

Un lector de más: *Las nubes*, de Juan José Saer, y la imposibilidad del desapego

Juan Maveroff

Universidad Católica Argentina

Resumen

La publicación casi inadvertida de *Las nubes*, en 1997, supuso la formalización de una clausura dentro de la obra novelística de Juan José Saer. Mediante un sistemático recurso a los logros formales conquistados en textos anteriores rescatados con un halo de violencia implícita, la travesía por la llanura que narra el doctor Real carga subrepticamente en el futuro el advenimiento de una catástrofe que reviste varios avatares de sí misma (asaltos de bandas criminales, tormentas e incendios), pero sin embargo permanece anónima y nunca se consuma del todo. El equilibrio precario que la caravana mantiene, siempre al borde del naufragio en el mar-pampa, devela en detalle la erosión de las estrategias representativas de la novela en general y la obra saeriana en particular y establece, finalmente, la pregunta de una posible renovación estética que su propio autor, muerto repentinamente en 2005, nunca llegó a ver.

Palabras clave: novela histórica - travesía - Saer - pampa - locura.

An extra Reader: *Las nubes* by Juan José Saer and the Impossibility of Detachment

Abstract

The hardly noticed publication of *Las nubes* in 1997 officially stated the event a closure within the novelistic production of Juan José Saer. Through the systematic appeal of formal accomplishments made in previous works, now with an aura of implicit violence, the journey through the badlands that Dr. Real recounts surreptitiously conveys in the future the advent of a catastrophe with many faces (criminal assaults, storms and wildfires) but that nonetheless remains unnamed and is never fully consummated. The precarious balance that the caravan maintains, always on the verge of ship wrecking in the pampa-sea, fully takes account of the erosion of the representative strategies that the novel in general and the Saerian novel in particular used thus far, and finally raises the question of a possible aesthetic renovation that Saer, who suddenly died in 2005, never saw taking place.

Keywords: historic novel - journey - Saer - pampa - madness.

Habremos únicamente de admitir que el hombre primitivo tiene una desmesurada confianza en el poder de sus deseos. En el fondo, todo lo que intenta obtener por medios mágicos no debe suceder sino porque él quiere. De este modo, no tropezamos al principio sino con el deseo.

Sigmund FREUD

Vistas desde lejos, las costas son como las nubes, en las que cada observador halla la forma de los objetos que ocupan su imaginación.

Alexander von HUMBOLDT

Una novela discontinua

Con todas sus vueltas y revueltas, las aventuras de Don Quijote trazan el límite: en ellas terminan los juegos antiguos de la semejanza y de los signos; allí se anudan nuevas relaciones. Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino metódico que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. No más que de su estrecha provincia, logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad. Ahora bien, él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas (Foucault, 2014, p. 63).

Ningún otro texto de Juan José Saer llama al proscenio la figura del lector de manera tan radical como *Las nubes*, última novela que logró terminar en vida, publicada en 1997. Es la única de todo su corpus en la que, igual que en el ejemplo de Pedro Pérez leyendo la *Novela del curioso impertinente* en la primera parte del *Quijote*, se solapa la lectura del lector real con la del lector ficcional. Nuestra lectura cobra un cariz de ilegalidad, de transgresión (curiosamente, ese momento de lectura en la novela de Cervantes es el único en el que Don Quijote no está presente): como Anselmo poniendo a prueba la felicidad de su matrimonio por medio de Lotario, la introducción de un elemento externo al vínculo connubial que acaba por destruirlo junto con las vidas de sus participantes, la estructura de ambos textos se presenta como un circuito que «debería» permanecer cerrado e imperturbable, como un verdadero claro en la selva ajeno por completo al contacto exterior, análogo a la cosmovisión de los locos en las representaciones culturales que se hicieron de ellos.

Las nubes ya tiene, rigurosamente hablando, a su lector: Pichón Garay frente a la pantalla de su computadora, comiendo cerezas durante el receso estival parisino mientras su esposa e hijo están en la playa. El acoplamiento incómodo de nuestra lectura con la suya, información que provee el marco narrativo y las tres notas de Marcelo Soldi redactadas en itálicas (Saer, 2004, pp. 40, 83, 151), traza un derrotero que invade paulatinamente el viaje del doctor Real hasta llevarlo al borde del abismo, sin la sospecha de que ese caos, ubicuo y amenazante, es ocasionado en última instancia por nuestra presencia: nosotros somos la nube que interrumpe la «ilusión perfecta de continuidad entre el cielo y la tierra» (p. 67).

La proverbial dicotomía saeriana de «fiebre y geometría», las pulsiones del deseo y contra las ideas y formas de la escritura morosa que Premat exploró en profundidad en su tesis, cobra una virulencia nunca antes vista en su producción. El deseo que menciona el epígrafe de *La Celestina* (el deseo multiforme de los locos, nuestro deseo de avanzar en la lectura) no puede comerciar con la ciencia que el doctor Real preconiza sino por medio de choques violentos, para luego retraerse y volver a dejar la evidencia de un abismo insalvable. Su ambientación decimonónica juega en favor de un panorama filosófico que fomenta la lucha contra la naturaleza como un *a priori* del quehacer científico al que solo Hegel en su *Fenomenología del espíritu* logró oponer una alternativa:

La lucha empieza con la perpetua conquista interna de las facultades «inferiores» del individuo: sus facultades sensuales y las pertenecientes al apetito. Su subyugación es, al menos desde Platón, considerada un elemento constitutivo de la razón humana, que es así, en sus mismas funciones, represiva. La lucha culmina en la conquista de la naturaleza externa, que debe ser atacada, refrenada y explotada perpetuamente para obligarla a servir a las necesidades humanas (Marcuse, 1985, p. 109).

