

Saer y el cine

Una lectura deleuziana sobre la repetición y los movimientos geométricos en la escritura cinematográfica de Saer

Escriben **ALEJANDRA FIGLIOLA**

(Argentina). Licenciada y Doctora en Ciencias Físicas, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. Profesora en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Investigadora del CONICET. Dirige dos proyectos de investigación, FONCYT, UNGS, y actuó en 15 proyectos como investigadora independiente y/o directora. Autora de más de 50 trabajos en *proceedings* y revistas indexadas internacionales. Coautora, junto con Gerardo Yoel, de *Bordes y Texturas, reflexiones sobre el número y la imagen*.

GERARDO YOEL

(Argentina). Profesor egresado del Instituto Politécnico de Artes Cinematográficas (IPAC), Universidad París VIII, Francia. Investigador y curador. Actualmente, codirige el Proyecto de investigación RAM (UNGS). Autor de *Imagen, Política y Memoria* (2002); *Pensar el cine I* y *Pensar el cine II*, (2004), entre otros. Coautor, junto con Alejandra Figliola, de *Bordes y Texturas, reflexiones sobre el número y la imagen*.

Se trata más bien de saber lo que significa «hacer el movimiento» o repetir, obtener repetición.

¿Se trata de saltar, como dice Kierkegaard?

¿O bien de bailar, como dice Nietzsche?
Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*.

*En uno que se moría
mi propia muerte no vi,
pero en fiebre y geometría
se me fue pasando el día
y ahora me velan a mí.*
Juan José Saer, *Glosa*.

*Es cierto que el espacio es espesura
y el tiempo esfinge donde el mundo aflora
para un chisporroteo que no dura.*
Juan José Saer, *Lo imborrable*.

1.

El cine ha generado desde sus comienzos un modelo narrativo tradicional copiando las estructuras dramáticas del teatro «a la italiana» y la novela decimonónica. El llamado cine clásico, de Griffith a Eastwood, consolida el modelo del siglo XIX que comenzaba a estallar en las transformaciones que darían lugar a las grandes obras de la literatura, el teatro y la pintura. Modelo que, como dice Giorgio Agamben,¹ se constituye en

¹ Giorgio Agamben, *Medios sin fin*, 2001, p. 50.

garante, durante el siglo XX, de la vigencia de un gesto: el del hombre del siglo XIX que la burguesía europea ya no podía mantener.

En este largo recorrido de más de un siglo de subrayar acentos en conflictos y tapar juntas entre planos, el cine ha interactuado con la literatura de diversos modos. Reproduciendo las estructuras más convencionales de la narrativa realista, pero también en una dirección inversa, influenciando a las otras artes, como la pintura, tal el caso del *Desnudo bajando la escalera* (1913) de Marcel Duchamps o en los intentos de representar el movimiento que realizó la corriente futurista italiana. En la literatura queda esto de manifiesto «(...) en la estructura secuencial en muchos textos de Joyce,² en el uso del flashback en Proust, en el 'montaje paralelo' en Dos Passos», o también en la circularidad y repetición temporal que César Vallejos despliega en *Trilce*. Esta relación de influencias entre cine y literatura tiene como protagonistas privilegiados a los escritores del *nouveau roman* Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras quienes han sido, a su vez, dos grandes cineastas.

«El tiempo sale de sus goznes», dice Shakespeare encarnado en Hamlet. La frase es citada por Deleuze en el prefacio de la edición americana de *Imagen-Tiempo*³ para significar que el tiempo ya no está subordinado al movimiento, sino que es el movimiento el subordinado al tiempo. Desde los griegos hasta Kant, el tiempo se ha subordinado al movimiento pero, advierte Deleuze, se ha producido una revolución. Esta revolución en filosofía se podría trasladar al cine: «(...) la imagen-movimiento del llamado *cine clásico* le deja un lugar después de la segunda guerra mundial a una imagen-tiempo directa».⁴ Este cambio se ope-

ra, continúa Deleuze, no sólo en la utilización, en la expansión del tiempo en la narración cinematográfica, sino también en la naturaleza de los personajes. Después de la Segunda Guerra, en Europa aparecen ciudades semidestruidas, galpones abandonados, terrenos vagos, espacios desiertos pero poblados, en donde comienza a surgir una nueva raza de personajes: especie de mutantes que ya no actúan, son, según Deleuze, «Videntes». Rossellini en su trilogía *Europa 51, Stromboli, Alemania año 0* nos muestra «(...) un niño en una ciudad destruida, una extranjera en una isla, una mujer burguesa que mira a su alrededor». Personajes que ya no actúan como héroes, sólo están ahí, mirando la devastación, mirando cómo la historia pasa a su lado. El cuerpo, dice Deleuze, ya no es más exactamente el móvil, sujeto del movimiento e instrumento de la acción; éste se transforma revelando la presencia del tiempo, como se observa en los personajes de Antonioni a través de sus fatigas y esperas.

