



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



Pinceladas de palabras en *La Mayor*

La autorreferencialidad en la representación saeriana

*María de las Nieves Agesta*¹
*Alejandra Cacciurri*²
*Ana Carolina Heredia*³
(Dpto. Humanidades – U.N.S.)

el centro
de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausencia

en el centro de la
ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema

Alejandra Pizarnik,
Los pequeños cantos

Leer *La Mayor* implica adentrarse en un ámbito donde el lenguaje se convierte en el protagonista indiscutido de la experiencia literaria. La aparente obsesión nominativa genera una sensación de extrañamiento del lector respecto del discurso, provocando, de esta manera, una continua reflexión sobre cada uno de los elementos del mismo.

La detallada descripción de objetos y de acciones del narrador, tanto como su repetición desde distintas perspectivas espaciales y temporales, contribuye a atomizar el relato. Esta intensa descomposición remite a una dimensión autorreferencial del texto, que adquiere coherencia únicamente en la lógica interna de la obra en tanto representación.

Un análisis de *La Mayor* articulado en torno a este último concepto, implica considerar la doble existencia de *la imagen en el texto* y del *texto como imagen*. El cuadro

¹ nievesagesta@yahoo.com.ar

² alecacciurri@yahoo.com.ar

³ webmaster@carolinaheredia.com.ar

Campo de trigo con cuervos funciona, en este sentido, como microcosmos donde se condensa la intención de la narración:

“Y en la pared, sobre el escritorio, con mucho blanco alrededor, detrás del vidrio, el *Campo*, ¿pero es verdaderamente un campo?, *de trigo*, ¿pero es verdaderamente trigo?, *de los cuervos*, y uno podría, verdaderamente, preguntarse si son verdaderamente cuervos. Son, más bien, manchas, confusas, azules, amarillas, verdes, negras, manchas, más confusas a medida que uno va aproximándose, manchas, una mancha, imprecisa, que se llama, justamente, así, porque de otra manera no se sabría, que no es, o que no forma parte, del todo: un límite.”⁴

El fragmento anterior nos remite a la cuestión de la posibilidad de representar la realidad. La formulación de interrogantes por parte del narrador impugna la adecuación de la imagen pictórica a su referente, del signifiante al significado. La indefinición de las figuras – lograda mediante su desintegración en manchas y colores – desvincula el contenido de la forma, concentrando la atención en esta última y acentuando su carácter de artificio.

Toda esta problemática es retomada y ampliada en el transcurso del relato a través de la recurrencia a distintos motivos: la habitación,⁵ la llama del fósforo,⁶ el humo del cigarrillo,⁷ la ciudad,⁸ las fotografías⁹... En cada uno de ellos las formas se diluyen hasta convertirse en manchas confusas, llegando a poner en duda la misma naturaleza ontológica de los objetos. A su vez, este mismo procedimiento, se traslada a la totalidad de la obra en el cuestionamiento de la escritura como medio para aprehender lo real. Las palabras ocupan en el discurso el lugar de las manchas, provocando una sensación de disociación entre ellas y aquello a lo que hacen referencia.

⁴ Saer, J. J., *La Mayor*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 17

⁵ “Sobre la mesa, contra un fondo desordenado de libros, de papeles, a un costado del vaso lleno de lápices, de biromes, rojas, negras, verdes, azules, en la carpeta verde, cerrada, en cuya tapa estoy escribiendo, en grandes letras rápidas, nerviosas, con tinta roja, PARANATELLON.” Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 16.

⁶ “Y la llama del fósforo que llevo, con cuidado, hacia el cigarrillo que cuelga de los labios, ondula, una mancha, amarilla y azul, móvil, y se estremece, después, entera, cuando la sopro, varias veces, antes de apagarse.” Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 17.

⁷ “El humo sube, en la habitación, inmóvil. Va, por decir así, dispersándose. En el aire, iluminado, arabescos y láminas, y una bruma tenue, grisácea ahora, en suspensión, alrededor, especialmente, de la lámpara.” Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 17.

⁸ “Y toda en círculo, y alrededor, la ciudad: otro, en algún punto, con sus manzanas oscuras, las líneas de punto de las lámparas del alumbrado público, sus patios arbolados, sus ruidos súbitos, en permanencia, o cambiando, quizá, confuso, silencioso, lugar.” Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 36.

⁹ “Borrosas, las dos fotografías, sesenta y dos mil veces, ubicuas, no son, sin embargo, nada. No muestran nada. Unas manchas confusas, negras, grises, blancas (...)” Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 23.