El espacio para el deseo debe abrirse a los codazos, y al hacerlo desestabiliza la totalidad del universo en el que quiere hacerse un lugar. La potencial trascendencia que mantiene vivo al anciano en *El entonado* y que, para Bianco, en *La ocasión*, no es posible; la capacidad de pasar el umbral de la escritura para tenderle una mano al lector en un gesto de complicidad se invierte y trastorna aquí en un movimiento invasivo e intoxicante, un cargo de conciencia casi imposible de soportar.

El saber del cual *Las nubes* se sirve de manera mayoritaria, la psicología —a diferencia de sus otras novelas «históricas», *La ocasión* (1987) y *El entonado* (2013)—, es el único que concuerda con la época en la que está ambientado el relato, pero de manera anacrónica, en pleno acuerdo con la propuesta estética de Saer; esta coincidencia verosímil no sirve más que para remarcar la impotencia de la disciplina para cumplir su función: distinguir entre locos y cuerdos.

El alumbramiento vocacional de Real, su consagración hacia el estudio de las enfermedades del alma (Vezzetti, 1997, p. 39), se da bajo el signo de un desborde y descontrol: la liberación de los locos de La Salpêtrière (Saer, 2004, p. 20). Los manejos del doctor Weiss, asimismo, no hacen más que levantar sospechas sobre su propia cordura. Aquella oscilación arbitraria y repentina entre la manía y la depresión, que tanto se repite en las historias clínicas de Prudencio, sor Teresita y Troncoso, ya son captadas en la conducta del maestro por el ojo forzosamente clínico de Real (Saer, 2004, p. 43), impedido en su juicio por la deferencia y la admiración. Con la máxima figura de autoridad —principal portador de la conciencia iluminadora— dando las mismas señales de corrosión que las que da la locura, el delirio, el caos y el desorden tienen el campo libre para expandirse usando al lector como medio, que como Garay López en *La ocasión* trae la peste a la llanura y empuja el imperio de la locura hacia adelante a medida que avanza en el texto.

Las nubes

Juan José Saer



Rayo verde
editorial

Aquella «pesadilla de lo causal» de la que habla Borges (2012, p. 95) en su ensayo «El arte narrativo y la magia» bien encuentra su efectiva contradicción o, posibilidad más interesante, se pone en juego a una escala abrumadora que raya en el delirio al remontarse a más de tres décadas de quehacer novelístico, en un «juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades» que va desde *Responso*, publicada en 1964, hasta *Lo imborrable*, de 1992. La evocación de las *Cuestiones académicas* de Cicerón en el movimiento que Prudencio realiza con sus manos, como explica Sarlo (1997, p. 38), da una sensación de haber sido encontrada por mera casualidad en el mar metafórico de la pampa y el otro mar, que es el sistema de referencias y alusiones. Sea esto una hipótesis plausible o no, lo cierto es que al relato no le queda más opción que replegarse poco a poco hacia sus anteriores

conquistas, entregarse a regañadientes a una dinámica regresiva (Premat, 2002, p. 179) con plena conciencia de que «lo que percibimos como verdadero del pasado no es la historia, sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior» (Saer, 2004, p. 14), la caravana debe ir hacia atrás para, irónicamente, ir hacia adelante (Saer, 2004, p. 139).

Sería, entonces, por sus recursos a una tradición más nítida y una peripecia más distinguible que en novelas anteriores (Kramer, 2012, p. 89), una novela «retaguardista». Los peligrosos tejemanejes políticos en los que *Las Tres Acacias* debe manejarse para mantenerse siquiera a flote presentan en relación con esto una *mise en abyme*. Mucho del comportamiento de los pacientes que Real incorpora a su caravana remiten directa o indirectamente a obsesiones anteriores, problemas de representación que fueron superados en textos anteriores y en *Las nubes* se despliegan con una fuerza incontrolable. El esfuerzo de recapitular «grandes momentos del género», que menciona Sarlo (1997, p. 35), no solo abarca la tradición de la novela, sino de la trayectoria del propio Saer. Se exhibe una conciencia del fin que, si *El entenado* era el principio de su fin, *Las nubes* representa su afianzamiento definitivo.

