



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Locura y memoria en *Las nubes*:
una aproximación a Juan José Saer**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA:

MARÍA LEBEDEV PIMENTEL

DIRECTOR DE TESIS:
DR. ENRIQUE FLORES ESQUIVEL



2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

María Lebedev Pimentel

LOCURA Y MEMORIA EN *LAS NUBES*:
UNA APROXIMACIÓN A JUAN JOSÉ SAER

ÍNDICE

Agradecimientos	9
I. Retrato de Juan José Saer	11
1. Perfil de Juan José Saer	14
2. Sus autores	21
3. Una obra multiforme	26
4. La lengua saeriana	29
5. Poética y estética	33
II. <i>Las nubes</i>	43
1. Trama	46
2. Tiempo y deseo	49
3. Sombras y fragmentos	56
4. Viaje, exilio y alucinación	63
5. Locura	71
6. Memoria	88
7. Las nubes	99
Bibliografía	103
Artículos sobre Juan José Saer	104
Obras de Juan José Saer	106
Entrevistas a Juan José Saer	106
Entrevista sobre Juan José Saer	107

A mis papás

Tendono alla chiarezza le cose oscure.

AGRADECIMIENTOS

A Enrique Flores, mi asesor de tesis, por su generosidad, paciencia e infinito apoyo a lo largo de varios años.

A mis sinodales Mariana Maserá, Silvana Rabinovich y Eduardo Serrato, por acceder a la lectura de esta tesis, por sus enriquecedoras observaciones y por su absoluta disponibilidad y gentileza.

A Eduardo Casar, sinodal, profesor y amigo, por ofrecerme su ayuda siempre que la he necesitado.

A Bulmaro Reyes y Arturo Noyola, maestros verdaderos, por su inteligencia, sensibilidad, modestia y entusiasmo, por enseñarme a profundizar, por alentarme con tanto cariño a creer en mis aptitudes.

A Alberto Díaz, amigo y editor, por proporcionarme material inédito o fuera de circulación y animarme a hacer este trabajo.

A Elena, compañera de naufragios y desvelos, amiga del alma, condiscípula durante las horas de clase más divertidas, inspiradoras, extravagantes o soporíferas. Por haber perseverado a mi lado, por transitar con esfuerzo y coraje su propio camino.

A Liliana, optimista eterna, por su amistad, por los diversos viajes compartidos, por conseguir con empeño lo que ha elegido. Por su confianza ciega en lo que considera justo. Por llegar juntas aquí.

A Román, por haber sido principio. Por su amistad, por su búsqueda perpetua, por arrimar el hombro de noche y de día.

A Laura, por los años de Liceo, por los años de UNAM, por ser amiga y confidente, por querernos tanto.

A Adriana, Nessim y Rodrigo, por las horas de risa incontenible. Por cobijarme en sentido literal y figurado.

A Sascha, por su bondad sin límites, por enseñarme a compartir, por no irse.

A los intolerantistas, María e Iñaki, Lorena y Rafael, Hernán, por socorrerme en todo momento, por las conversaciones enardecidas, por las afinidades electivas, por la crítica constructiva, por tolerar —pese a todo— las cacofonías de este párrafo, por el enorme cariño. Y por los papelitos.

A Pablo, por su incondicionalidad y comprensión, por su sabiduría involuntaria, por las charlas de madrugada, por las miradas de reojo y las confesiones entre dientes. Por las decenas de llamadas al día. Por la repetición. (*¿Cómo decirlo? Porque sí.*)

A mi tía Cuqui y mi prima Erika, a mis tíos Chacho y Fales, por acompañarme y ser familia.

A mi papá, descreído sin remedio que, sin embargo, cree en mí.

A mi mamá, la mejor compañera del mundo y de todos los tiempos.

A mí misma, por haberme atrevido.

I

RETRATO DE JUAN JOSÉ SAER

¿Dónde las nubes de antaño?

(Alfonso Reyes, fragmento de "Cuatro Soledades")

1. Perfil de Juan José Saer

Para acercarse a la obra de un escritor suele considerarse inútil conocer su biografía. Hacia mediados del siglo XX, el estructuralismo y otras corrientes posteriores defendieron la autonomía del texto, decidiendo no hacer caso a las circunstancias, al contexto en que se producía. De este modo, toda obra literaria resultaba, en alguna medida, independiente de su autor.

El presente trabajo no parte, sin embargo, de esta perspectiva, así como tampoco de una teoría de la interpretación específica. Se intenta aquí desentrañar a la obra y a su autor, en un afán por aproximarse a un conjunto cuyo sentido sólo puede descubrir el lector, cada lector: el lector único.

*El propósito de conocer al autor y a su obra obedece, en este caso, a un interés personal, casi afectivo. Comencé a escribir esta tesis cuando Juan José Saer aún vivía y era amigo íntimo de gente cercana a mí. *Las nubes* fue el primero de varios libros suyos que cayeron en mis manos y empecé a estudiarlo luego de asegurarme de que podría entrevistar al escritor en un viaje a París, ciudad en donde vivía desde hacía tiempo. Una mañana de junio, meses antes del viaje, me topé con el titular de la sección cultural de un periódico argentino: Juan José Saer había muerto un día antes, a los 67 años, a causa de un cáncer de pulmón. Aunque nunca pude conocerlo, continué estudiando su trabajo, un trabajo que, aun en su país natal, no ha sido reconocido más que tardíamente.*

Juan José Saer nació en Serodino, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1937. Fue profesor de “Historia del cine” y “Crítica y estética cinematográfica” en la Universidad Nacional del Litoral. En 1968 se mudó a París y comenzó a dictar una cátedra sobre literatura latinoamericana en la Facultad de Letras de la Universidad de Rennes, de donde se jubiló en el 2002. Murió en junio del año 2005.

Manejó durante años su imagen como la de un escritor sin imagen. Con una notable constancia, Saer buscó, no ocultar, sino excluir a la vida privada de la esfera de los discursos críticos y literarios, afirmando que únicamente si desdibujaba su figura y sus intervenciones en el mercado, podría, alguna vez, tener alguna certeza sobre la recepción y valor de sus textos [...]. [Rechazaba] los procedimientos de autorrepresentación y [...] [deseaba] mostrar [...] que no hay nada que mostrar, que el escritor es un hombre como todos y que, en el fondo, el autor no está en la película que vemos, que el autor es ese nadie del que nada puede saberse.¹

Según Julio Premat —quien ha estudiado detenidamente la obra del autor santafecino, y a quien vale la pena citar extensamente— la posición de Saer frente a los medios y las instituciones literarias sería la de un “borrado”, la de una “modestia negativa”:

El ser un gran novelista pasó en Saer por una toma de distancia con el repertorio disponible de figuras de autor y de modos de escribir. Rechazar las poses, los mitos, los rituales, no sólo por lucidez y descreimiento, sino como un intento de poder ser realmente escritor, más allá de poses, mitos y rituales —aunque la duda y

¹ Saer y Piglia, p. 217.

el pesimismo lo condenasen a la incertidumbre al respecto y aunque el rechazo sea, a su vez, un modo de autorrepresentación [...]. De lo que se trata es de cómo fue [...] logrando así algo que, a priori, parecía imposible: innovar, reinventar, afirmar un estilo, una manera, una personalidad literaria. Y esa novedad pasó tanto por un sistema de producción (la cadencia de la escritura) como por la compleja elaboración en negativo de su figura de autor. Porque la defensa sistemática del “vacío” del escritor, su afirmación del carácter involuntario y pulsional de la actividad literaria, el rechazo frontal de toda mitificación de su figura y de su biografía (la reticencia y la incomodidad a la hora de ocupar un lugar del escritor), los peculiares senderos de su filiación intelectual, su alejamiento de Argentina, el silencio mediático que caracterizó buena parte de su carrera, deben también comprenderse en el marco de la “muerte del autor” de los setenta, de la tiranía de ciertos pensamientos críticos, de la crisis de la función de los discursos literarios en nuestra sociedades, de la invasión del mercado y de las instituciones, no sólo en la circulación y recepción, sino también en la producción de los textos. La posición, dijimos, sería la de un borrado, la de una modestia negativa, la de un abandono de ciertos mitos y espacios que los autores ocupaban tradicionalmente. Pero ese abandono tiene como consecuencia entonces afirmar lo negado [...]. Así la trayectoria de Saer define otra manera de ser escritor, postula una teoría propia de la literatura, una forma de intencionalidad y de control que, lúcidamente, renuncian a la omnipotencia pero no al lugar del sujeto en el proceso de creación. Su trayectoria, su manera singular de ser escritor, son respuestas personales a esa pregunta, a ese cómo ser escritor, a cómo seguir siendo escritor, hoy, a pesar de todo [...]. Renunciar al mito de autor fue, para él, reivindicar y defender el valor de su obra.²

Esta obra se sostiene, hoy, por sí misma. Compuesta por cinco libros de cuentos, doce novelas, tres libros de ensayos y uno de poemas, consigue despuntar, sin pretensión alguna, dentro del marco de la literatura actual y de todos los tiempos.