En los años 60, las obras fundamentales de Foucault, Lacan y Deleuze constituyen una síntesis de las inquietudes del momento, posicionándose en el justo cruce de la filosofía, el psicoanálisis, la lingüística y el arte. Son coincidentes con las prácticas artísticas que dieron lugar a corrientes tales como la *nouvelle vague* en el cine con artistas como Resnais, Godard y Antonioni, o como el *nouveau roman* y sus correlatos en las esculturas y cuadros de Sol LeWitt y Frank Stella, en la música de Reich, Riley y Glass. En la literatura argentina aparece un autor como Juan José Saer quien concilia con la corriente del *nouveau roman*,⁵ la que rompe con el modelo narrativo del realismo decimonónico. Estas fracturas en el relato, al liberarse de la

² Eduardo Grüner, «El cine o la imagen movimiento de los tiempos modernos», en *El sitio de la mirada*, 2003, pp. 95-253.

³ Gilles Deleuze, *Deux Regimes de Fous-Textes et entretiens 1975-1995*, 2003, pp. 329-330.

⁴ Deleuze aclara que ésta es una idea general y que se debe adaptar a casos concretos, con sus matices y correcciones. Ver Gilles Deleuze, *op.cit.*, 2003, p. 329.

⁵ Cabe señalar que Saer fue traductor al español de Natalie Sarraute.



esclavitud en que lo habían sumido las corrientes clásicas, son esenciales como formas de narración y, además, permiten que el tiempo surja y se haga protagonista.

Juan José Saer maneja la repetición como recurso estético y narrativo, lo que le permite desplegar un relato detallista cuyo sustento es la minuciosa descripción de las acciones, así como la descripción de las sensaciones internas y las percepciones sensoriales de sus personajes, a la vez que lleva adelante la trama del relato.

La literatura de Saer, al igual que la de otros escritores argentinos que rompen con las estructuras narrativas tradicionales como Manuel Puig y Julio Cortázar, ha sido influenciada por el cine. Pero mientras Puig narra el cine de Hollywood para entamarlo dentro de sus propios textos, Saer hace cine. A pesar de haber transitado más de la mitad de su vida [hablando] en lengua francesa, su obra, escrita enteramente en castellano, se construye casi a la manera de un documental sobre el paisaje santafesino. El autor de *El entenado* y de *El río sin orillas* no sólo ha tenido una relación intelectual y profesional con la enseñanza del cine en la Universidad del Litoral,⁶ en la adaptación de su propio cuento en el filme de Nicolás Sarquis *Palo y Hueso* (1967) o como guionista en *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago,⁷ sino que ha utilizado y trasladado recursos propios del discurso cinematográfico para construir su obra literaria. El manejo de los sonidos y los silencios, de los ritmos y las pulsaciones, sus permanentes alusiones sonoras a luces y colores, obligan al lector a poner en juego la evocación de sus percepciones auditivas y visuales. De manera similar estas percepciones se animan ante

una obra filmica. La minuciosa descripción de las acciones que efectúan sus personajes emparenta el texto con el llamado guión literario en cine.

Manteniendo el paso idéntico, regular, Leto y el Matemático bajan de la vereda a la calle y empiezan a cruzarla. Un auto lento los intercepta y, como frena en la bocacalle, lo sortean por delante, los dos al mismo tiempo, sin detenerse ni variar el paso, sin ni siquiera mirarlo, como dos robots al que un dispositivo electrónico preprogramado hiciera esquivar automáticamente los obstáculos; y cuando están llegando a la vereda de enfrente, los dos pliegan, simultáneos, la pierna izquierda, y la elevan por encima del cordón.⁸

Saer presenta el relato como la visión de una cámara que se acerca o aleja, que modula los detenimientos, ralentando el tiempo narrativo, mostrando cuadro a cuadro o utilizando una lente de aproximación que termina por armar, a veces, una estructura fractal. Estructura que también podríamos denominar como una especie de geometría temporal que trasciende el plano. En el siguiente fragmento de *El limonero real* se ponen en evidencia, además de las simetrías, las sensaciones sonoras y visuales:

Porque estoy esperando, porque estoy esperando que venga la explosión, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella, idéntico, porque estoy esperando

⁶ Saer fue profesor de Historia del cine y de Estética cinematográfica en la Universidad del Litoral hasta que, en 1969, parte a Francia con una beca por 6 meses que se alargaría hasta su muerte, ocurrida el 11 de junio de 2005.

⁷ Fuera de los circuitos comerciales también pudo verse *Cicatrices* (1999) del santafesino Patricio Coll basada en la novela homónima de Saer, aunque él no participó en el guión.

⁸ Juan José Saer, *Glosa*, 1986, p. 102.

que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella idéntico saltando al agua.⁹

El manejo que el escritor hace del tiempo narrativo logra que sus personajes sigan un derrotero particular, no necesariamente lineal. Este derrotero o trayectoria dibuja en el plano distintas curvas. A veces tiene la oscilación de un péndulo, a veces recorre un círculo o avanza en módulos con ritmos internos, similares a los de la música o de la poesía. Su escritura deja de lado las intrigas de la «gran historia» para centrarse en las mínimas historias de sus personajes y registrar cada detalle con extrema minuciosidad.