Prudencio, a quien la inmersión en el río le suscita un temor atávico, gusta en cambio de cubrir de barro su cuerpo para dejarlo secar al sol como una olla cocida (Saer, 2004, p. 79). Esta escena remite al imaginario material que Rafael Arce ya ha explorado en relación con los colastiné y su permanente obsesión por figurarse a sí mismos como una pasta que debe pasar por el fuego (2009, p. 18; 2015, pp. 79-83): una imagen primordial de la conformación de una identidad y un orden (las metáforas de alfarería gozan de una tradición en los relatos cosmogónicos demasiado evidente como para hacer pormenores aquí), de una costra reseca que no deja de ser superficial y ocultar un vértigo de melancolía y derrumbe. Prudencio se asocia a sí mismo al principio ordenador, al guardián de la comunidad al cual esta le otorga el poder de controlar el universo. Su proverbial inmovilidad recuerda a la figura del mikado que Freud recopila del texto de Kaempfer en *Tótem y tabú*:

Se atribuye a todas las partes de su cuerpo un carácter tan sagrado, que no deben ser nunca cortados sus cabellos ni su barba, ni tampoco sus uñas. Mas para que no padezca en absoluto de cuidados se le lava por la noche mientras duerme, y aquello que se quita a su cuerpo en este estado es considerado como un robo, que no puede ser atentatorio a su dignidad ni a su santidad. En épocas pasadas debía permanecer todas las mañanas, durante algunas horas, sentado en su trono, con la corona imperial sobre su cabeza y sin mover los brazos, las piernas, la cabeza o los ojos, pues solamente así se pensaba que podía mantener la paz y tranquilidad del imperio (Freud, 2013, pp. 78-79).

Todo acto que Prudencio obra con su cuerpo está impregnado de sentido tanto en su concepción paranoica del universo como para la mirada clínica de Real (Saer, 2004, p. 150). Se concibe a sí mismo como el testigo de algo que, en el momento en que aparte la mirada, podría desvanecerse «como un hilo de humo en el atardecer» (Saer, 2013a, p. 172). Su encarnizada pasividad es análoga a la conciencia del lector, cuyo desinterés en el texto y cuyo abandono de la lectura (literalmente, cerrar el libro) representan el fin de la existencia de los seres que lo pueblan,¹ aspecto ya presente en el caso de *El entenado*.

Las obsesiones de Prudencio, como veremos más adelante, son comparables a las de Real, cuyo estilo formal y sobrio de escritura oculta la misma obsesión en relación con el vacío y el trauma primigenio. La necesidad de mantener el vínculo a toda costa, de sostener la conexión entre los planos de la lectura se manifiesta, también, en las obsesiones de sor Teresita, que mediante sus prácticas místico-eróticas pretende, como escribió en su *Manual de amores*, unir nuevamente el mundo carnal con el espiritual (Saer, 2004, p. 107). Esta misión está más fuertemente conectada a otro caso de Freud (1976, p. 17): el delirio de Schreber.

Sor Teresita se retrae, igual que Prudencio, a la esfera de lo ritual: el amasijo de movimientos y contorsiones que representa frente a Real y que a este le recuerdan a los bailes de esclavos negros en el puerto de Buenos Aires (Saer, 2004, p. 97), no sin tintes de posesión demoníaca, dan lugar a la aparición de cierto vago atavismo; del tema tan recurrente en Saer de develar, aunque sea solo un instante efímero, la pulsión elemental que yace bajo la superficie.

El motivo de la unión con un plano trascendente a partir de la sexualidad femenina por supuesto que no es nuevo. Ya Frazer (2011, pp. 246-254) enumeró una serie de casos en los que la deidad podía desposar

¹ «Para el joven Parra su ciudad era la síntesis del universo cuya enigmática complejidad él había tratado de desentrañar con la ayuda de lecturas frenéticas y desordenadas, hasta perder un día la razón, así que, al alejarnos del escenario donde había tenido lugar la experiencia destructora, el terror disminuía, pero cuando nos acercábamos de nuevo, la proximidad de la ciudad cargada de ese pasado tan penoso, lo hacía recrudescer» (Saer, 2004, p. 151).

mujeres, engendrar e incluso reclamar paternidad sobre el fruto de las relaciones sexuales de sus esposas. El afán de unidad que guía a sor Teresita en sus maniobras comparte con la visión chiflada e idealista del doctor Weiss² un optimismo que irá desgastando a varios de los personajes. Incluso Troncoso participa de este esfuerzo y, al igual que sor Teresita, cae en la misma mecánica de euforia y depresión, como bien muestra su intento de «federar las tribus indígenas del continente bajo un mismo monarca» (Saer, 2004, p. 169) y sus repentinos intentos de acercarse a la tropa de Josesito (Saer, 2004, p. 178) antes de apagarse al término de su arenga y la intromisión de Real y Osuna.

El mar-pampa al que recurre el texto, influenciado frecuentemente por la luna, ata a los sujetos a una mecánica de flujo y reflujo. Solamente Osuna, fiel baqueano que permanece idéntico a sí mismo y al propio lugar, concededor de la llanura como un dios,³ se mantiene incólume. La monja se ve sometida a una transfiguración que sosiega por completo su apetito carnal y en cambio pasa a tomar la forma del círculo en su propio cuerpo, se convierte en «una bola de carne» (Saer, 2004, p. 108). Este retroceso hacia sí, un «enterrarse en su propio cuerpo» (Saer, 2013b, p. 26), volverlo opaco y literalmente impenetrable junto con una «pasividad bovina» (Saer, 2004, p. 108) recuerda al cuerpo saturado de Gina en *La ocasión*, en el momento en que Bianco la ayuda a bañarse:

En un momento dado alza la cabeza y la contempla: desde abajo, Gina le parece enorme, casi infinita, prolongándose en círculos de carne que forman una vasta pirámide cuya cúspide, afinándose, parece ir a perderse en la penumbra del techo. Y cuando se incorpora un poco, siempre de rodillas, poniéndose frente a ella para refregarle la parte delantera de los muslos, su cara queda casi pegada al vientre tenso y redondo (Saer, 2013b, p. 188).