² Premat. “¿Cómo ser escritor? El caso Saer”, mimeo, pp. 5-6.

El autor de Glosa, El enterado y Nademada nunca, entre otras novelas,

[...] se irritaba cuando se lo juzgaba sólo en relación con quienes escribían en el Río de la Plata o en América Latina. En el estante internacional de libros latinoamericanos, Saer, con certeza, no ocupó las primeras filas ni para el público ni para la crítica; además no fue muy estudiado en Estados Unidos, esa meca de consagración académica, precisamente porque nadie lo consideraba adecuada y correctamente latinoamericano.³

El vivir alejado de su tierra de origen contribuyó, en definitiva, a que Saer poseyera una visión singular del mundo. Habitado a observar con la mirada aguda de quien nunca consigue pertenecer a un grupo, a un lugar, a un tiempo, era consciente de las ventajas que el exilio —ese exilio a la vez voluntario e involuntario al que el escritor se vio confinado— le ofrecía, entre las cuales destacaba la de la “relativización de la propia experiencia, individual o colectiva”.⁴ Su vínculo con la realidad era anómalo, pues advertía matices y hendiduras allí donde la percepción ordinaria no acostumbra fijarse.

Se dice que podía pasar horas observando la naturaleza a través de una ventana y de esa contemplación nacían probablemente las descripciones minuciosas de sus relatos. No bastaba un repaso superficial de las cosas: era necesario internarse dentro de ellas, observarlas desde ángulos distintos, enumerar todas las posibles vertientes a través de un ritmo siempre acompasado, medido por comas, párrafos, jornadas,

³ Sarlo. “Juan José Saer (1937-2005): de la voz al recuerdo”.

⁴ Cf. “Caminaba un poco encorvado”. En *El concepto de ficción*, p. 75.

paisajes. La cadencia de su escritura respondía a una preocupación verdadera por traducir una realidad compleja contenida en un único instante, siempre el mismo, sin principio ni fin, tal como lo sugiere en Glosa: “Es, como ya sabemos, la mañana: aunque no tenga sentido decirlo, ya que es siempre la misma vez [...]”⁵ O: “Avanzan —o sea van pasando—, gracias a la facultad que poseen no se sabe bien por qué, de un punto a otro en el espacio, ganando, por decirlo de algún modo, terreno, aunque esos puntos entre los que se desplazan estén todos, con ellos dos adentro, en cada uno de los puntos, y en todos a la vez, en el mismo lugar”⁶.

Fiel a ese mismo lugar y a ese mismo tiempo en el que no sólo sus narraciones transcurrían, sino también su vida misma, Saer era, como suele decirse, un hombre de costumbres. Escribía a mano, en cuadernos, e incluía en ellos “documentos” para la escritura, desde una definición de diccionario hasta el menú de alguna fonda.⁷ Sólo al final empezó a hacer uso de una computadora, a la que en general recurría en el momento de la corrección:

Tengo dos maneras de corregir. Una es la corrección que podríamos llamar “en acción”, es decir, la corrección que hago cuando estoy escribiendo. Después está la corrección sobre un texto terminado. Cuando releo lo que escribí, siempre corrijo. Como escribo a mano, la primera corrección importante la hago en el momento en que paso a máquina, a la computadora. Y es así como sigo corrigiendo. Para corregir, necesito que las cosas estén sobre el papel.⁸

⁵ *Glosa*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ Abbate. “Un compendio del universo de Saer”.

⁸ “Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA” (entrevista por Guillermo Saavedra).

El autor escribía sabiendo de antemano la primera y la última frase de una novela. Debía desde el principio tener todo decidido acerca de la narración, de modo que el acto de pasar a papel consistía en juntar las anotaciones previas y ordenarlas de manera sistemática, sin por ello prescindir de la espontaneidad que caracterizaba a sus relatos. Escribía por la mañana y por la tarde, regularmente. También leía muchísimo y poseía una erudición envidiable. Hacía crítica de traducciones, sabía de filosofía y se interesaba particularmente por la literatura china y griega.

La precisión de su escritura era una precisión muy estudiada (aun cuando una irrefutable soltura provocara la impresión de haber surgido con total naturalidad) y expresaba la multiplicidad de ideas que se le ocurrían. Un entrevistador escribe:

La oralidad de Saer no está dotada de la misma claridad que su prosa; o, en todo caso, exhibe sin tapujos las vacilaciones de su pensamiento para llegar a una conclusión. Una impaciencia simpática lo invade cuando busca la cita, la expresión o el símil más adecuado; hasta que, finalmente, un humor campechano, que le provoca risas ladinas y entrecortadas, suele abrirse en medio de las frases como un atajo luminoso.⁹

En cuanto a su carácter, era “generoso, inflexible, brillante, cultísimo, intransigente y cascarrabias”.¹⁰ Le gustaban el whisky y el juego, que compartía con sus amigos más cercanos —pocos, pero inseparables—. No era un hombre mundano. Si

⁹ “Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre” (entrevista por Florencia Abbate).

¹⁰ Avignolo. “Juan José Saer. El adiós a un grande de la narrativa argentina”.

bien incorporaba a menudo nuevas relaciones, se tomaba el tiempo necesario para conocer a alguien a fondo.

2. Sus autores

Aunque para Juan José Saer no eran los escritores sino los textos los que contaban, hacía alusión constante a un buen número de autores cuya obra consideraba fundamental.

Dentro de la literatura en español admiraba a un puñado de escritores: Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Juan L. Ortiz, Antonio di Benedetto, Macedonio Fernández, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, César Vallejo.

También elogiaba la obra de otros autores como Cervantes, Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil, Samuel Beckett, William Faulkner, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Alain Robbe-Grillet, Thomas Bernhard y muchos otros, así como la de filósofos como Theodor Adorno y Walter Benjamin, quienes descubrieron, para Saer, una visión que se acercaba a las intuiciones que él ya poseía de las cosas.

“En todos los grandes escritores y los grandes filósofos hay una visión total del mundo; no una explicación: una visión, casi en el sentido irracional del término”, decía en alguna entrevista. Esa visión que interesaba a Saer tenía que ver con una búsqueda genuina de universalidad y con un carácter rebelde que ansiaba desmarcarse del folclor.

Creía firmemente que, en el marco de la literatura en español, la rioplatense era la más importante del siglo XX, pues la sostenía un fuerte movimiento. Existía un interés común: el de abandonar el regionalismo. La palabra se defendía por sí sola, el ritmo poseía un valor intrínseco. Así, el texto no estaba predestinado a ninguna zona

ni pertenecía a ninguna época o circunstancia precisa. Valía por sí mismo, por un uso particular del lenguaje, por una armonía del tono, de la atmósfera, del silencio.

Los verdaderos escritores, para Saer, creaban un mundo propio. La poesía se hallaba presente, como señala Hugo Gola, en toda su obra, incluso en su narrativa:

Alguna vez pensé que existía una indudable proximidad entre la obra de Saer y la de un escritor italiano que él admiraba, Cesare Pavese. Y esta proximidad estaba dada no sólo por la calidad de su obra, sino porque en ambas la poesía constituye el origen y el fin de la escritura. Poemas, narrativa, ensayos, eran para él los dos aspectos de una misma visión. En ambos la poesía no tenía que ver sólo con el verso. También le exigían a la narrativa no tanto una corrección sintáctica como una intensidad poética.

Como Pavese, también Saer hubiera podido decir: “El poeta, en cuanto tal, trabaja y descubre en soledad, se separa del mundo, no conoce más deber que su lúcida y firme voluntad de claridad, de demolición del mito entrevisto, de reducción de lo que era único e inefable a la medida humana normal”.¹¹

Saer escribía a partir de la poesía. Sus textos englobaban la multiplicidad del mundo, un paisaje lacónico y absoluto. Aunque algunos vieron en él al verdadero heredero literario de Jorge Luis Borges, él nunca se consideró “borgesiano”. Coincidían, sí, en la predominancia de la palabra sobre la trama, pero Borges era más ajedrecístico y aséptico en la narración, mientras que Saer se interesaba por la psicología de los personajes y suponía una concentración más “holgada” de significados dentro del texto.

¹¹ Gola. “Para recordar a Saer”.