Saer no se conforma con elaborar este tipo de mecanismos dentro de una sola novela o cuento, sino que salta por afuera de ellos. Su obra esta formada por un conjunto de textos que dialogan entre sí, que forman parte de una estructura mayor en que cada relato es pieza de un posible *puzzle*,¹⁰ en el que sus personajes deambulan de novela en novela, formando una mitología personal, con unidad geográfica (el litoral santafesino) y cultural. Todas y cada una de sus novelas funcionan dentro de su obra como algo inamovible, firme, que subyace, y a la

vez, como algo flotante y libre que se mueve por sobre ese fondo. Eso es lo que logra Saer al trabajar con personajes que reaparecen, se cruzan, tejen una vida por encima y por fuera de las novelas. El fondo y la forma, lo estático y lo móvil se construyen en cada obra y se confunden constantemente. Lo fundamental y lo anecdótico, lo banal y lo importante, lo trascendente y lo insignificante están fusionados totalmente.

Podemos referir la obra de Saer a aquello que, sobre el cine, dice Jacques Lacan y que es citado por Zizek: «(...) si vamos a tomar las películas en serio, sólo podemos hacerlo tomándolas en serio».¹¹ Los personajes de Saer no son como los de Hitchcock que están al servicio de producir una acción y provocar su desenlace, no están atravesados por una estructura de carácter psicoanalítico que determina el sentido de sus actos.¹² Los personajes de Saer se parecen más a los de Eric Rohmer, en sus *Cuentos Morales* o *Cuentos de las Cuatro Estaciones*, o a los de Yasujiro Ozu en sus *remakes Primavera Tardía* y *el Gusto del Sake*, o, también, en *Chicos de Tokio* y *Buenos Días*.¹³ Estos autores priorizan los personajes simples, comunes, cotidianos, que otros dejarían de lado.¹⁴ Más allá de las diferencias entre cine y literatura, más allá de las distancias entre la ciudad de San-

⁹ Juan José Saer, *El Limonero Real*, 1992, p. 134.

¹⁰ Cada nueva novela de Saer parece constituirse como la pieza del rompecabezas necesario para conectar toda su obra.

¹¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX sff.*, p. 23.

¹² Es interesante resaltar el análisis que hace Zizek sobre la triada formada por las películas *Psicosis* (1960), *Intriga internacional* (1959) y *Los pájaros* (1965), para las cuales podemos encontrar dos elementos fundamentales en común: uno a nivel estructural en el hecho que los tres personajes principales –Mitch Brenner (Rod Taylor), el héroe de *Los Pájaros*; Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psicosis*, y Roger Thornhill (Cary Grant) en *Intriga Internacional*– tienen una falta de padre y un modelo común de madre que les impide relacionarse naturalmente con otra mujer. El otro elemento es el que destaca Zizek: «en estos tres films hay otro elemento en común: de película en película, la figura de amenaza en forma de pájaro va asumiendo una prominencia mayor. En *Intriga internacional* tenemos quizás la más famosa escena hitchcockiana: el ataque por avión (un pájaro de acero) que persigue al héroe en una llanura calcinada por el sol; en *Psicosis* la habitación de Norman está llena de pájaros disecados y además el cuerpo de su madre momificada nos recuerda un pájaro disecado y en *Los pájaros* después de los pájaros de acero (metafóricos) y los pájaros disecados (metonímicos) finalmente tenemos pájaros vivos reales que atacan al pueblo». Véase Slavoj Zizek, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, 1999.

¹³ *Chicos de Tokio* (1932), *Buenos Días* (1959), *Primavera Tardía* (1949), *El gusto del Sake* (1962) de Yasujiro Ozu.

¹⁴ Véase el artículo de Beatriz Sarlo escrito en homenaje a Juan José Saer y titulado «Juan José Saer, (1937:2005): De la Voz al Recuerdo» que apareció en el diario *La Nación*, 2005.



ta Fe o el pueblo de Rincón y el lago de Annecy en Los Alpes o el parque Monceau en París, más allá de las distancias entre la cultura, el tiempo y el espacio entre Colastiné y Onomichi o Tokio, los personajes de Ozu, Rohmer y Saer comulgan una relación especial con la naturaleza, con su contexto. Son personajes que, a pesar de sus grandes diferencias, pertenecen a un lugar y cuyos simples actos y gestos están desprovistos de acentos dramáticos. A Saer le interesa el gesto de estos personajes, su cotidianidad, su pasividad. Le importa ese gesto que dejó de ser el del hombre del siglo XIX, que ya no es el gesto Jean Gabin o Michelle Morgan en *El muelles de las brumas* (Francia, 1938), de Marcel Carne, ni el de Morgan Freeman o Brad Pitt en *Seven* (EEUU, 1995), de David Fincher. El que cuenta es el gesto de ese personaje «Vidente» como lo describe Deleuze. Personaje pasivo, masivo, vidente, cuyo gesto se repite sin ser estridente.