La circularidad, también parte de los ciclos del agua y de la luna, no está hecha para mantenerse en el universo de *Las nubes*. Así como el *Manual de amores* va declinando poco a poco en «meras listas de vocablos obscenos», el ímpetu de la locura que encuentra nada más que el eco de sí misma conlleva un desgaste cuyas consecuencias se ven al cabo. Troncoso, cuya verborragia incontenible logra incluso disfrazar temporalmente la locura frente a Real, pese al talento de este para descubrirla, termina decayendo en «los signos banales, observados en su repetición casi invariable en mil enfermos diferentes, que anticipan el derrumbe» (Saer, 2004, p. 129), luego de su fosforescente explosión retórica frente a la tropa de Josesito. La fascinación de esta por Troncoso hace eco, asimismo, del caso de unos indios que trataban a los locos que merodeaban en las inmediaciones de la derruida Las Tres Acacias como criaturas divinas que los protegían del mal (Saer, 2004, p. 30). De igual modo los hermanos Verde representan esta cualidad de erosión en sus respectivas aflicciones: el mayor repite una y otra vez la declinación del día («Mañana, tarde y noche»)⁴ y el menor es paulatinamente inundado en su habla por los ruidos circundantes, que se ve forzado a asimilar sin ningún criterio hasta volverse incomprendible. Todo en *Las nubes* apunta hacia un camino sin retorno: el «movimiento continuo descompuesto» ha alcanzado una etapa de agonía.

La llanura y el eco

De las vicisitudes variadísimas que constituyeron nuestro viaje, esa imagen sin contenido particular, neutra por decirlo así, treinta años más tarde, es la que con más frecuencia, nítida, me visita: Osuna galopando paralelo al sol naciente que, al subir desde el lado del río, nimbaba de rojo el costado derecho del jinete y del caballo mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borronado en la sombra. Esa imagen es más y

2 «La naturaleza entera en sus más variadas manifestaciones, desde el giro periódico de los astros hasta las floritas más insignificantes de la llanura, que coleccionaba en un herbario cuidadoso, despertaba en él la misma curiosidad, estimulando sus dones de observación y razonamiento. Un insecto, la brisa benévola de octubre, el comportamiento de un caballo o las fases de la luna, tenían el mismo valor para él como objetos de reflexión, y más de una vez le oí decir que, a diferencia de lo que habían producido los hombres, no había jerarquías en la naturaleza, y que en cada fenómeno natural estaban implícitas las leyes que rigen al universo entero, de modo que explicando correctamente el salto de una pulga por ejemplo –le gustaba ejemplificar con lo nimio– se entendía el funcionamiento del sistema solar» (Saer, 2004, p. 28).

3 Es probable que el propio nombre de Osuna sea una oscura alusión a la anécdota del licenciado de la Universidad de Osuna en el primer capítulo del segundo *Quijote*, en el que este confiesa creerse la reencarnación de Poseidón.

4 Se ajusta más a la visión que he construido de la novela: interpretar las únicas cuatro palabras que dice Juan Verde no como un recommienzo constante, sino como células aisladas que continuamente marcan un rumbo de decadencia.

menos que un recuerdo ya que, independiente de mi voluntad, vuelve con su nitidez primera en las situaciones más diferentes y en los momentos más inesperados del día (Saer, 2004, p. 59).

En su estudio acerca de las posibilidades de nombrar el desierto, Fermín Rodríguez extrae, en su capítulo sobre las formas de exploración del espacio que empleó Darwin, un fragmento de sus diarios acerca de su viaje por la llanura patagónica:

La «coloración afectiva» de la llanura es la monotonía, el tedio, la desolación, la fatiga visual de una mirada que no encuentra reposo sobre ninguna forma de presencia. «¿Por qué entonces –pregunta Darwin en la “Mirada retrospectiva”, recapitulando su viaje alrededor del mundo– estos áridos desiertos han echado tan profundas raíces en mi memoria?» ¿Por qué estas escenas, «sin objetos que atraigan la atención despiertan tan vívidamente un indefinido pero intenso sentimiento de placer»? ¿Qué es lo que atrae al consumidor de paisajes? Darwin se refiere a la pregnancia que tienen en su recuerdo las llanuras de la Patagonia que, estériles e inservibles y a diferencia de la pampa, «sólo pueden ser descritas por los caracteres negativos: sin viviendas, sin agua, sin árboles, sin vegetación». ¿Será, conjetura Darwin, por el «libre campo dado a la imaginación» –una imaginación que proyecta sus sombras sobre la pantalla en blanco de la llanura?– (Rodríguez, 2010, p. 72).