Compartía la idea de una sociedad de personajes con la literatura de Proust, a quien elogiaba por transformar la noción misma de narración y modificar la novela entendida desde un punto de vista clásico. Desde muy temprano, Saer resolvió mantener en el interior de sus novelas a un mismo repertorio de personajes que desempeñaban en sus historias roles de menor o mayor importancia, “como si se tratara de un abanico que siempre se abre a medias, y muestra un fragmento diferente del mismo dibujo”.¹²

Al crear una retórica propia y unas convenciones distintas, y al poseer una gran autonomía respecto de la lengua en la cual se inscribieron, los escritores que causaban una impresión en Saer podían ser muy barrocos o, por el contrario, muy sucintos. Un ejemplo sería Antonio di Benedetto, cuyas frases muy cortas prescindían a veces del verbo, y otro Macedonio Fernández, quien escribe textos tan originales y complejos que suelen considerarse inclasificables. Sobre él, Saer escribió lo siguiente:

[...] una de las cosas que más me sorprendieron fue el diálogo de él con Hobbes en un hotel de la avenida de Mayo: Macedonio le habla campechanamente, usando el voseo. Tomé conciencia de lo que puede ser el sabor de una prosa local haciéndose cargo de cuestiones universales. No se trata de una burda pretensión regionalista sino de la búsqueda de un sonido personal, propio.¹³

*Con frecuencia se ha incluido a Juan José Saer dentro de la “nueva novela francesa” o *nouveau roman*. Creada por Alain Robbe-Grillet a finales de la década de*

¹² *Idem.*

¹³ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

1950, agrupaba también a autores como Michel Butor y Nathalie Sarraute, quienes planteaban una forma novedosa de narrar al tener en cuenta el comportamiento de los personajes sin indagar “ideológicamente” en su interior. El sentido del azar, una voluntad de rigor, la repetición y la variación entendidas en términos musicales marcan la obra saeriana con detalles semejantes a los utilizados por estos autores, y que podían encontrarse ya en la obra de Proust.

*Reencontrar, en la lectura de otros autores, la propia experiencia; vivir la conmoción de una primera frase electrizante (como la de *En busca del tiempo perdido*) o de una descripción que se corresponde, en espejo, con la visión que uno mismo posee de un objeto: éstos eran rasgos que maravillaban a Saer en sus lecturas y que influían constantemente su obra. Era consciente, no obstante, de la necesidad de evitar los automatismos a la hora de admirar (e imitar) la obra de otros: “Hay también escritores que exaltan a otros escritores como sus maestros, pero que no reflejan en sus obras esa admiración. Admirar supone ciertas obligaciones. Para poder admirar a un escritor hay que merecerlo”, repitió en varias ocasiones. Era imprescindible, en suma, aprender a leer y a gozar de la literatura, para luego conseguir una personalidad propia al escribir.*

*Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.*

(T.S. Eliot, fragmento de *Four Quartets*, "Burnt Norton")

3. Una obra multiforme

Juan José Saer escribió a lo largo de su vida cinco libros de cuentos: En la zona (1960), Paloyhuso (1965), Unidad de lugar (1967), La mayor (1976) y Lugar (2000); doce novelas: Responso (1964), La vuelta completa (1966), Cicatrices (1969), El limonero real (1974), Nada nunca (1980), El enterado (1983), Glosa (1985), La ocasión (1986), Lo imborrable (1992), La pesquisa (1994), Las nubes (1997) y La grande (2005); tres libros de ensayos: El río sin orillas (1991), El concepto de ficción (1997) y La narración-objeto (1999), y uno de poemas: El arte de narrar (1977). Publicó también, en 1983, un libro de relatos: Narraciones y, en 1988, Para una literatura sin atributos. Pueden añadirse a esta lista su libro Trabajos, publicado en el 2006, donde fueron reunidos muchos de sus artículos, y Juan José Saer por Juan José Saer, volumen que reúne textos inéditos y una autoselección de textos, entre otras curiosidades. Juan José Saer ha sido traducido al francés, inglés, alemán, italiano, holandés, portugués, sueco y griego.

Relacionados entre sí por personajes que reaparecen y por historias que, entrelazadas, van completándose, sus libros conforman una obra que, en conjunto, puede verse como un solo relato. Se vuelve sobre el pasado, se avanza más allá del futuro inmediato, se alumbraba un ángulo antes cubierto por el peso de un detalle más importante. “Poco a poco, sin proponérmelo, construí un sistema que me permite mucha movilidad. Mis historias nunca empiezan ni terminan. Pero me cuesta ver mi obra en conjunto. Me resulta más caótica que a los lectores”, afirmó Saer en alguna

ocasión.¹⁴

Ese caos al que Saer se refería estaba ordenado, a pesar de todo, según una lógica rigurosa o, por mejor decir, por una poética constante y siempre fiel a sí misma. El ciclo creado por sus narraciones no tiene punto de partida ni de llegada, por lo que puede interceptarse en cualquier instante y cada elemento en él ocupa un espacio, único e insustituible, que concede al lector la posibilidad de detenerse y aprehender el sentido de lo que acaba de leer. Como señala Hugo Gola:

Saer no escribió poemas a lo largo de toda su vida. No lo hizo durante los últimos 10 o 15 años. Este silencio no buscado, indica que también para él el poema llegaba solo, o no llegaba, y que su escritura no era la consecuencia de una maestría o de una habilidad que tenía de sobra, sino el resultado de una presión interna, ineludible. Si ésta no se daba no había modo entonces de escribir un poema.

*Aunque ya no los escribiera, no dejó nunca de cortejar a la poesía. Su manera de hacerlo fue mediante el ejercicio de la traducción. No hace mucho tiempo me hizo llegar para la revista *el poeta* y su trabajo 71 haikus, traducidos a lo largo de los años de distintas lenguas.*

Los ensayos de Saer completan, profundizan y deslindan aquello que su narrativa y sus poemas habían formalizado. Son la prueba de que la totalidad de su obra, construida en los bordes, como él mismo dice, alcanzó a articular un conjunto autónomo, en una lengua propia que prolonga lo que en el siglo XX escribieron en Argentina Borges, Arlt, Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo y Antonio di Benedetto.¹⁵

¹⁴ “El principio de incertidumbre” (entrevista por Florencia Abbate).

¹⁵ Gola. “Para recordar a Saer”.

El margen desde el que Saer escribía sus textos exigía no sólo un deslindamiento geográfico de su lugar de origen (por otra parte, meramente accidental), sino también un desapego formal que le permitía ir y venir a través de la línea del tiempo, indiferente al curso corriente del devenir. La estructura que eligió para sus relatos no suponía una arbitrariedad, sino un recurso propio para contar la historia de un grupo de personajes que, en función de un cuándo y un dónde, desempeñaban papeles distintos, más o menos relevantes.

También en sus ensayos y artículos Saer escribió desde la orilla, defendiendo trabajosamente cualquier postura que considerara justa. No le preocupaba marcar ninguna tendencia ni participar de ninguna polémica, pero cuando un asunto le interesaba lo examinaba a fondo, sin temor de chocar con las opiniones establecidas.

4. La lengua saeriana

Saer se refirió muchas veces al “uso coloquial de la lengua”, al “sabor” especial del habla en que quería escribir, vinculada con el “idioma de los argentinos” de Borges:

El pueblo crea la lengua, ya lo sabemos, y ese uso coloquial de la lengua es lo que yo quiero utilizar. Me interesa escribir en una lengua muy directa y al mismo tiempo muy trabajada, pero de sabor coloquial, y escribir cosas universales, si lo podemos decir así. Una lengua que al mismo tiempo sea muy nuestra, que no tenga nada que ver con el español, ni el chileno, ni el peruano, sino de ahí, del Río de la Plata. Si yo pudiera, escribiría un tratado de filosofía en una lengua popular del Río de la Plata. Eso sí que me gustaría.¹⁶

Saer también creó una lengua escrita, acompañada por comas y descripciones minuciosas. Eco de una lengua regional —sin embargo, nada impostada ni pintoresca—, logró abrirse camino mediante una sencillez paradójicamente compleja. Diálogos compuestos por las palabras imprescindibles, expresiones comunes, apelativos originales y, sobre todo, un tono peculiar, que, a pesar de su singularidad y nominación “simbólica” (Nula, Tomatis, Pichón Garay, etcétera), se inscriben dentro de la narración con suma naturalidad.

Lo característico de la escritura de Saer tal vez era lo que con acierto podría llamarse su “entonación”. Sin que puedan desentrañarse por completo las causas, sus frases producen la sensación de brotar de un único lugar posible: cada palabra

¹⁶ “El arte de narrar” (entrevista por Ana Inés Larre Borges).

representa un mundo campesino, una lengua regional de la “zona”, empero ajena al costumbrismo.