La selección de acciones, imágenes o situaciones que comportan elementos repetitivos no hacen más que concretar en el plano de la representación aquello que funciona en otras dimensiones como mecanismo estructurador del discurso. La prosa de Saer se manifiesta densa, cargada de historias que se apilan con sus distintas temporalidades. Estas distintas franjas temporales persisten en la conciencia del lector, quien las va proyectando sobre el presente del relato, en contradicción con la linealidad discursiva, otorgándoles una profundidad polifónica, basada en la simultaneidad y en la consecuente detención de la fluidez del tiempo. Desde el punto de vista fenomenológico, la conciencia del lector acostumbrado a la continuidad relativiza dichas rupturas, a la vez que almacena estos bloques narrativos, fragmentarios en relación con un tiempo unifi-

cado, que permanecen como estratos latentes que el texto se encargará de actualizar en su momento.¹⁵ Saer prioriza documentar los movimientos de sus personajes por sobre la «gran historia» en la que estos movimientos se inscriben, prioriza documentar la huella del gesto que dejan sus personajes en el caminar, en el hamacarse, en los desplazamientos circulares. Registra las veintiuna cuerdas que recorren caminando Leto y el Matemático en *Glosa*; el movimiento sin avance neto entre dos puntos fijos, pendular, de Adelina Flores, en «Sombras sobre el vidrio esmerilado»; registra el movimiento circular en torno a un punto fijo tal como el que realiza Wenceslao para recuperar la órbita vital en *El limonero real*. Al priorizar describir el registro de estos tiempos «muertos» permite, como señala Deleuze, que el tiempo abandone su obligación dramática de llevar adelante la historia y que se presente en sus múltiples capas de hojalde: en el presente, pasado y futuro de sus personajes.

Este ensayo se propone contemplar algunos aspectos del carácter cinematográfico de la escritura de Saer desde los conceptos deleuzianos¹⁶ en torno al tiempo, a los ritmos y a las repeticiones. Para ello, se seguirán las huellas de algunos de los múltiples relatos que se superponen en *Glosa* para detectar el ritmo de la letra que el autor se impone para llevar adelante la caminata, en el desplazamiento, así como la oscilación pendular del cuento «Sombras sobre el vidrio esmerilado». Finalmente, se tratará sobre una aproximación a los ciclos del tiempo (ciclos de vida y de muerte) que organizan *El limonero real*. Hay estructuras que valdrá la pena clasificar, en un intento (probablemente inútil e incompleto) de generar una taxonomía de estos ritmos, oscilaciones y repeticiones que formula Saer en sus relatos.

¹⁵ Omar Corrado, «Sonido, tiempo, forma una escucha musical de los textos de Juan José Saer», en *Revista del Instituto Superior de Música*, 1996, pp. 24-29.

¹⁶ Hemos tomado para esta lectura deleuziana sobre Saer el texto *Diferencia y Repetición* (1964), que es uno de los dos textos que resultaron de su tesis doctoral, además, por supuesto, de aquellos ya mencionados.

Parafraseando a Deleuze, cuyo fragmento se reproduce en el primer epígrafe de este trabajo, diremos que para Saer obtener la repetición implica diferentes movimientos: en *Glosa*, se «trata de caminar»; en *Sombras sobre el vidrio esmerilado*, se «trata de oscilar», y en *El Limonero real*, de «dibujar un círculo».

2.

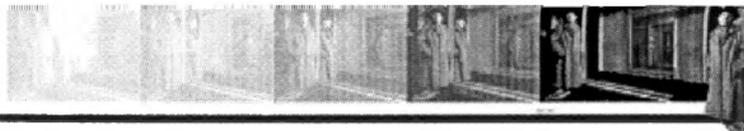
2.1. Documentar el caminar, el desplazamiento hacia: el ritmo en la trayectoria de *Glosa*

El aparentemente simple argumento de la novela *Glosa* puede resumirse en la caminata que una mañana de octubre de 1961, Leto y el Matemático realizan por la ciudad de Santa Fe. El relato de la charla recurrente y los casuales encuentros que los protagonistas tienen durante el trayecto, es acompañado por la descripción detallada que Saer hace de las percepciones corporales, los recuerdos y las obsesiones de los personajes y del constante movimiento entre su interior y su exterior, entre la más íntima y latente naturaleza propia y las señales que reciben desde una calle céntrica, con sus sonidos, brillos, sombras y colores. De este modo construye una visión detallista y a la vez global del universo privado de los personajes. Este retrato emparenta al novelista con un cine que, podríamos llamar *documental*, es minucioso y recurrente. La narración del recorrido de los personajes no implica el respeto por una linealidad, sino que se combina con una violenta ruptura temporal que provoca, en una sola carilla, que los personajes sean lanzados

hacia el futuro, dieciocho años después, y luego regresen intactos a la mañana santafecina, para recuperar naturalmente el ritmo de la marcha. El gesto de caminar de los personajes es registrado al detalle a lo largo de las veintiuna cuadras del relato haciendo que se refleje en ellos la gran historia ausente en el tejido dramático; sin embargo, esa historia ausente forma el sustrato en el que surgen las banales conversaciones de los personajes.