El desierto se puebla con lectores. El espacio solo se configura si aparece ante ellos un texto. Como Osuna, calcado de la tipología sarmentina del gaucho, para quien el espacio de la llanura es un libro abierto, siempre igual a sí mismo (Saer, 2004, p. 42) y él igual en su lectura, la aparición de los extranjeros (Real, la caravana, Pichón en París, el propio lector real del libro) y su extrañeza lleva al desierto a convertirse en un espejo, a duplicar sus proyecciones sobre él como el agua de la laguna en la cual deben internarse para que no los consuma el incendio. El espejo de la llanura refleja para todos, incluido renuentemente Real, el reflejo del «sueño de su presunción» (Foucault, 2009, p. 45).



Juan José Saer

El juego del que hablé antes está incluido en esta dinámica. La *backwardglance* a las conquistas narrativas adquiridas en los años previos es observada con nostalgia y reencarnada aquí con un halo grotesco y deformado. Ya no hay lugar para la esperanza, como la de Bianco en su rancho esperando que se sucedan automáticamente «silogismos estrictos y callados», de que en la tierra que transitan haya un fondo, un lecho de roca que es el punto de llegada. Bajo las máscaras de la llanura solo hay más máscaras, porque el delirio no radica en el espacio mismo, sino en sus habitantes. Una vez más, la tierra es inocente como es inocente de un delito aquel que no conoce las leyes. Real transita ese espacio intentando sobrevivir no solo a las condiciones azarosas del clima o las amenazas del enemigo, sino a los continuos desvíos semánticos que tiran de él y de sus pacientes

de manera caprichosa, igual a aquella imagen que conserva de Osuna luego de años de sucedido el episodio, pero que durante el viaje erosionan su conciencia y ponen a prueba su integridad física.

Una verdadera «escritura del vacío», parafraseando el subtítulo del estudio de Rodríguez, hace su aparición en el anhelo subterráneo de Real por experimentar esa nada que ocurre en la ontogénesis actualizada en el presente. El momento en el que, en el margen de la laguna, Real llega al vislumbre de una revelación consistente en que su caballo sabe más del mundo que él; heredero de tantos otros autores entre los cuales están Borges, Kafka y Joyce, se atasca en mitad del proceso: Real llega a una negación del saber que constituía su *raison d'être* en la caravana y en el virreinato junto con Weiss, el dogma de su maestro se erosiona completamente (Quintana, 2001, p. 156), sus defensas psíquicas se vienen abajo.

Vislumbra el vacío que toma la no-forma proverbial del agua, el trauma original que no puede ser aprehendido con las «tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible» (Saer, 2013a, p. 139). Similar al episodio de «El Sur», en el que Dahlmann acaricia el gato del café de la calle Brasil y siente lo ilusorio de ese contacto por el abismo temporal que los separa: el presente del gato, el arrojo constante en que se encuentra, lo hace partícipe de la inmortalidad, que es sinónimo de la inexistencia, el vislumbre del arrojo que posee al caballo de Real figura la verdad o el fondo que, más allá de que exista o no, es imposible de nombrar. Dentro del mar que es la llanura, se llega a un cuerpo efectivo de agua, el vacío que se encontraba en la distancia de lo simbólico se acerca y cobra entidad física, ya no es el desierto un lugar de fantasmas, como explica Jung (1977, p. 72), lo reprimido trasciende su aura fantasmal para solidificarse en la catástrofe que se avecina.

Vuelvo a la escena que cité al principio de este trabajo (plena de reminiscencias al episodio del bañero en *Nadie nada nunca*) que, por la importancia que reviste para la interpretación, me permito citar esta vez *in extenso*:

Antes de acostarme, para desembarazarme de los efectos del aguardiente que, por cortesía, hubiese sido impensable rechazar, salí a refrescarme un poco en el aire de la noche. Había una luna redonda y clara que, blanqueando la llanura, creaba una ilusión perfecta de continuidad entre el cielo y la tierra; la luz abundante y pálida producía una penumbra al mismo tiempo grisácea y brillante y las pocas cosas que, puestas en su lugar por manos humanas —un árbol, un aljibe, los troncos horizontales, irregulares y paralelos del corral—, interferían el espacio vacío parecían [sic] cobrar en esa ilusión de continuidad una consistencia diferente de la habitual, igual que si los átomos que, según el ilustre sabio griego y el meticuloso poeta latino, maestros de mi maestro y por lo tanto míos, las componen, hubiesen perdido cohesión, delatando el carácter contingente no únicamente de sus propiedades, sino sobre todo de mis nociones sobre ellas y quizás de todo mi ser. De nítidos que podían presentarse a la luz del día, bien perfilados y constantes en el aire transparente, sus contornos se volvían inestables y porosos, agitados por un hormigueo blancuzco que parecía poner en evidencia la fuerza irresistible que inducía a la materia a dispersarse para irse a mezclar, reducida a su más mínima expresión, con ese flujo impalpable y grisáceo en el que se confundían la tierra y el cielo (Saer, 2004, p. 67).

Este puntillismo característico que es la síntesis del cuño microscópico saeriano mencionado en la introducción, esta vez aderezado con referencias a Demócrito y Lucrecio (cuyo poema comienza con una invocación a Venus, personificación del deseo), refleja en Real la erosión de su yo fundamental que esta travesía le tiene guardada: la caravana es la nube que interrumpe esa continuidad entre la tierra y el cielo que no quiere ser perturbada, y su paso es lo que origina la atomización de todo lo existente. En esta imagen, complementada con la epifanía a medias de Real frente a la laguna, yace encerrado el trauma que este no quiere dejar salir bajo riesgo de, como Tomatis en *Lo imborrable*, ser «mandado al fondo» (Saer, 2003, p. 12). El cuerpo en crisis de la caravana es lo que habilita la conciencia necesaria para narrar, pero aquello hacia lo cual se dirige al mismo tiempo imposibilitaría la narración de ser alcanzado completamente.