Según cuentan quienes lo conocieron, Saer apuntaba en su libreta de direcciones anotaciones relacionadas con usos lingüísticos, con nuevas expresiones que había escuchado emplear a alguien. Es difícil encontrar “errores” en sus construcciones pues el lenguaje se encuentra grabado en una escritura perfecta, coherente y libre, que va y viene sin la condescendencia propia del escritor que, en secreto, se adivina superior a sus lectores, y sin la deferencia de quien escribe desde el exterior. Como señala Edgardo Dobry:

La sintaxis era para él un método, en el sentido filosófico del término: a diferencia de los procedimientos más explotados de la vanguardia —eliminar la puntuación y subvertir la sintaxis—, Saer fuerza la lógica gramatical hasta su extremo para extraer del periodo un máximo poder abarcador de pensamiento y mundo. Un movimiento que, además, pone a ambos en tela de juicio.¹⁷

La sintaxis establecía, en Saer, un vínculo muy particular con la lengua. La puntuación, los usos gramaticales e incluso las formas de conjugación de muchos verbos se entretrejían para hacer surgir una lengua perteneciente al Río de la Plata pero comprensible también para cualquier hispanohablante.

Los personajes de sus obras conversan sin vacilación: reflexionan en voz alta y expresan lo que piensan con sujeto, verbo y predicado. Son claros aunque,

¹⁷ Dobry. “La zona de Juan José Saer”.

extrañamente, sus pensamientos se encaminan hacia lo inextricable del ser humano. La lengua era para Saer una aventura; no la daba por sentado y debía trabajarla arduamente. Como escritor argentino que se consideraba —sin que ello signifique que defendiera a capa y espada su identidad nacional, como se ha señalado anteriormente—, hacía que sus personajes, e incluso el narrador de cada uno de sus relatos, se expresaran en una lengua que difería del español de España. No le importaba conservar la pretendida “pureza” de la lengua que tantos lingüistas custodian. Deseaba hacer hablar a la lengua de una forma llana pero rica en sutilezas.

La lengua, al vincularse a la naturaleza y temple del hombre, no constituye un fenómeno meramente accesorio. La interioridad humana se expresa en el exterior a través de ella y, en el terreno de la escritura, se proclama en movimiento. Por eso, Saer puede decir:

Trabajo deliberadamente con un lenguaje pobre. El lenguaje de cada escritor es como la paleta de un pintor. Un pintor no trabaja con todos los matices de todos los colores sino con una paleta determinada. Y en esa paleta entran los tonos, los matices, las variaciones. Por ejemplo, una de las cosas que me gusta hacer es mezclar la lengua coloquial con la lengua literaria y filosófica. En la Argentina tenemos dos ejemplos ilustres de este procedimiento: Macedonio Fernández y Borges [...].¹⁸

¹⁸ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

Innegablemente, Saer supo encontrar su propia lengua hecha de retazos de experiencia y aprendizaje. El resultado supuso un conjunto de rasgos inconfundibles: una voz con una curvatura y una entonación excepcionales.

5. Poética y estética

A describo absolutamente a esa frase con la cual culmina la primera novela de Beckett: "Será desterrado quien halle símbolos aquí dentro".¹⁹

Un escritor escribe acerca de los temas que más le interesan o preocupan. En el caso de Saer, aunque el trabajo mismo de la escritura no exigiera preconceptos teóricos, ciertas inquietudes volvían una y otra vez indicando ejes que, durante la lectura, convendría advertir.

Un tema fundamental es el concepto de verdad, incesantemente cuestionado. ¿Qué se considera ficción y qué verdad? ¿Qué valor tiene lo verificable sobre lo imaginario o viceversa?

Saer sostenía que, por el contrario de lo que se intuye, el rechazo sistemático de todo elemento ficticio no constituye un criterio de verdad. La ficción combina lo empírico y lo imaginario, y lo verdaderamente importante no tiene que ver con que el relato pueda verificarse, sino con que pueda creerse

Las ficciones, aunque ni verdaderas ni falsas, no se reducen a un mero entretenimiento o artificio y requieren ser tomadas al pie de la letra. El escritor trata la compleja relación entre lo falso y lo verdadero por medio de la ficción, y "la narración comienza a ser posible, justamente, donde esas irrazonables realidades preexistentes

¹⁹ *Idem.*

dejan de existir”.²⁰ Lo imaginario y lo real se entremezclan, ya no pueden distinguirse; no importa dónde termina uno y dónde comienza el otro. Así, “al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento”.²¹

*Las nubes, por ejemplo, transcurre en 1804, año durante el cual ningún acontecimiento digno de recordarse ocurre en Argentina. El deseo de evitar la novela histórica contribuye a que la narración se desarrolle con absoluta libertad. La trama no está orillada a seguir ninguna cronología. Narrar, aquí, no se fundamenta en reproducir lo real, sino en inventarlo. Basta con que el autor ofrezca un modo posible de ver las cosas para que, de inmediato, esa posibilidad represente un hecho viable para el lector. Sobre este tema, Saer escribió en *El concepto de ficción*:*

No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.²²

Lo narrado clama, eso sí, coherencia. El autor tiene que hacer coincidir los hechos dentro de esa “epopeya subjetiva” que es la novela con el fin de dar a conocer su propia visión del universo de acuerdo con un principio de realidad. Como dice

Silvina Frieri,

²⁰ *El concepto de ficción*, p. 169.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, pp. 44-45.

[Saer] demostró con radicalidad que la escritura impone una realidad y no a la inversa. En todo caso, para él el problema reside en que la realidad, al ser esencialmente inestable, sólo puede ser apresada a través de la escritura. Su estética desbarataba toda pretensión autoritaria de objetividad final; en sus narraciones nunca asomaban respuestas irrefutables o verdades absolutas. Saer, al contrario, ponía en funcionamiento el acuciante movimiento de las subjetividades.²³

En efecto, al encarar una realidad siempre cambiante y jamás inequívoca, no queda más remedio que profundizar en la reflexión, tratar de combatir la pobreza perceptiva a la que somos propensos.

Esto no significa que la emoción quede relegada ante la presencia de lo racional: por el contrario, al escribir novelas y no tratados o manifiestos, Saer colocó el contenido de sus inquietudes en el campo de lo emocional y, más aun, de lo afectivo. Para él, la emoción estética sólo podía brotar del plano de lo no verificable, de lo derivado de una pulsión.

Saer aseveró alguna vez que “hubo un tiempo en el que se decía que la literatura era el otro. Yo creo lo contrario, que la literatura es uno. A mí me gusta la literatura que habla de mí. Si no fuera así, no la podría leer”.²⁴

El autor escribe a menudo desde un espacio que, según suele sugerirse, es el lugar de la infancia. Sus afirmaciones son de naturaleza personal y por ello no aspira a seguir ningún rigor metodológico ni a regirse por un orden de conocimiento. La

²³ Frieria. “El hombre en los bordes de lo real”.

²⁴ Saer y Piglia, p. 16.

literatura cuestiona el sistema consolidado de la cultura, vuelve significativo lo que tiende a descartarse por no pertenecer.

Saer defiende la novela como una manera de rebelarse, modestamente, contra un mundo automatizado. No se inclina por el objetivismo sino por una “antropología especulativa”²⁵ que lleva al lector a indagar, a alejarse de su propio sitio y de su entorno más palpable. Esta especulación lo empuja hacia una profundidad atípica que a su vez ilumina aspectos insólitos, inexplorados.

Tras pasar revista a la noción de verdad que interesaba al escritor santafecino, merece la pena examinar la categoría misma de novela y la importancia del lugar que ocupaba el acontecimiento en sus relatos.

Ya en 1925 creía José Ortega y Gasset que “el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela”.²⁶ Sobre los personajes, aseguraba que de nada valía referirse a lo que eran, sino que hacía falta que el lector los viera con sus propios ojos:

No es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y entonces no nos interesa [...].²⁷ La esencia de lo novelesco —advértase que me refiero tan sólo a la novela

²⁵ *El concepto de ficción*, p. 16.

²⁶ Ortega y Gasset, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto y ambiente.²⁸

En este sentido, podría decirse que Saer coincidía con el autor español, aunque se negaba a encasillar cualquier texto dentro de un género literario:

La noción de género debe tomarse con gran libertad. No se trata de un mero prejuicio expresionista basado en la creencia de que lo que uno tiene que decir es tan intenso, tan inmediato y tan urgente que ningún género podría contenerlo. Ocurre que los géneros demasiado cristalizados son significantes. Entonces, es mejor buscar otras formas, para evitar esos sentidos tan cristalizados y llegar a otros más o menos nuevos.²⁹

Al margen de las contingencias que ocurren en ellas, las narraciones de Saer se sostienen por la reducción del elemento épico y por una predominancia del suceso interno, más bien psicológico. El hilo conductor no pende de la trama —más allá de que ésta pueda o no atraer nuestra atención— sino de una vida íntima, menos visible, que el lector intuye a través de los personajes. La historia en sí se vuelve un pretexto, un artificio: lo trascendente sólo puede percibirse desde el interior de la novela, donde cada individuo vislumbra un horizonte de realidad único mediante el cual da sentido al relato entero.

Importa también lo que no se dice pues, como dice Beatriz Sarlo,

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁹ “Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre” (entrevista por Guillermo Saavedra).