La Mayor constituye, entonces, una *representación de la representación*,¹⁰ en tanto *representa* la compleja relación entre la escritura (*representación*) y la realidad (*lo representado*). Esta noción, central para nuestro análisis, requiere ser concebida en su doble dimensión: como presencia de una ausencia y como ausencia de una presencia.¹¹ La primera se concreta en la acentuada materialidad de la palabra, que otorga realidad a lo narrado. La segunda nos conduce a interrogarnos sobre la misma existencia del mundo exterior al señalararnos la imposibilidad de agotarlo por medio de la escritura.

La cuestión de la autorreferencialidad de la obra se halla presente en los motivos, en los procedimientos narrativos y, finalmente, en la concepción de la escritura y de la realidad que subyacen en el relato.

Manchas de colores y palabras

El conjunto de objetos que rodean al narrador y las acciones que éste lleva a cabo se convierten en motivos del relato que, repetidos en varias ocasiones, pretenden llamar la atención sobre las múltiples - y siempre insuficientes - maneras de aproximarse a la realidad.

En el transcurso de las cincuenta y dos páginas, se describe, en primera persona, el recorrido del personaje por las habitaciones de su casa, indicando detalladamente cada movimiento realizado. La trama resulta, entonces, intrascendente puesto que se refiere a elementos triviales que no escapan del acontecer cotidiano. Los objetos domésticos y del entorno urbano son singularizados mediante un tratamiento formal homogéneo, caracterizado por el detalle minucioso y la repetición constante.

Los motivos presentes en *La Mayor* pueden ser agrupados de acuerdo a su naturaleza: las imágenes creadas especialmente como representaciones y el mundo material que sólo adquiere su carácter de representación mediante su inclusión en el texto.

Dentro de las primeras se incluyen las fotografías y el cuadro, ubicados en el estudio del protagonista. Al observarlos, éste enfatiza la insuficiencia de dichas representaciones para aprehender a sus referentes. Cada una de ellas constituye tan sólo un conjunto de

¹⁰ Michel Foucault entiende de la misma manera el análisis de *Las Meninas* de Diego Velásquez al decir "El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena. (...) Quizá haya, en este cuadro de Velásquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer." Foucault, M., *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003, pp. 23 y 25.

¹¹ Cfr. Chartier, R., *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1995.

manchas borrosas, vagas, informes, indefinidas y confusas, que adquieren coherencia en el distanciamiento y en la mirada ordenadora del observador.

El cigarrillo, la habitación y la ciudad pertenecen a la segunda clase de objetos provenientes del mundo material. Sin embargo son percibidos por el narrador del mismo modo que las imágenes: son disueltos al nombrarlos y convertidos en simples y vagas manchas de colores. La habitación misma se transforma en un cuadro, un signo de lo real. Las barreras entre los distintos tipos de representación se diluyen en la urdimbre del lenguaje. No queda ninguna certidumbre: *nada, lo que se dice, nada*.

“Por un momento se borra todo: la pared amarilla, la mesa, con el cenicero y los libros, con la carpeta verde en la que ha de decir, en letras rojas, irregulares, de imprenta, PARANATELLON, las manchas encuadradas de blanco, de negro, las manchas azules, amarillas, negras, el humo en dispersión, la luz, la biblioteca.”¹²

El único límite entre la pintura y el cuarto es el marco, un borde arbitrario, prescindible por no señalar un cambio ontológico. El borramiento de las fronteras reaparece en relación a los estados de conciencia del narrador: el sueño y la vigilia, el recuerdo y lo actual, el pasado y el presente. “Ya no se sabe, en realidad, donde queda, por llamarla así, la frontera, ni, en realidad, la realidad.”¹³

Una figura literaria puede otorgar sentido a los motivos presentes en el texto y analizados previamente. Cada uno de ellos funciona como una sinécdoque en tanto representa, de manera reducida, la intencionalidad de la obra como unidad de sentido. Esta coherencia orgánica es lograda, asimismo, mediante un tratamiento uniforme en lo que atañe a los procedimientos narrativos.

Describiendo los silencios

La descripción es la protagonista indiscutida de *La Mayor*. Precisamente este intento de dar cuenta del mundo por medio de la palabra es lo que confiere sentido a toda la obra, comenzando por el título. Es la empresa que se propone el narrador, conociendo de antemano la imposibilidad de lograrla. El carácter utópico de dicho objetivo lo eleva a un rango superlativo.¹⁴

Lo temático y lo formal se conjugan en función de esta idea que organiza el relato. La utilización de determinados mecanismos de escritura no es casual, sino que obedece a

¹² Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 21.