La laguna y la tentación

A diferencia de los locos, que encuentran algún tipo de sosiego en la constatación azarosa de sus creencias en el desierto o en un impiadoso ensimismamiento, Real se ve forzado como médico a ponerse a prueba, atravesar la dolorosa distancia que yace entre él y sus pacientes, sufrir la metamorfosis de la incursión (Quintana, 2001, p. 154) hasta adoptar, aunque sea temporalmente, su punto de vista, cuya marca en el relato es delatada por una profusión de pronombres en primera persona del plural abundante si se tiene en cuenta el solipsismo al que se atiene la perspectiva de su narrador:

Por momentos hablábamos poco, intercambiando monosílabos retraídos, y por momentos, en general en un aparte entre dos o tres, intercambiábamos largos monólogos fragmentarios, confusos y precipitados, como si habiendo perdido, en la llanura monótona, el instinto o la noción que separa lo interno y lo exterior, el idioma que el mundo *nos* presta hubiese perdido también sus raíces dentro de *nosotros* y se hubiese puesto a hablar por sí mismo, prescindiendo del pensamiento y de la voluntad de los que, al dar los primeros pasos por el mundo, habíamos aprendido a utilizarlo (Saer, 2004, p. 192) (Énfasis mío).

Esta imposibilidad de distinguir entre adentro y afuera aparece ya en el Tomatis de *Lo imborrable*⁵ y se asocia al peor momento de su depresión, el momento en que el mundo exterior es devorado vivo por el aparato de percepción contaminado por la melancolía, llevado a una proximidad asfixiante del sujeto contemplador. El espíritu no tanto anacrónico como utópico (Quintana, 2001, p. 149) de Real y Weiss, en el que las autoridades del hospicio no discriminan en absoluto entre cuerdos y locos, plantea, como explica Vezzetti (1997, p. 40), una confrontación de visiones acerca de la locura, pero de ella se desprende una preferencia por aquella que pertenece a la Edad Media, en la que la locura es un conocimiento profundo e inexplicable del universo que al loco le es connatural (Foucault, 2009, p. 39).

¿De qué otra manera sino por el enérgico e incomprensible discurso de Troncoso podría haberse salvado la caravana del ataque de Josesito y sus hombres (peligroso *memento* de Juan Garay con su tropa de gauchos atemorizados por el embarazo de Gina al final de *La ocasión*), igual que los restos de cuerpos que encontraron en el camino? Real termina «queriéndose un poco más» que al principio del viaje no solo por haber sobrevivido, sino por haber logrado explorar sin caer en el naufragio del sinsentido en aquello que Weiss llamó «el lado oscuro de las cosas» (Saer, 2004, p. 29).

Como en innumerables ocasiones dentro del corpus saeriano, los personajes llegan a sentir con la punta de los dedos la presencia inequívoca de aquello que no pueden comprender, mucho menos narrar, pero logran disponer su narración de los hechos en la forma de un círculo que asedia lo inenarrable y lo hacen ver a contraluz, con una silueta fugaz y eternamente cambiante aun a pesar de las abundantes confesiones subrepticias que destila su discurso y delatan con detallada intensidad el grado de delirio que han adoptado como lo más próximo a la realidad:

La amenaza se filtra en el espacio narrativo ante una voz que describe lo mínimo para que en las fisuras se transparente lo otro que vendrá o que está viniendo, lo que se insinúa pero no se deja pronunciar. Como dice Giordano, «lo que aparece es que *algo* se oculta, lo que se afirma es que *algo* se niega, y ese *algo* incierto la literatura lo revela en su incertidumbre: ese algo no es nada, ni siquiera la nada» (Quintana, 2001, p. 122).

El caso de Real es especialmente intenso en relación con los delirios paranoicos y muestra un vínculo por lo menos probable con el caso Schreber. La evidente falta de distancia crítica de Real a la hora de juzgar el carácter y proyecto de Weiss lo sitúan en una proximidad propia al endiosamiento y la idealización dependiente,⁶ cuya caída de gracia podría resultar devastadora.

En las dos cartas que Weiss escribe a su discípulo antes de salir la caravana destinada a Las Tres Acacias expresa esta necesidad de alejamiento, razón por la cual le había asignado estar a la cabeza de la misión. Este rasgo apenas mencionado, con un relieve mínimo dentro del texto,⁷ puede resultar la clave del tono persecutorio y catastrófico que adopta el viaje. La reversión del amor interior en odio exterior (Freud, 1976, pp. 58-59) se proyecta bajo la forma de azares climáticos, y la presencia circundante de Josesito y su banda actúan como un

5 «Hormiguean en un tumulto apagado, pero tan intenso, imprevisible y variado en su multiplicidad oscura, con movimientos autónomos respecto de cualquier plan o finalidad, inesperados y repetitivos que, borrando la distancia entre lo interno y lo exterior, se vuelven poco a poco íntimas e inmediatas y se confunden con mis propios pensamientos» (Saer, 2003, p. 45).