Toda narración se sostiene sobre la elipsis, sobre la supresión de lo que habría transcurrido entre un episodio y otro. La originalidad de un escritor se prueba, entre otros rasgos, por la elección de los episodios que cuenta y los que pasa por alto. En este punto, Saer fue siempre original porque eligió extenderse en la narración de acciones que, habitualmente, la ficción calla o simplemente menciona [...]. Hay un orden habitual del relato que Saer destruye alterando la duración de las partes.³⁰

Ciertamente, Saer conseguía referir en una sola frase la vida entera de un personaje, mientras que dedicaba cientos de páginas a la descripción de un momento. Suscitaba así que el lector se viera puesto a prueba constantemente, que diera vuelta sus parámetros. El detalle con el que dibujaba un atardecer o refería una conversación entre amigos delata la relevancia que, para él, poseían estos hechos.

Sin embargo, los verdaderos sucesos, en el sentido más “existencial” del término, se encontraban ausentes. Sobrevenían entre líneas, en silencio. La narración del pasado en presente, tan habitual en sus novelas, recuperaba sólo una parte de los acontecimientos dejando otra en la penumbra o, si se quiere, en la imaginación de cada lector. El diálogo adquiere, asimismo, un valor innegable: el lenguaje de los personajes, la atmósfera creada alrededor de ellos, sus movimientos al conversar, ponen de manifiesto el peso extraordinario de la palabra. Su prosa combina una interrogación del mundo tanto como una elaboración artística:

³⁰ Sarlo. “El tiempo inagotable”.

Su apuesta, desde el comienzo, fue construir una obra que incorporara la inmediatez de lo cotidiano así como los interrogantes vinculados al sentido último de la existencia, trabajando siempre con los mismos, o similares elementos: personajes, lenguaje, ámbito geográfico, atmósfera al fin, reiterada aunque siempre renovada para lograr un estilo muy personal y una totalidad literaria significativa y autónoma.

Articulaba todos estos componentes de su obra como lo habría hecho un músico que mediante repeticiones, variaciones, contrapuntos compusiera un conjunto armónico con la sola materialidad de los sonidos [...].

Su prosa tiene, al igual que sus poemas, una minuciosa elaboración rítmica. Alguna vez lo dijo en una entrevista: “No puedo escribir si la frase no va sonando silenciosamente en mis oídos mientras la escribo”.³¹

A Saer le preocupaban más los problemas de ritmo que los problemas de sentido o narrativos. Toda su obra, incluida la ensayística, debía ceñirse al espacio de la poesía. A la prosa correspondía la condensación, mientras que el poema debía trazarse de acuerdo con una distribución adecuada. Por ello sus novelas pueden ser consideradas desde un ángulo poético en donde la atención recae sobre el ritmo de la frase:

*Busco una música y todo tiene que caer dentro de ella. Desde luego que esa sonoridad incluye lo conceptual. Hay una música del concepto, como se dice. De modo que es el oído el que dicta y organiza todo. A veces también la vista. En el sentido en que la configuración tipográfica de un párrafo o la aparición de diálogos ofrecen distintas opciones visuales a la lectura. Esto varía de un libro a otro, según las necesidades. En *Las nubes*, por ejemplo, hay muy pocos diálogos y en general*

³¹ Gola. “Para recordar a Saer”.

*incorporados al relato, no con guiones y acotaciones del narrador.*³²

El sentimiento de resignación ocupa un lugar importante en la obra saeriana. No es un tema sobre el que se discurre, sino un tono latente que coloca un velo sobre lo narrado.

Los argumentos de las conversaciones se repiten sin alcanzar ninguna resolución; el sarcasmo y el miedo delinean, no sin comicidad, a los personajes; queda poco espacio para la esperanza de un cambio, de no ser por la llegada, ocasional y arbitraria, de cierta plenitud. Saer demuestra que nuestra percepción del mundo es pobre y vaga y que “flotamos de la mañana a la noche en una serie de cosas inacabadas, confusas, apenas vislumbradas. De tanto en tanto tenemos alguna iluminación que nos da una certidumbre, pero esa certidumbre no tiene valor práctico, es incomunicable y fugitiva”.³³

Aunque se insinúa, con frecuencia, una visión pesimista del mundo, se hace también hincapié en los momentos de fe, en la posibilidad de un descanso. Este sentimiento de confianza que cada tanto aguarda al lector revela la importancia de la experiencia estética redentora.

En general, en cada historia nos preparamos, si no para el fracaso rotundo, para cierta rendición. No obstante, de vez en cuando, advertimos que la lectura misma nos coloca frente a una interrogación que ofrece, a su vez, la experiencia de un cambio. En

³² “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

³³ *Idem.*

la oportunidad de contemplar lo ininteligible del mundo se encuentra quizá lo más meritorio de cada novela. Es posible que ésa sea la razón por la que Saer decía:

[...] no puedo menos que señalar, de tanto en tanto y por vías laterales como el nombre de un personaje, la complejidad de los problemas del relato: su verosimilitud, la relación entre el lenguaje y la cosa, el delirio y la percepción objetiva, etcétera. Es una manera de escapar a la ingenuidad del relato crudo, por llamarlo de algún modo. Si al escribir uno va a callar las objeciones, los escrúpulos, las dificultades que el hecho de escribir le plantean, entonces no vale la pena hacerlo. Si toda dificultad va a ser puesta de lado y se va a escribir como si siempre fuese igual y nuestras relaciones con la realidad fuesen también idénticas, escribir carece de sentido y de interés.³⁴

Saer escribió a partir del inconformismo —un inconformismo decididamente perseverante y liberador—. Por ello ni siquiera aceptó considerarse latinoamericano: para él lo “latinoamericano” constituía una categoría geográfica y no estética, y no hubiera sido justo hablar de nacionalidades de novelistas sino únicamente de escritores, a secas.

³⁴ *Idem.*

NUAGES. Sens et usage de l'assombrissement d'humeur qui saisit le sujet amoureux au gré de circonstances variées.

(Roland Barthes, fragmento de *Fragments d'un discours amoureux*)

II***LAS NUBES***

NUBES

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de blanca piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.

(Borges, *Los conjurados*)

1. Trama

*Continuación de *La pesquisa*, *Las nubes* mantiene con esta novela, escrita tres años antes, una relación cronológica y lógica, pese a diferenciarse de ella desde el punto de vista formal y en lo relativo a la materia que toca.*

*Tras veinte años de exilio en Francia, durante una visita a Argentina en marzo de 1988, Pichón Garay comparte en *La pesquisa* una cena con Tomatis y Marcelo Soldi.*

*En *Las nubes*, Tomatis envía a Pichón —es junio de 1989 y éste ya ha regresado a París— un disquete que, a su vez, le ha entregado Soldi, a cuyas manos ha llegado a través de una señora nonagenaria fallecida hace poco. El disquete contiene un documento que Soldi se ha encargado de transcribir del papel a la computadora. Se trata de un texto sin título, al que Soldi sugiere llamar “*Las nubes*”, en donde se narra la historia de un joven psiquiatra que conduce a cinco locos hacia una clínica, viajando de Santa Fe hasta Buenos Aires.*

Se ignora si el documento se basa en hechos reales o si, por el contrario, es un texto de ficción. Saer manifiesta su falta de fe en la historia al poner en entredicho la veracidad del manuscrito y situar la historia en un año en el que nada memorable ocurre en Argentina.

*Tanto *La pesquisa* como *Las nubes* exponen una interrogación esencial: ¿cómo se entrelazan en nuestra vida cotidiana los elementos narrativos, la ficción y lo novelesco?*

El relato dentro del relato así como el recurso del viejo manuscrito hallado contribuyen a dar profundidad y espesura al texto que, como se ha dicho, refiere los pormenores de un viaje que inicia en agosto de 1804. El narrador cuenta la historia 31 años después de ocurrida: un psiquiatra de Buenos Aires, el doctor Real, traslada a un grupo de locos a la casa de salud “Las tres acacias”, inaugurada en 1802 en la capital argentina. El viaje dura aproximadamente un mes y medio. Al doctor Real y a la caravana de enfermos se suman un guía, varios jinetes, prostitutas, perros y caballos. El viaje pronto se convierte en un periplo insólito, que da pie a una reflexión acerca del tiempo, la memoria, la razón y la locura, el lenguaje, la muerte.

*Ante la pregunta de cómo surgió la idea de *Las nubes*, Saer afirmó alguna vez que fue a partir del personaje de uno de los locos, Troncoso,*

*Un megalómano convencido de que la única salida para estas tierras coloniales era la figura de un rey carismático que, por supuesto, debería ser él mismo. Luego pensé que se podía escribir una novela cuyos personajes fuesen locos, cada uno con una locura diferente. Al mismo tiempo, me di cuenta de que hacer transcurrir la historia en la actualidad podía confundirse con un alegato a favor de la locura o algo similar. Por eso decidí ubicar la historia en aquella época de transición, donde la Argentina como país es todavía un germen y escribí esta especie de *western*, de novela gauchesca sin gauchos porque los gauchos, como sabemos, todavía no eran tales.³⁵*

*Como suele ocurrir con las narraciones de Saer, *Las nubes* se inserta, dentro de su obra, en las grietas que otros relatos han ido dejando. Allí donde algo permanecía*

³⁵ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

incierto, algo se esclarece y da lugar a una nueva hendidura que habrá luego de ser cubierta, conformando de esta manera un conjunto que, como la vida misma, sólo puede completarse, acaso, llegado el final.