Hace tres semanas que el Matemático ha llegado de Europa y en su cabeza se amontonan «los recuerdos recientes y coloridos de Viena, Ámsterdam, Cannes, Málaga y Espoleto».¹⁷ Al encontrarse con otros personajes, y ante la consabida pregunta sobre cómo le había ido, el Matemático relata, en forma abreviada, sus experiencias de viaje. Para ello genera una suerte de descripción que sigue una regla fija con una forma normalizada. El conjunto de estas formas crean una especie de estribillo que asoma en distintas partes del relato. Cada verso del estribillo es una misma construcción nominal: el nombre de una ciudad seguido, tras una coma, de su correspondiente descripción, vivencia personal o asociación propia del Matemático. Tras una de estas formas nominales se coloca otra de manera contigua y se construye una serie, una lista con cadencia propia, su propia pulsación. En el estribillo hay por un lado una repetición explícita que a la vez oculta y le da sentido a la repetición disfrazada, que es el ritmo que se constituye en la suma de descripciones de las ciudades. Hay, por así decirlo, una interioridad que le es propia al personaje que se constituye en las infinitas síntesis interiores que se producen hasta llegar a construir la lista de ciudades.

¹⁷ Juan José Saer, *Glosa*, 1986, p. 27.



Es también, desde el punto de vista de la constitución del relato, un segmento que se intercala durante toda la novela, una marca periódica que se suma a los otros períodos presentes. Son las frases que recorren todo el libro, instalando el pulso adecuado que también se manifiesta en el simple acto de caminar: cada tanto, nos encontramos con una serie de las rítmicas descripciones de Matemático. El estribillo genera en el lector una repetición que va formando un hábito. Deleuze considera que ésta es la primera de las síntesis temporales, aquella que es desarrollada a partir del concepto de Hume sobre que «la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla».¹⁸

Siena es una imagen rojiza, elevada en la bruma caliente del atardecer; París, una lluvia inesperada; Londres, un problema de alojamiento y unos manuscritos del Museo Británico.¹⁹

Venecia, la verdadera puerta de Oriente y no Estambul; Varsovia, no dejaron nada; Brujas, pintaban lo que veían; Madrid, lo que uno siente haber perdido en el extranjero lo vuelve a encontrar ahí.²⁰

Varsovia, no dejaron nada; La Rochelle, blanca y centelleante; París, una lluvia inesperada; Bruselas, por el censo de Belén; Brujas, pintaban lo que veían; Viena, todos sus habitantes parecen creer en el análisis terminable; Biarritz, no podía no gustarles a nuestros oligarcas; Palermo, los dioses picaron cerca antes de desapare-

cer; Venecia, la verdadera puerta de Oriente y no Estambul; Segovia, ardua entre el trigo amarillo.²¹

Destacamos las siguientes características que aparecen en la enumeración: por lo menos una de las ciudades que aparece en el estribillo es referida en el estribillo anterior y se introduce alguna nueva, salvo en el primer y último estribillo. Es como si Saer *camina* en el relato y para deslizar cada instancia en el flujo del cuento necesitara que el pie pise en la anterior.

La diferencia de las ciudades y la igualdad de la estructura de cada frase es otra de las características. Nuevamente se observa el efecto de la simetría en la estructura y la diferencia de las frases, el orden y la simetría se combinan con el caos y la imperfección. El estribillo, además de «formarnos un hábito y modificar nuestro espíritu», nos remite al personaje. Por un lado, Saer lo llama «el Matemático», lo que nos hace suponer una personalidad puramente racional y de hecho es lo que se muestra de él. Sin embargo, a través del ritmo del estribillo, Saer nos induce a pensar que está constituido de latidos, de repeticiones y que el corazón lo domina, porque, en las palabras de Deleuze: «la cabeza es el órgano de los intercambios pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición». Vale acá recordar que «un poema solo se puede aprender de memoria, (de corazón, como dicen los franceses)».²² Y así es el Matemático: racional y emotivo. A través del relato nos enteramos de que es movido por su corazón, al punto de alejarse de la comodidad y seguridad de su familia

¹⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, 2002, p. 119.

¹⁹ Juan José Saer, *op. cit.*, 1986, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 42.

²¹ *Ibidem*, p. 155.

²² Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, 2002, p. 22.

de clase alta, para arriesgar la vida por la persona que ama.

La instalación de un estribillo dentro de la novela también alude a un tipo de repetición musical, que instala un ritmo, a la vez de deslizar diferencias. Es importante recordar que una de las acepciones de la palabra «glosa» se refiere a lo musical. El Diccionario [de la Real Academia Española] registra que esta palabra es: «variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas pero sin ajustarse rigurosamente a ellas». Saer logra conjugar forma y significado en su novela.