¹³ Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁴ Premat, J., *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 2002.

una elección conciente del autor que reconoce la importancia de la forma en la consecución de su propósito.¹⁵

Saer detalla minuciosamente las características y las transformaciones que sufren los objetos, así como las acciones del personaje y los lugares en los que transcurren. Cada uno de estos elementos es descrito en varias ocasiones y de múltiples maneras, destacando las insuficiencias del discurso y relativizando la realidad. Todo, incluso el tiempo, es cuestionado en la narración.

Éste escapa a la linealidad cotidiana para adoptar la lógica de la representación. La obra transcurre así en un continuo presente donde conviven, simultáneamente, varias categorías temporales. La conjugación del verbo *estar* para referirse a una misma acción resalta esta idea del tiempo como construcción impuesta por los hombres para organizar la vida.

“Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora. No. Estuve y estoy estando, estuve, estuve estando estando, estoy estando, estoy estando estando, y estoy ahora estuve estando, estando ahora en la terraza vacía (...)”¹⁶

Mientras en el fragmento citado el sujeto que narra se concibe en un ahora permanente, los *otros* pertenecen a un tiempo y a un lugar ajenos. Nunca aparecen definidos, sólo son voces lejanas o recuerdos mediados por el individuo. Por ello, se refuta la existencia de una verdad objetiva y unívoca al afirmarse que tan sólo son posibles las representaciones subjetivas, creadas mediante el lenguaje a partir de las percepciones sensoriales.

En este sentido, los rasgos formales de *La Mayor* presentan una marcada similitud con las características del Impresionismo como movimiento pictórico. La descomposición en manchas, el acentuado cromatismo y el énfasis en la luz se conjugan con el papel central que cumple la impresión como mediación subjetiva en la construcción de la obra de arte.¹⁷

¹⁵ “El Qué de una imagen (el tema del cual se sirve la imagen como imagen o como relato puesto en imagen) es guiado por el Cómo en el que transmite su mensaje. De hecho, el Cómo es generalmente difícil de distinguir del qué; y es la verdadera esencia de la imagen. Pero el Cómo, a su vez, toma forma en gran medida por la imagen que reside en el medio visual (...).” Belting, H., *Pour une anthropologie des images* en prensa (traducido del alemán por Jean Torrent), p. 3.

¹⁶ Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁷ Este paralelismo es reafirmado por el mismo autor a partir de la elección del cuadro que describe repetidamente en el texto (*Campo de trigo con cuervos* de V. Van Gogh, pintor postimpresionista).

La palabra clasifica, diferencia dentro de la uniformidad. Construye, introduciendo un orden – un *logos* – en el mundo. Para existir, los objetos deben ser nombrados, interrogados en su silencio. Es el lenguaje quien tiene el poder sacarlos de la penumbra.

Iluminar, ocultar, interrogar

La concepción de la escritura y de la realidad que subyacen en la obra de Saer, articulan contenido y forma en una totalidad coherente. La palabra escrita ilumina, en tanto da cuenta de una presencia y permite acceder a un conocimiento. En *La Mayor*, el autor deja entrever esta capacidad del discurso cuando, a medida que avanza en la descripción, va cubriendo – o mejor, descubriendo – a los objetos con un haz de luz.¹⁸

El personaje, al nombrar, se constituye en una fuente emisora de luminosidad. Incluso la luna, cuerpo lumínico natural del cielo nocturno, recibe esta cualidad de la palabra: “Fija, en el cielo, lisa, borrando, a su alrededor, las estrellas, y frente a mí, y refractaria, a su modo, chata, imaginaria, un nombre únicamente, una palabra, la luna.”¹⁹

Del mismo modo que al entrar a las habitaciones las sustrae de la oscuridad; al salir, las devuelve al vacío: “...a la cocina que entra y sale, en su lugar, una y otra vez, imperceptiblemente, como todo lo demás, de lo negro.”²⁰ El lenguaje es una condición de existencia: su mediación implica el pasaje de los objetos del no-ser al ser y viceversa.²¹ El escritor crea un mundo textual, un sistema autónomo con reglas específicas, adquiriendo así el status de demiurgo. El mismo Saer, señala este poder creador al decir que:

*“Narrar no consiste en copiar lo real, sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar.”*²² (la cursiva es nuestra)

Sin embargo, la escritura no puede iluminar íntegramente a los objetos. Implica un recorte subjetivo de la realidad que se concreta al adoptar una perspectiva determinada y al renunciar a otras miradas. Develamiento y ocultamiento se conjugan en el universo de

¹⁸ El empleo de los siguientes términos, en el transcurso de toda la obra, enfatiza este poder del lenguaje: *fosforescencia, brillo, resplandor, titilaciones, fluorescencia, centelleo, llama, luz, iluminación.*

¹⁹ Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 16.