*Alguna vez comparada por el propio Saer con *As I lay dying* la novela del narrador y poeta estadounidense William Faulkner, *Las nubes habla*, en alguna medida, sobre “el viaje de un muerto que llevan a enterrar, y en este viaje, que es una suerte de *επος*, se afrontan toda una serie de catástrofes como la inundación, el incendio, la locura”.³⁶ Ni novela de aventuras ni novela psicológica, ostenta sin embargo elementos característicos de ambas, teñidos con frecuencia por la ironía y el recelo: Saer desconfía de lo pretendidamente real y hace que el lector también dude. Los locos no terminan de parecer locos, la razón se enlaza con el desvarío.*

³⁶ Saer y Piglia, p. 63.

2. Tiempo y deseo

*El título de *Las nubes* surge a partir de una metáfora que es la base misma de la novela. Así como los acontecimientos se hacen y deshacen sin que, en cada caso, pueda preverse cómo se desarrollarán, las nubes se forman en el cielo para luego disiparse y volver a aparecer más tarde, suspendidas como masas de nueva forma y densidad distinta, avanzando más o menos rápido o negándose a avanzar, enarbolando con diversos colores el mundo desde lo más alto o bajo.*

“Todos mis títulos, o casi todos, tienen algún aspecto programático”, señaló Saer alguna vez.³⁷ Sin duda, la presencia de las nubes a lo largo de la narración revela la secuencia de episodios, diáfanos u oscuros, importantes o secundarios (¿qué determina la importancia de un acontecimiento?), que acompañan a los personajes y van marcándoles una pauta.

*Las nubes simbolizan una esperanza dentro de la historia, la esperanza de una época mejor que advendrá con la llegada a “*Las tres acacias*”. Las nubes existen al principio sólo por encontrarse ausentes y, conforme avanza el relato, dan señales de una presencia lejana que se nos muestra como condición, incluso como desafío: el lector no ignora que sólo será posible ver nubes en el cielo una vez que el conflicto central sea resuelto o, en su defecto, esquivado. No antes. Las nubes son la promesa y serán también la recompensa, triunfo del esfuerzo llevado a cabo por el doctor Real y*

³⁷ Martínez-Richter. En *La caja de la escritura...*, p. 13.

su caravana de escoltas y trastornados pacientes.

Es importante notar que “el título no lo pone el autor del libro sino quien lo encuentra, un siglo y medio después. Pero podría decirse que sale naturalmente de la novela misma, porque el autor del libro utiliza en un momento la metáfora de las nubes para referirse a los acontecimientos de la realidad”, como lo confirma el propio Saer.³⁸

*Así como, en general, el título de una obra tiende a pasarse por alto durante su lectura y a no asociarse con el contenido mismo del texto, con frecuencia suele obviarse —o ignorarse— la presencia de un epígrafe y el vínculo que éste pueda mantener con la narración. La novela aquí estudiada comienza con una sola línea, simple, llana. Tomada de *La celsina*, del dramaturgo español Fernando de Rojas, la frase: “Da espacio a tu deseo”, en su contexto original, es pronunciada por Celsina misma, quien intenta facilitar las fantasías de Calisto, mancebo enamorado de Melibea: “Esfuézate, señor, que no hizo Dios a quien desamparase; da espacio a tu deseo”.³⁹ Celsina alienta, así, el sueño, la voluntad a priori inalcanzable de Calisto. Saer, al citar esta línea, concede una licencia a la locura: la de no subordinarse a la cordura. Los locos de *Las nubes* encarnan una posibilidad de libertad. Pese a encontrarse sometidos al régimen de la Razón (a fin de cuentas están siendo conducidos a un tipo de encierro), los locos conservan su “espacio de deseo” ante la autoridad que les es*

³⁸ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

³⁹ Rojas, p. 10.

impuesta. El epígrafe reivindica, así, la particularidad de cada individuo y, sobre todo, la posibilidad de enfrentarse, desde una trinchera personal, pacífica, al juicio pretendidamente objetivo de los otros.

En cuanto al preámbulo que enmarca la historia misma, Eduardo Berti señala el acierto de Saer al “incluir a Tomatis y Pichón en un prólogo escrito en tercera persona, cuando usualmente los prólogos que explican el hallazgo de un documento están en primera persona, a cargo del descubridor o del divulgador”.⁴⁰

En efecto, esta estructura del relato dentro del relato otorga profundidad a la narración. El lector se sitúa ante dos planos: uno que tiene como protagonistas a Pichón Garay, Tomatis y, un poco más distante, Marcelo Soldi, y otro en el que se desenvuelve un relato ajeno a ellos y del cual son espectadores al igual que nosotros mismos.

El hecho de que la descripción del viaje del doctor Real y su trupe de locos se incluya dentro de otra historia que nos parece más cercana (por suceder en un tiempo reciente y contener elementos que nos resultan familiares) prueba, tal vez, el recelo con el que debemos escuchar la crónica de lo ocurrido. “Las nubes”, al fin y al cabo, no deja de ser el producto de una reflexión de su autor, el doctor Real. ¿Y qué o quién nos asegura que lo que este personaje dice sea verdadero? Es más: ¿qué o quién nos asegura que el personaje mismo sea verdadero? Saer, de nuevo, nos coloca en el lugar de quien debe desconfiar de cualquier pretensión de certidumbre. No tenemos

⁴⁰ Berti. “Teoría y práctica de la escritura”.

ninguna garantía de que la aventura narrada haya en verdad sucedido. Tampoco importa. Importa, en cambio, que estemos prevenidos de la naturaleza endeble de cualquier visión.

En una entrevista Saer declaró que “quería escribir una suerte de recitativo, donde el recitante domina y organiza todos los hechos que cuenta y, al mismo tiempo, tiene una posición respecto de ellos. Un poco a la manera de las ‘Pasiones’ de Bach”.⁴¹ Así, el doctor Real describe los eventos de los que también ha formado parte, orillándonos a considerarlos con cierta precaución. Conviene que el lector se cuide en todo momento de no tomar partido en una dirección errada. O, quizá, que apueste por equivocarse —riesgo que, de cualquier forma, siempre se termina por correr.

¿Resulta verdaderamente indispensable saber si lo descrito es o no cierto? Y, en cuanto a la temporalidad del relato, ¿qué pasa si se admite que no prevalece en él un orden lineal o cronológico?

Al margen de la diferenciación de los planos y de la presencia de distintos tiempos narrativos (el tiempo en que Pichón recibe el documento, el tiempo del viaje del doctor Real, el tiempo del lector), ¿por qué descartar la posibilidad de que la idea de progresión no sea el elemento dominante de esta estructura?

Las diferentes voces, así como los distintos planos, provocan infaliblemente que situemos cada suceso en una época precisa. No obstante, “el tiempo real de la narración se limita a ese ahora que es el del acto de narrar: lo demás es metáfora

⁴¹ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

*narrativa, metáfora generalizada, dimensiones escalonadas al infinito en las que todos los corredores se comunican”.*⁴²

*La estructura de Las nubes proporciona una herramienta para entrelazar diferentes grados de percepción y comprensión. Gracias al tiempo puede avanzarse, más que en términos materiales en términos simbólicos, sensoriales, existenciales. Narrativamente, la historia exige un ritmo, un desarrollo, una conclusión. Pero, visto desde otro ángulo, lo fundamental se organiza incluso sin esa estructura, que no es más que un artificio formal para expresar “la dificultad paradójica de avanzar en lo llano” a la que el protagonista de esta historia se refiere desde las primeras líneas.*⁴³

Si el tiempo no importa realmente —al menos no en el sentido convencional, es decir, si el significado o sentido de la historia no depende de la ilación temporal de la trama—, quizá se deba a que Saer no aspira en ningún momento a crear una epopeya ni una novela de aventuras, en donde este aspecto imperaría sobre el pensamiento o la conducta de los personajes, por ejemplo. El autor de la novela que tenemos en nuestras manos busca deliberadamente introducir ciertas pautas estructurales de ambos géneros pero “desviándolas de sus fines habituales, para tratar de insuflarles una nueva vida en un contexto diferente”.⁴⁴ De esta manera, podría decirse que el texto no pertenece a un género preciso, sin por ello encasillarlo, tampoco, dentro del territorio vago, ambiguo y tan de moda, de “lo inclasificable”.

⁴² El concepto de ficción, p. 133.