2.2. Documentar el hamacarse, la ida y vuelta: el ritmo del péndulo en «Sombras sobre el vidrio esmerilado»

La poetisa Adelina Flores está en su sillón de Viena mientras observa, tras el vidrio esmerilado de la puerta del baño, la silueta de su cuñado Leopoldo afeitándose y bañándose. Recuerdos y reflexiones sobre su vida en contraposición con las percepciones del presente del cuento constituyen el eje de la narración y ocasionan una permanente oscilación que resignifica el movimiento de la hamaca. «Me balanceo suavemente en el sillón de Viena. Doy vuelta la cabeza y veo como la luz gris penetra en la habitación a través de las cortinas verdes».²³

El texto también oscila entre dos puntos: los versos de la poesía que va creando mentalmente Adelina, personaje de Saer, a partir de la poesía de otra poetisa, Alfonsina Storni, ser real. Los versos aparecen intercalados, entre paréntesis, en el seno de la prosa que constituye el relato. En Adelina se descubre el deseo de una relación

triangular que, claramente, no ha ocurrido: la protagonista ha quedado atrapada entre el par de focos, puntos fijos amorosos que son su cuñado Leopoldo y su hermana Susana, y que aparecen como un desplazamiento de su primer amor: «Vino a casa por mí la primera vez y luego se casó con Susana».²⁴

Adelina rememora un picnic en el río, por el lado de Colastiné, con su hermana y Leopoldo. Durante el paseo, ella descubre a Susana y Leopoldo en un encuentro íntimo. Esta visión se constituye en un embrión traumático desde el que comienzan a separarse dos polos entre los cuales la protagonista queda atrapada en permanente balanceo, de uno al otro. «Los vi, claramente: él estaba echado sobre ella y tenía el traje de baño más debajo de las rodillas».²⁵

Varios son los pares que se presentan en el cuento, entre ellos el padre y la madre de Adelina, que aparecen en el recuerdo que tiene ella sobre sus muertes:

Papá y mamá murieron en el cuarenta y ocho, con seis meses de diferencia. El peronismo se llevó a papá: fue algo que no pudo soportar. Y mamá terminó seis meses después que él, porque siempre lo había seguido.²⁶

Deleuze diría que el pasado de la protagonista es «no un antiguo presente mismo, sino el elemento en el cual éste se enfoca».²⁷ Entre estas dos dimensiones se hamaca Adelina. Deleuze continúa:

El presente antiguo y el actual no son, pues, dos instantes sucesivos sobre la línea del tiempo,

²³ Juan José Saer, *Narraciones/1*, 1983, pp. 13-30.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵ *Ibidem*, p. 20.

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2002, p. 133.



sino que el actual contiene una dimensión más en la cual representa al antiguo y en la cual también se representa a sí mismo (...). La síntesis activa (del tiempo) que se expresa de diferentes maneras, tiene, entonces, dos aspectos correlativos, aunque no simétricos: reproducción y reflexión, rememoración y reconocimiento, memoria y entendimiento. Se ha observado con frecuencia que la reflexión implicaba algo más que la reproducción; pero que ese *algo más* es tan solo la dimensión suplementaria en la que todo presente se refleja como actual al mismo tiempo que representa el antiguo.

Por ello, la síntesis activa de la memoria se presenta bajo el doble aspecto de «reproducción del antiguo presente y reflexión del actual».²⁸ Saer reduce esta reflexión con la frase que dice Adelina al iniciar el cuento: «¡Qué complejo es el tiempo y sin embargo, qué sencillo!».²⁹

En el antiguo presente se sitúa, por ejemplo, el recuerdo intenso de la visión del cuerpo desnudo de su cuñado:

Vi *eso*, enorme, sacudiéndose enorme desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otra vez en caballos pero no dirigiéndose hacia mí. (...) Nunca he podido mirarlo de la cintura para abajo desde aquella vez.³⁰

Mientras que en el actual presente la reflexión del cuerpo de Leopoldo se halla encubierta, disimulada, ensombrecida. Ahora:

Leopoldo se ha sacado el calzoncillo y lo observa. Ha quedado completamente desnudo. Se inclina para dejarlo caer en el canasto de la ropa sucia que está en el costado del baño, junto a la bañera. Puedo ver su sombra agrandada, pero no desmesuradamente, sobre los vidrios esmerilados de la puerta del baño.³¹

La violencia del recuerdo («*eso*», «*enorme*») y la atenuación de la visión del presente se muestran en estas oraciones, incluso hasta la dirección en la que ella se sitúa; «*hacia mí*» en el recuerdo se contraponen con la actual contemplación sesgada (y sosegada). La intensidad de la memoria ocupa el espacio principal de la conciencia de Adelina, mientras que la percepción del presente se encuentra relativizada. También dentro de su propio cuerpo se construyen otros polos de oscilación: el recuerdo de su seno en oposición con una ausencia: su pecho actual mutilado, reemplazado por una blanca cicatriz. La dupla pecho-recuerdo es otro de los focos que se contraponen a cicatriz-tacto del presente. La cuestión de la ausencia-presencia también rige el presente de la narración: Adelina se encuentra presente en su casa, a la vez que su hermana Susana se encuentra ausente porque ha ido al médico. Sin embargo, Adelina está atenta, imaginando el recorrido que Susana hace.

En este momento Susana debe estar bajando lentamente, con cuidado, las escaleras de mármol blanco de la casa del médico. Puedo verla en la calle, en el crepúsculo gris, parada en el medio de la vereda tratando de orientarse.³²⁻

²⁸ *Ibidem.*, p. 134.

²⁹ Juan José Saer, *Narraciones/1*, 1983, p. 13.

³⁰ *Ibidem.*, p. 21.

³¹ *Ibidem.*, p. 15.