6 «Conocemos con exactitud la postura del varoncito frente a su padre; contiene la misma alianza entre sumisión respetuosa y rebelión que hemos hallado en la relación de Schreber con su Dios, y es el modelo inconfundible de esta última, que lo copia fielmente» (Freud, 1976, p. 49).

7 Es relevante mencionar que dentro de la obra de Saer se suele adherir un peso simbólico extraordinario a los actos nimios como cortar carne o zambullirse en un río y referir de manera hiperbólicamente escueta, casi como un gesto desafiante, los hechos que retienen por su sola mención un enorme peso simbólico. Casos paradigmáticos de esto son las muertes de Ángel Leto y el Gato junto con Elisa en Glosa.

retorno de lo reprimido que, de tanto en tanto, arremete sin piedad contra los carros y culmina en el incendio de la llanura.⁸

Real experimenta el acto de irse que inaugura el trauma (Caruth, 1996, p. 22) de manera parcial, nunca se desprende del todo de su maestro, incluso después de que ambos sean exiliados a la fuerza de la Argentina. Es un hombre del Paraná, pero una vez llegado a lo que era su pueblo natal no reconoce nada como suyo y, al partir de su país de nacimiento para no volver, nada de lo que encuentra posteriormente ostenta el espesor ontológico de la travesía a través de la llanura. Incluso el viaje que narra no es un viaje de ida, sino de regreso. Entre esta partida inconclusa y permanencia intransigente, la novela despliega su mundo.

El derrumbe ya ha sucedido

Para un lector ya avezado en la obra de Saer resultará extraña la «prolijidad» del recorrido que transita *Las nubes*. El episodio está localizado en un tiempo y un espacio definidos, aun a pesar de su poca importancia para la historia nacional. El trayecto de un lugar a otro está trazado nítidamente y cuando se cumple, cuando los integrantes de la caravana llegan «sucios y ennegrecidos por el sol y la ceniza, exhaustos y miserables» (Saer, 2004, p. 206), acaba el relato. Hay, en definitiva, un principio y un fin. El texto no se entretiene explorando las consecuencias que el hecho inexplicable ha tenido en la vida de su protagonista porque las acumula todas al principio del relato: la partida final de la Argentina (en nada relacionada, por cierto, con el episodio en cuestión), el cargo en el hospital de Rennes (ciudad en cuya universidad Saer fue docente hasta jubilarse), la correspondencia con Weiss hasta la muerte de este.

La existencia del documento azarosamente encontrado por Soldi replica tanto su partida abrupta (los salvó el cónsul británico Dickson sin que ellos lo supieran) como el propio desenlace de la travesía: «Las parcas, por esta vez, dijeron que sí». Este tópico del encuentro azaroso con el destino que responde a la lógica de los mitos y tragedias griegas parecería más seguido en la producción crepuscular de Saer (véase, por ejemplo, los cuentos «Un fin de semana» y «Madame Madeleine», incluidos en *Lugar*) y responde a un cambio de paradigma no tanto por su presencia como su énfasis. El azar ficcional que garantizó la supervivencia del grumete en *El entenado* casi no tiene relieve en todo el texto; lo mismo sucede en *La ocasión* con la inexplicable inmunidad de Bianco a la fiebre amarilla a pesar de estar en estrecho contacto con el paciente cero.

En estas novelas anteriores la mera existencia de una suerte favorable no es cuestionada. Y sí, en cambio, las preguntas que se desbrozan de esta constituyen las cuestiones centrales de la labor interpretativa. El hecho de que «estemos leyendo esto a pesar de que lo más probable era que nunca fuésemos a encontrarlo», que hayamos encontrado el manuscrito como Cervantes encuentra el libro de Cide Hamete Benengeli, supone la existencia de un hecho que lo impide. El desierto verdadero del doctor Real no es aquel que atravesó en agosto de 1804, sino el resto de su oscura vida, para la cual no hay lectores disponibles ni posibles porque este cruce heroico y delirante de la pampa sigue estando presente.⁹

El movimiento retrógrado del que hablaba al principio constituye la defensa necesaria para continuar el relato, para impedir la nota consonante que da fin a la música y obliga al reposo, mantener a cualquier costo «el presente colorido pero inmaterial de [sus] recuerdos» (Saer, 2004, p. 137). El derrumbe original simbolizado por la omnipresente isotopía del agua, del barro primigenio y del caos que habita el lenguaje saeriano en todos sus niveles ha ganado una cantidad considerable de terreno desde su enunciación localizada y contemplable entre los indios colastiné, pasando por su abrupta irrupción en el mundo «civilizado» de *La ocasión* y ahora, desprovisto de sus marcas distintivas, destilado hasta su esencia, ha adquirido la ubicuidad de lo invisible, llega en la forma de agua al cuello hasta Real (tanto de manera figurada como literal), implícitamente diciendo que esta es la última vez que será enunciable.