⁴³ Las nubes, p. 19.

⁴⁴ Mondragón. “A propósito de Lugar”. En *Actes 10*, p. 164.

Las nubes defiende la complejidad y multiplicidad de las cosas. Se trata de una novela que propone —a través de una forma que va urdiendo un entramado sutil— varias lecturas de un mismo acontecimiento, y que, al mismo tiempo, reduce la importancia del acontecimiento “físico”, “exterior”, y otorga un lugar preponderante al movimiento “interno”, mental y emocional, de cada personaje y del propio lector.

“Escribir”, dice Saer, “es como construir variaciones alrededor de dos o tres lugares, siempre los mismos. Esas variaciones son variaciones formales, y esa forma es la que da la ilusión de la novedad. Pero en realidad, cuando uno empieza a buscar, a escarbar, se da cuenta de que siempre aparecen y desaparecen las mismas cosas.”⁴⁵

La forma del texto permite, entonces, expresar la llamada “realidad” y excavar en el terreno del contenido, en los aspectos emocionales de los personajes y de su historia.

Al igual que *Tierras de la memoria*, novela de Felisberto Hernández que Saer retoma en uno de sus textos críticos, *Las nubes* es “como una sonata despedazada”: “la jerarquía, el orden cronológico, todo lo que pueda considerarse como un principio organizador, tiene poco o nada que ver con el tipo de estructuración lineal que estamos acostumbrados a considerar como inherente a la obra narrativa”.⁴⁶ El orden del relato es el orden del recuerdo del doctor Real. Lo esencial no es el argumento, sino el pulso desordenado de cada personaje.

⁴⁵ “Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA” (entrevista por Guillermo Saavedra).

⁴⁶ *El concepto de ficción*, p. 134.

*La tempête qui fuit d'un orage est suivie.
L'âme a peu de beaux jours; mais, dans son ciel obscur,
L'amour, soleil divin, peut dorer d'un feu pur
Le nuage errant de la vie.*

*Hélas! Ton beau nuage aux hommes est pareil.
Bientôt tu le verras, grondant sur notre tête,
Aux champs de la lumière amasser la tempête,
Et leur rendre en éclairs les rayons du soleil!*

(Victor Hugo, fragmento de "Le Nuage")

3. Sombras y fragmentos

Cada personaje de Las nubes puede ser visto como uno de los eslabones del universo saeriano. A pesar de que el lector posee precisiones biográficas sobre ellos, no dejan de ser personajes fragmentarios que, más que decirnos algo sobre ellos mismos, indican la óptica personal de Saer, su visión general de las cosas. Forman un conjunto indivisible en el que cada uno encarna no sólo un temperamento y una biografía, sino además un símbolo, la representación de algo inmaterial que, en un punto, los rebasa.

El primer personaje, Pichón Garay, recibe un sobre con un disquete. Ha regresado de un viaje hace poco y, de nuevo en París, se dispone a leer la historia contenida en él. Quien ha leído otros textos de Saer conoce ya a Pichón; aquí, sin embargo, no importa su historia previa, sino el hecho de que, por ser él quien lee el manuscrito encontrado, nos representa a nosotros, al lector mismo de Las nubes. Nosotros leemos mientras Pichón lee. Nos detenemos cuando él se detiene. O al revés: él se detiene cuando nosotros nos detenemos. En cualquier caso, Saer introduce al lector dentro de la historia, lo hace formar parte de ella. Es el lector quien va llevándose a la boca, una a una, las cerezas contenidas en una gran taza de loza blanca.

Tomatis y Marcelo Soldi constituyen una parte secundaria, por así decirlo, del engranaje. De nuevo: quien ha leído anteriormente a Saer sabe que estos dos personajes se caracterizan por ciertas particularidades. Podría decirse que ayudan a crear una atmósfera pero que no son indispensables para el desarrollo de la trama.

Aunque, por otra parte, también podría decirse que la trama misma no es indispensable para la historia y repetir que lo que en definitiva resulta fundamental es lo subyacente, lo que de ella se deriva, el “alma” de los personajes, del paisaje, del discurso narrativo.

*¿Quién es la señora nonagenaria que confía el disquete de “Las nubes” a Marcelo Soldi?, se pregunta el lector. Podríamos especular que se trata de una señora que aparece antes en *La pesquisa* y así trazar la geografía y la historia de la obra entera, esclarecer el parentesco de todos los personajes que, de un libro a otro, de una época a otra, van relacionándose. Pero reiteremos: descifrar estas claves no hará que entendamos más o mejor. No conoceremos mejor a los personajes: sólo tendremos más información sobre ellos.*

Que el protagonista del relato —narrador y partícipe al mismo tiempo— se apellide Real apunta, desde luego, al recelo del que ya hemos hablado antes. Nada nos asegura que el doctor Real haya sido, sea real. Su nombre pretende, simultáneamente, convencernos de que lo es, enfatizar el carácter “verdadero” de su discurso y, por otro lado, burlarse de sí mismo, poner en duda su palabra, jugar con el lector, quien nunca puede aclimatarse del todo en su silla, sentirse en paz. (Aunque esta falta de certidumbre signifique, también, una libertad mayor a la habitual.)

Cuando la narración comienza, el doctor Weiss, guía “espiritual” del doctor Real, ya ha muerto. Real se nos presenta como un discípulo, alguien que indica, desde un lugar modesto, sin pretensiones, aquello que le tocó ver en otro tiempo. Es un

testigo, más que un actor, aun en aquellos momentos en que describe con subjetividad los sucesos que tienen lugar en su entorno. Intermediario entre nosotros —el lector y Pichón— y los locos, representa una suerte de interlocutor “neutral” pese a desempeñar, en el fondo, un papel insustituible dentro de la acción. Desde allí, desde ese lugar “seguro”, nos retrata a su caravana, integrada, primero, por cinco locos que, como advierte Eduardo Berti, se dividen en dos grupos, y dentro de la cual, según puede verse, “sólo los del último grupo escriben”.⁴⁷

El primer loco en hacer aparición es Prudencio Parra, joven de 23 años en “estado de estupor intenso”, que en un principio parece sólo excéntrico y que, poco a poco, va mostrando rasgos de indiscutible desequilibrio mental. Lo caracterizan los saltos de humor repentinos y los accesos de melancolía. Con el tiempo, su caligrafía empieza a cambiar y, como señal innegable de su estado de delirio, el joven Parra termina por cerrar el puño izquierdo, abriéndolo sólo para que le corten las uñas. La inmovilidad total del muchacho no se modifica durante el sueño y el doctor Real pronto descubre que el cuadro entero responde a una lucha del joven con su padre, con quien se siente en perpetua batalla antagónica y quien vive, a juicio del doctor Real, en un mundo bien diferente al suyo: “el irreal de las apariencias”. La pesadilla a la que el joven Parra se ve confinado parece tener que ver con que por fin ha podido aproximarse a una realidad que se opone a la irrealidad en la que viven sus padres. Una vez más se insinúa que la locura mantiene un lazo fuerte, riguroso con la realidad.

⁴⁷ Berti. “Teoría y práctica de la escritura”.

Sor Teresita es la segunda loca en aparecer dentro del relato. Originaria de España, se trata de una monja muy ingenua y devota, “proclive a ciertos excesos místicos” (asegura que Jesús fue crucificado porque “la tenía así de grande”) y con una marcada propensión literaria que la lleva a redactar un Manual de amores. Sor Teresita es enviada a “Las tres acacias” por haber sido supuestamente violada por un jardinero. Sus cambios bruscos de conducta y la creciente alteración en sus modales y el lenguaje que utiliza tratan de ocultarse, sin éxito, detrás de una apariencia de “salud” y un intento de complicidad con el doctor Real. Naturalmente, Real no puede sino mantener cierta distancia.

Otro loco que trata de hacerse pasar por cuerdo es el señor Troncoso, de Córdoba, quien simula ser un colega del doctor Real bajo una apariencia elegante y despótica. Troncoso habla a los gritos, da órdenes a quien se le acerque y está la mayor parte del tiempo dominado por “raptos de manía” que se caracterizan, como se describe en la novela, “por una excitación continua, que va en aumento y no tolera ninguna interrupción, ni siquiera la del sueño”:

Uno de los síntomas que aparecen a menudo es justamente el insomnio. En pleno ataque, un enfermo puede pasar varios días sin dormir, sin perder ni fuerza, ni apetito, ni vivacidad. Cuando pasa, el acceso da lugar a largos periodos de melancolía; por el contrario, durante las crisis, el aumento constante de la excitación puede desembocar en un verdadero estado de furor.⁴⁸

⁴⁸ *Las nubes*, p. 125.