³² *Ibidem.*, p. 28.

Vale la pena mencionar también el encuentro de Adelina con Tomatis, uno de los personajes emblemáticos que Saer hace saltar de relato en relato. La oposición que establecen estos dos personajes, ambos escritores, tiene que ver con la estética que cada uno de ellos emplea en su obra y, en definitiva, con la manera en que cada uno tiene de vivir su propia vida.

Tomatis se echó a reír. «La señorita Flores – dijo – ha dicho hermosas palabras sobre la condición de los seres humanos. Lástima que no sean verdaderas. Digo yo, la señorita Flores ¿ha estado saliendo últimamente de su casa?» (...) «¿Usted cree en la importancia de la fornicación Adelina? Yo sí creo. Eso les pasa a ustedes los de la vieja generación, han fornicado poco o en su defecto nada en absoluto. (...) Usted debería romper la camisa de fuerza del soneto –porque las formas heredadas son una especie de virginitad– y empezar con otra cosa.»³³

2.3. Documentar el movimiento circular: *El limonero real*

La noche de fin de año se reúne una familia de isleños del litoral santafecino. La llegada de los invitados y de familiares que viven en la ciudad, el baño en el río, las compras en el almacén, el sacrificio del cordero, el encender el fuego para asarlo, en fin, todos los preparativos para la cena y la misma cena constituyen el argumento de *El limonero real*. La historia está contada desde el punto de vista del personaje principal: Wenceslao, y relatada a través

de sus percepciones, sentimientos, recuerdos; en una palabra, del despliegue de su universo privado. Todo esto es descrito con extrema minuciosidad, repitiendo una y otra vez, volviendo al detalle del detalle, describiendo obsesivamente los gestos más triviales de manera de formar una textura propia, un relato *rugoso* cargado de percepciones que llevan al lector a la formación de una conciencia sensorial de la historia. Wenceslao vive en una suerte de cosmos privado: su hábitat es una isla que encuentra siendo un niño de la mano de su padre y en cuyo centro se halla el limonero real. El relato ingresa en la conciencia del protagonista, acosado por dos ausencias permanentes, la de su mujer que se niega a asistir a la fiesta familiar debido al luto por su hijo y la del propio hijo cuya figura emerge una y otra vez en el recuerdo.

Deleuze, en el segundo capítulo de *Diferencia y Repetición*, reflexiona sobre cómo nuestra conciencia se impregna del tiempo o para usar sus propias palabras, de las distintas «síntesis del tiempo». La primera de estas síntesis es la de la fundación del hábito que se ha comentado en el inciso correspondiente a la novela *Glosa*, mientras que la segunda síntesis es la de la constitución del tiempo en un pasado puro. Deleuze también se refiere a una tercera síntesis como «tiempo en estado puro» o «forma vacía del tiempo». Recuerda a Hamlet cuando dice: «el tiempo ha salido de sus goznes», y considera que:

(...) el tiempo salido de sus goznes es tiempo puro, enloquecido, salido de la curvatura que le daba un dios, liberado de su **forma circular demasiado simple**,³⁴ exento de los acontecimientos que formaban su con-

³³ *Ibidem.*, p. 27.

³⁴ El destacado es nuestro.



tenido, tiempo que invierte su relación con el movimiento, con la palabra, tiempo que se descubre como forma vacía y pura.

Este tiempo, reflexiona Deleuze, es regido por Tánatos, mientras que la primera y la segunda síntesis pertenecen a Eros y Mnemósine. La síntesis se constituye en el lugar del no futuro, propio de la muerte. Deleuze considera que las grandes obras de la literatura, tal como *Edipo Rey* y *Hamlet*, contienen estas tres síntesis. En *El limonero real* también aparecen las tres síntesis pero se halla más desarrollada la tercera síntesis de tiempo deleuziana. Por esta razón, en *El limonero...*, Saer realiza operaciones con la palabra similares a la detención de una cámara y que permiten que emerja el tiempo «salido de sus goznes». El relato subyacente es la permanente tensión entre Wenceslao y su mujer: mientras que el protagonista hace enormes esfuerzos por retornar a los tiempos de los ciclos que son los tiempos propios de la vida y de la naturaleza, su mujer se obstina en estar de luto, en ese «tiempo que es un largo pasado y el futuro es inversamente proporcional al pasado». En el festejo de fin de año que proponen sus parientes, Wenceslao pretende recuperar el ciclo de la vida interrumpido hace siete años por el accidente que puso fin a la vida del hijo. La tensión se produce entre ambos personajes: Wenceslao, presente, tratando de aferrarse a la vida, se opone al de su mujer ausente. La pareja presencia-ausencia aparece incluso en los nombres: el de la mujer no es revelado, (Wenceslao se refiere simplemente a «ella»), mientras que el protagonista tiene un nombre memorable. Estos pares generan un movimiento en el que se alter-

nan los dos grandes aspectos presentes en la naturaleza, en definitiva ambos personajes son los pequeños representantes de la gran pareja vida-muerte. En términos deleuzianos, diríamos que Wenceslao lucha por regresar a otro tiempo, por cerrar la cesura que «constituye la fisura del Yo»³⁵ y que se abrió en el tiempo con la muerte de su hijo. A partir de entonces, para él «inicio y fin dejan de coincidir», mientras que para ella no existe futuro alguno y se abandona en un largo pasado.