²⁰ Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 15.

²¹ Este pasaje aparece en *La Mayor* a partir de las imágenes de la muerte y la resurrección (1976:24) y del parto: “De un signo a otro, de un mensaje, o de una certidumbre, tiraban, por decirlo de algún modo, las líneas, y ponían, en el mundo, como una madre al parir, en el espacio, sólida, a la vista, externa, o como en el aire, volando, imaginariamente, en el vacío, una paloma, irrefutable, una construcción (...)” Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 18.

²² Dalmaroni, M. y M. Merbilhaá, “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción, en Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la Literatura argentina*, t. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 338.

La Mayor. Al convertirla en núcleo principal de su obra, Saer es consciente de esta ambigüedad del lenguaje.²³ El texto funciona como una trama cuyos hilos configuran la percepción.²⁴ De esta forma, se destaca el carácter de representación no sólo de esta obra, sino también de la escritura y de las otras artes.²⁵

Considerar a la representación como única manera de aprehender y expresar la realidad, conlleva inmediatamente a un cuestionamiento de la existencia del mundo como referente. Lo único que el autor reconoce es la creencia del hombre en un fundamento, un fondo que ordena y otorga sentido a las cosas.

“... [la mano] no ha tocado, por decir así, nada, no ha sacado del contacto, nada, ni experiencia, ni certidumbre, ni mensaje, ni signo, ni recuerdo: nada. Nada, como no sea, fluctuante, la creencia, de que algo, un poco más arriba, en la frente, y detrás, imaginariamente, sin ningún fondo, negra, fosforece, de vez en cuando, de unos cuerpos, fugaces, la emoción, el recuerdo, el placer, el deseo, la desesperación, el hambre. Nada que caiga, al exterior, de esas galaxias, del gran espacio negro sin fondo, sin sentido, sin dirección, sin nada más que el ir y venir, errabundo, de esas fosforescencias, de esos brillos que rayan, dejando una cola ardiente que se borra, gradual, a su vez, el vacío, o emergen, desde el fondo, si es que hay, por decir así, un fondo (...)²⁶”

Esta manera de entender la literatura y la realidad no implica una postura nihilista, sino que al afirmar la pluralidad de perspectivas se refuta la existencia de un sentido único. Reivindicando la subjetividad, Saer rechaza cualquier autoritarismo. Esta negación de la objetividad implica un posicionamiento político-ideológico que se evidencia en la omnipresencia de la interrogación²⁷ como un llamado a la reflexión. Así, con un argumento aparentemente intrascendente y haciendo hincapié en la forma, logra un compromiso social que no entra en contradicción con la autonomía del arte.²⁸

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.

BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI Editores, 1985.

²³ Los alcances y limitaciones del lenguaje se demuestran, implícitamente, en las numerosas – pero nunca iguales – reiteraciones descriptivas, con las cuales se intenta dar cuenta de múltiples puntos de vista. Siempre quedan otros mundos que no son dichos: los percibidos y creados por otros sujetos.

²⁴ Cfr. Derrida, J., *La diseminación*, Madrid, Editorial Espiral, 1975.

²⁵ Cfr. Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 42.

²⁶ Saer, J. J., *Op. Cit.*, p. 20.

²⁷ La pregunta se incluye como procedimiento narrativo dentro del texto y como exhortación al lector de interrogarse acerca del orden estatuido.

²⁸ Cfr. Adorno, T., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, en prensa (traducido del alemán por Jean Torrent).

CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1995.

DALMARONI, Miguel y Margarita MERBILHAÁ, "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en JITRIK, N. (dir.), *Historia crítica de la Literatura argentina*, t. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000.

DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Editorial Espiral, 1975.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003.

PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 2002.

SAER, Juan José, *La Mayor*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

SCHNAITH, Nelly, *Paradojas de la representación*, Barcelona, Café Central, 1999.

Revistas

BLANCO, A., "Entrevista con José Saer", en *Punto de Vista*, nº 53, noviembre 1995.

GRAMUGLIO, María Teresa, "Juan José Saer: el arte de narrar", en *Punto de Vista*, nº 6, julio 1979.

....., "La filosofía en el relato", en *Punto de Vista*, nº 20, mayo 1984.

SARLO, Beatriz, "Narrar la percepción", en *Punto de Vista*, nº 10, noviembre 1980.

SAER, Juan José, "El concepto de ficción", en *Punto de Vista*, nº 40, julio-septiembre 1991.