Para Real, haber sido salvados del incendio, el no haber experimentado lo que más se teme (Winnicott, 1991, p. 117) es la razón por la que no puede avanzar más allá de ello, él no ha podido darle «espacio a su deseo». El relato que llega hasta nosotros consiste, una vez más, en un consuelo, pero Real no halla, como el entenado, el potencial de descubrir el vaivén de su residencia en el mundo y la residencia del mundo en él.

8 «No era correcto decir que la sensación interiormente sofocada es proyectada hacia afuera; más bien inteligimos que lo cancelado adentro retorna desde afuera» (Freud, 1976, p. 62).

9 «En todo caso, ese viaje fue para mí una experiencia única, de la que, como se verá más adelante, también soy deudor al doctor Weiss, y espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato, tenga a considerar que se trata para mí de la aventura más singular de mi vida» (Saer, 2004, p. 56).

Está atrapado entre su experiencia interrumpida y la redacción de sus memorias en una quimera que nunca encontrará reposo: lo inconcluso de la experiencia permite la escritura, los lectores existimos porque en el fondo del texto se halla un fracaso. Se cumple la visión de Winnicott de un yo que ha sido invadido en su base por el instinto de muerte e interpreta el trauma como una fuerza que invade desde afuera (Hernández, 1998, p. 135). Antecedentes de esta presencia asfixiante ya se encontraban en *Lo imborrable*, cuyo final ambiguo con un resaltado gesto de victoria pírrica (Tomatis anuncia triunfalmente su vuelta al alcoholismo) deja en duda si la pérdida realmente fue (o puede ser) asimilada (Quintana, 2001, p. 124).

Conclusiones

Como en *Nadie nada nunca*, el verdadero protagonista de *Lo imborrable* es aquello que no se ve, aquello que no se sabe de los otros y aquello que no está. Mediante un contexto de crisis exterior (el general Negri tirando gente de los helicópteros) e interior (la muerte de la madre pocos meses antes del inicio del texto), Saer sitúa a Tomatis en el límite de sí mismo, en el «penúltimo escalón» de su existencia. Pero a diferencia de *Nadie nada nunca*, que se regodea poéticamente en la desintegración del vínculo referencial y el estancamiento del relato para resaltar al máximo la función poética del lenguaje y, por lo tanto, un objeto de belleza, Tomatis cobra en su narración en primera persona una modalidad reflexiva que contrabandea al presente ese único episodio al cual remiten todos los demás: lo imborrable es la huella de lo que se ha perdido, los labios de los cuales el narrador salió inacabado y lo condenó al trayecto ineludible que termina en su propia anulación (Premat, 2002, p. 92).

Real hace el recuento del prolegómeno de la catástrofe para evitar que otro incidente, que sí sucedió y está exento de toda significación, entre en el espacio de su conciencia demasiado carente de autonomía o autodeterminación (Freud, como se citó en Hernández, 1998, p. 137). Como dice Caruth (1996, p. 17), el trauma solo es perceptible mediante su olvido. ¿Cuál es este trauma original? Su anonimidad en sí misma es otra muestra de la grandeza transversal de Saer, que logró proveerle a cada una de sus obras el fantasma de aquello que no puede ser nombrado y articular un relato en torno a él. Quizás esta remarcada presencia en su producción tardía indica no una imposibilidad de narrar tanto como un impulso hacia el nombramiento del trauma acontecido y con ello un cambio fundamental en su forma de escribir.

Bajo este punto de vista no resultaría tan radical el contraste entre *Lugar*, cuyos lectores interpretaron como una especie de cajón de sastre, y sus anteriores libros de cuentos. El inevitable final al cual se dirigió esta poética no necesariamente implicaba un silencio al estilo de Philip Roth, si bien la muerte de Saer nos privó para siempre de esa respuesta. Quizás no pudo haber mejor punto final para la escritura de un autor tan prometeico que el involuntario lirismo del anuncio que carga el final de *La grande*: «Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino».

Referencias bibliográficas

- Arce, R. (2009). Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer. *Anclajes*, 13(13), pp. 9-25.
- Arce, R. (2015). *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Borges, J. L. (2012). *Discusión*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Hernández, M. (1998). Winnicott's «Fear of Breakdown»: On and Beyond Trauma. *Diacritics*, 28(4), pp. 134-141.
- Foucault, M. (2009). *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2014). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Frazer, J. G. (2011). *La rama dorada*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1976). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente. En *Obras completas, tomo XII* (pp. 11-76). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2013). *Tótem y tabú*. Barcelona: RBA.
- Jung, C. G. (1977). *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Kramer, N. (2012). Outlaws of the Pampa: Representations of the Gaucho and the Indigenous in *Las nubes* (1997) and *La ocasión* (1988) by Juan José Saer. *Latin American Literary Review*, 40(79), pp. 88-114.
- Marcuse, H. (1985). *Eros y civilización*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Premat, J. (2002). *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Quintana, I. (2001). *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Saer, J. J. (2003). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2004). *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2013a). *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2013b). *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2014). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1997). Aventuras de un médico filósofo: sobre *Las nubes* de Juan José Saer. *Punto de Vista*, 59, pp. 35-38.
- Vezzetti, H. (1997). La nave de los locos de Juan José Saer. *Punto de Vista*, 59, pp. 39-41.
- Winnicott, D. (1991). *Exploraciones psicoanalíticas I*. Buenos Aires: Paidós.