Haga de cuenta que yo no existo cuando ella me oye decirle que ya ha pasado el tiempo de luto y que ya es hora de que salga aunque no sea para llegarse a ver a sus hermanas el último día del año. (...) Ella faltaba nomás, ella sola.³⁶

La permanente circularidad de los movimientos de Wenceslao, los relatos repetitivos, iguales entre sí y a la vez diferentes, son algo más que un juego propuesto por el autor que también explora los límites del lenguaje: el limonero es circular, sus flores y frutos son circulares, también las ondas que se forman en el agua al sumergir de los remos, la isla es una porción de tierra circulada de agua y como estos, las sugerencias al círculo aparecen a lo largo de la novela entera. En cuanto a lo cíclico está sugerido en toda la reflexión sobre lo natural, la sucesión de los días y las noches, las estaciones, el renacer de la naturaleza.

Está en el centro justo de la arboleda y el resto de los árboles parecen ir agrupándose en círculos concéntricos o en espiral a su alrededor:

³⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2002, p. 116.

³⁶ Juan José Saer, *El limonero real*, 1992, p. 163.

está cargado de flores blancas, cuyos pétalos más débiles han caído sobre la tierra alrededor del árbol formando un círculo blanco, que su fronda esférica resplandece concentrando la luz o irradiando una luz propia que hace brillar el verde nuevo de las hojas duras, como si estuviesen recubiertas de una película de laca, y de los limones amarillos y verdes llenos de poros.³⁷

En cuanto a lo formal, es decir, al *dibujo* de la novela, Saer nos propone también una construcción circular que simboliza los movimientos cíclicos de Wenceslao y su entorno a través de un constante comenzar y terminar del mismo relato. En cada una de estas partes el relato se va *desenrollando* y cada una de ellas se inicia con la frase: «Amanece y ya está con los ojos abiertos», que, a su vez, es también la última frase de la novela. La novela toda está construida en correlación con el relato. Su forma cíclica acuerda con el deseo del protagonista de recuperar la órbita perdida y poder cerrar la cesura del tiempo. Por ello Saer hace coincidir, como en un círculo, el principio con el final, utilizando la misma frase.

3.

Saer registra y describe los movimientos de sus personajes en Rincón, en Colastiné, en la ciudad de Santa Fe. Lo hace como si hiciera cine, dibujando sus movimientos en un plano virtual, un plano en el que el tiempo se *presenta*

con sus múltiples capas de hojaldre. Puede pensarse este tiempo siguiendo las ideas deleuzianas en sus tres síntesis del tiempo. Aparece en *Glosa* la primera síntesis, la del hábito; en «Sombras...», la segunda síntesis, la de la remembranza, y finalmente en *El limonero...* se muestra la tercera, la del tiempo enloquecido, «salido de sus goznes». Estas síntesis se reflejan en los personajes saerianos. Personajes *preñados* de un pasado o de un futuro devastador. Del pasado, a través de la tragedia de la ausencia del hijo y de la mujer de Wenceslao o de la decepción amorosa de Adelina Flores. Del futuro, a través del genocidio perpetrado por la última dictadura militar, preanunciado por Leto y el Matemático y que ocurrirá quince años después del tiempo en que transcurren los hechos de la narración.

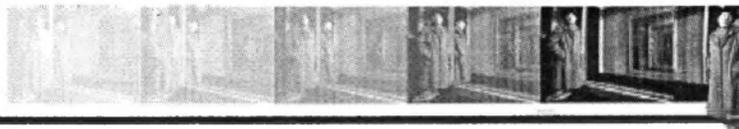
Tarkovsky define al cine como «la presión que ejerce el tiempo sobre el plano».³⁸ En la quietud del litoral santafecino, los personajes de Saer acumulan tiempo en nuestras conciencias y ejercen presión en ellas. ✱

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin fin*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- CORRADO, Omar: «Sonido, tiempo, forma: una escucha musical de los textos de Juan José Saer», en *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 5, Universidad Nacional del Litoral, diciembre de 1996.
- DELEUZE, Gilles: *Deux Regimes de Fous-Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y Repetición*, Madrid, Amorrortu, 2002.
- GRÜNER, Eduardo: «El cine o la imagen movimiento de los tiempos modernos», en *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma, 2003.

³⁷ *Ibidem*, p. 49.

³⁸ Citado por Deleuze en *Deux regimes de fous-textes et entretiens 1975-1995*, 2003, p. 330.



- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX*, Encore, Paris, Seuil, s/f.
- SAER, Juan José: *Glosa*, Buenos Aires, Alianza Literatura, 1986.
- SAER, Juan José: *El limonero real*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- SAER, Juan José: *Narraciones/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- SARLO, Beatriz: «Juan José Saer, (1937:2005): De la Voz al Recuerdo», en *La Nación*, 19 de junio de 2005.
- ZIZEK, Slavoj: *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1999.