si

¹⁵ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 12.

¹⁶ Joaquín Manzi propone la terminología del “montaje” en su tesis de doctorado, *Vers une poétique du réel: l'œuvre de Juan José Saer*, Université de Poitiers, 1995.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 59.

ésos se movieran en un mundo caótico y fragmentario por esos reflejos de luz, luz que tiene más de luciérnaga que de gran luz.

En *El río sin orillas*, el narrador observa el río y dice:

no cambiaba de aspecto, como si no hubiese el menor accidente en su superficie, única y uniforme, de modo tal que habiendo percibido una de sus partes, la totalidad hubiese podido darse por percibida –semejante en eso a la esencia del universo del que, si pudiésemos desentrañar una parcela, por mínima que fuese, podríamos considerar el conjunto como develado.¹⁸

¿La parte por el todo, entonces? A mis ojos, esta sinécdoque, que hubiera podido ser el título de un texto de Saer,¹⁹ no conviene realmente para describir la visión del universo saeriano, más caótico y fragmentario de lo que parece sugerir esa expresión algo cabalística o esotérica. Sí, es cierto que la obra de Saer configura, *ahora*, un “todo”. Pero ese “todo” evita el escollo del poder totalitario (de lo Uno), porque quien tiene que reconstruir ese “todo” es el *lector*, ubicado en el intersticio entre dos fragmentos, lugar desde donde potencialmente se puede *ver* el destello de las luciérnagas, las que nos sobreviven.

Terminaré como comencé, vale decir, con una pregunta:

El cabrilleo lento, y después de una inmóvil
fugacidad, el incendio, que prolonga,
en la noche cerrada, un crepúsculo
chisporroteante. Hay una franja móvil
de fuego bordada en el tejido
tenso del bastidor de la amplia oscuridad.
Gritos de pájaros enloquecidos, cenizas en el viento.
El alba ¿encontrará los rescoldos finales, o aquella
vieja amenaza que día y noche
nos acompaña
llegará hasta este mundo con su fuego irreal
para escribir, por fin, borrándonos, la ardiente profecía?²⁰

¹⁸ Juan José Saer, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 28.

¹⁹ A Guillermo Saavedra, Saer afirma: “cualquier lugar es válido porque funciona como una especie de sinécdoque. Una forma de metonimia que siempre me ha interesado, al punto que estuve tentado de escribir un texto narrativo que se iba a llamar, precisamente, «La parte por el todo».” (Guillermo Saavedra, “Juan José Saer. El arte de narrar la incertidumbre”, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 182.)

²⁰ Juan José Saer, *El arte de narrar*, Buenos Aires, Planeta, 2000, p. 46.