A continuación están “los hermanos Verde”. Por un lado, Juan, de 32 años, quien viene de Asunción y transita todo el tiempo “de un silencio dubitativo a una conversación demasiado vehemente y animada, que tenía la extraña particularidad de estar constituida por una sola frase, que repetía todo el tiempo cambiando de entonación y acompañándola con las expresiones faciales y los ademanes más diversos”.⁴⁹ Juan Verde repite hasta el cansancio la frase: “Mañana, tarde y noche”, desquiciando a todos a su alrededor. Por otro lado se encuentra su medio hermano, Verdito, como todos lo llaman, quien tiene una tendencia exasperante a hacerse repetir las frases que se le dirigen, además de producir ruidos insólitos con la boca. De mismo padre y madre distinta, Verdito comparte con su hermano mayor la duda y la necesidad de reiteración.

A estos cinco locos se añaden otros personajes: el dueño de un almacén ambulante (“el vasco”), tres prostitutas, el sargento Lucero, 16 soldados, un indio Siriní que sirve de guía en la llanura, carreros, perros y caballos. Treinta y seis personas en total conforman el grupo que se desplaza durante un viaje “que se anunciaba ya desde el comienzo largo y dificultoso”.⁵⁰ Y a ellos habría que agregar a otros personajes que aparecen y desaparecen incidentalmente, como el “cacique Josesito”. Incluso el clima y el paisaje podrían considerarse parte del repertorio de personajes del relato, mismo que se inscribe, junto con *El entenado* y *La ocasión*, dentro de las novelas “de la llanura” (que

⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 140.

se diferencian de las “del tiempo”, así dispuestas según un orden interno del propio Saer).

Se ha sugerido que los locos podrían dividirse en dos grupos: uno que escribe y otro que no. Según este orden, integrarían un primer grupo sor Teresita, con su manual, y Troncoso, quien escribe proclamas y teorías a las que nadie hace caso; los hermanos Verde y el joven Prudencio Parra formarían parte del segundo grupo, más ensimismado, menos fervoroso.

Esto no excluye que también sea posible establecer cierto paralelismo entre todos los locos y hacerlos formar parte de un mismo conjunto. En cierta medida, todos han sido abandonados por sus familiares. Todos se vuelven iguales en el momento del incendio, dentro de la laguna. Todos padecen el mismo “mal”.

No obstante, cada loco se diferencia del resto y personifica una idea, más o menos inteligible. Prudencio Parra muestra el abatimiento derivado del conocimiento: la fuerte cerrazón de su puño derecho contrasta con su estado de fragilidad y parálisis corporal. Enloquecido por sus estudios de filosofía repite, a través de su gesto, las cuatro etapas del conocimiento que Cicerón atribuye a Zenón.⁵¹ Representa el desencanto encarnado.

Sor Teresita ha trasladado su amor por Dios a su amor por los hombres y sus actos configuran una clara parodia del misticismo. No hay manera de no remitirse a la propia Santa Teresa de Jesús, doctora de la Iglesia católica española responsable de

⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

reformar la orden de las carmelitas descalzas, y a quien sus visiones y arrobamientos le valieron la prohibición de abandonarse a aquellos fervores de devoción mística.

Por su parte, Troncoso simboliza el poder. Intenta disimular su alienación, engañar a su propio psiquiatra y al resto de la gente, imponer mediante la violencia aquello que él desea. Da órdenes a todo el mundo, busca instaurar una nueva sociedad.

Y, por último, los hermanos Verde, quienes manifiestan su locura a través del lenguaje y ponen en evidencia la dificultad de comunicarse a través de signos arbitrarios que, de tanto repetirse, terminan por perder su significado.

En cualquier caso, vale la pena aclarar que, aunque todos los personajes ocultan un trasfondo complejo y pueden transmitir, cada uno por su lado, una idea precisa al lector, no funcionan como alegorías ni sus descripciones responden a una "fórmula" aplicada mecánicamente. Los personajes cambian, se van transformando. Expresan su visión de la vida a veces de una manera cómica, a veces de una manera más bien sombría. Nos muestran múltiples facetas y, al final, lo único que prevalece es la seguridad de que sólo nos es posible tener una impresión fragmentaria de ellos.

4. Viaje, exilio y alucinación

Mezcla de novela de aventuras y novela psicológica,⁵² Las nubes trata diversos temas característicos de uno y otro género. Se encuentran en el relato varios núcleos principales dentro de los que podemos contar, notablemente, el del viaje.

La narración describe el traslado de un grupo de personas originarias de distintos lugares hacia la clínica psiquiátrica “Las tres acacias”, en Buenos Aires. No resulta difícil percatarse de que el desplazamiento geográfico es en realidad una excusa para hablar de un desplazamiento psicológico, filosófico, existencial. El narrador de un cuento posterior a la novela lo expresa así: “Caminando por la semipenumbra polvorienta y estéril, si algo aprendí no fue sobre la luna sino sobre mí mismo. Supe que si el conocimiento tiene un límite, es porque los hombres, adonde quiera que vayamos, llevamos con nosotros ese límite. Es más: nosotros somos ese límite”.⁵³

De manera irrevocable, van quedando atrás no sólo un paisaje sino también un tiempo y una realidad diferente. Se avanza por la llanura mientras se profundiza en la reflexión. Y la naturaleza árida y desolada del desierto da origen, paradójicamente, a un caudal de meditaciones sobre los personajes y su comportamiento, su historia, su devenir.

El viaje central de la novela supone una desterritorialización: los locos del

⁵² Cf. *El concepto de ficción*, p. 163.

⁵³ Cf. “Ligustros en flor”. En *Cuentos completos*, pp. 43-45.

doctor Real se trasladan por decisión de sus familiares y no por voluntad propia. Ignoran adónde son conducidos y por qué motivo deben dejar sus casas. Tampoco sabemos si se lo cuestionan. Como sea, el abandono de sus lugares de origen los marca y determina el curso de sus pensamientos y acciones, los cuales encierran, inevitablemente, un desgarramiento.

Ya habíamos visto, en otros textos, que este desgarramiento era la causa misma del viaje. En “Bien común” una mujer deja a su marido porque ya no es capaz de soportar el peso de sus exigencias.⁵⁴ En “Cambio de domicilio” un hombre deja la vida que hasta entonces ha llevado para tratar de convertirse en un “hombre nuevo”.⁵⁵ Aquí, en cambio, los personajes no son autores del giro que se produce en sus vidas. Los locos son excluidos y deben hacer del desierto, y luego de la casa de salud, su nuevo hogar.

Así, la llanura —ese espacio que abre la visión y se transforma continuamente— se vuelve el lugar del exilio, noción que se desprende de la del viaje y que reaparece una y otra vez en las obras de Saer. Paisaje interior, imagen de la infancia, la llanura acoge a los locos expatriados, les ofrece un refugio. Como dice el escritor a partir de su propia experiencia: “Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan”.⁵⁶ De forma semejante, el doctor Real y su

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 15-18.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 196-197.

⁵⁶ *Juan José Saer por Juan José Saer*, p. 10.

caravana dejan sus hogares y se dirigen a una morada interior en la que, como Saer apunta, se encuentra la esencia de sus seres.

De hecho, el exilio no sólo tiene lugar durante el viaje. Antes de la reclusión de los locos, Real se muda de Argentina a Madrid y de Madrid a París, en donde conoce al doctor Weiss, quien viene, a su vez, de Ámsterdam. De allí se trasladan ambos a Buenos Aires, donde surge la idea de la clínica. Más adelante, luego de que los locos lleguen a su lugar de destino, todos deben dejar “Las tres acacias” por culpa de un militar que los amenaza. Real y Weiss desembarcan en Liverpool: el primero se va a Rennes (lugar donde dio clases Saer en una época); el segundo regresa a Ámsterdam.

El autor de la novela aprovecha para plasmar su propia experiencia, la del “escritor exiliado que flota entre dos mundos” y cuya “inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente”. También, puntualiza: “Si la complejidad de la situación no lo paraliza, esa vida doble puede ser enriquecedora”.⁵⁷ Tanto los locos como los cuerdos —igualados por el exilio— deben ir y venir por esa corriente en la que navega el propio escritor. Allí donde éste desahoga el dolor y la dificultad de vivir escindido —la escritura—, aquéllos se ven empujados a hacerlo a través del lenguaje, de sus relaciones afectivas y de su conducta dentro de la sociedad de la que (no) forman parte.

Cabe señalar, aunque sea de paso, que el exilio induce a un estado de soledad primigenia ligado metafóricamente a la imagen del desierto. Pese a la comicidad de la

⁵⁷ El concepto de ficción, p. 76.

mayoría de los episodios de la historia, el sentimiento de desamparo y melancolía que provocan los personajes no deja de pronunciarse. Cada uno de ellos se encuentra ineludiblemente solo. Por ello, conforme van pasando los días, el doctor Real tiene “la impresión, más triste que aterradora, de que era al centro mismo de la soledad”⁵⁸ adonde habían ido aproximándose.

La imagen del desierto ayuda a que la narración se desarrolle figurativamente en un lugar donde no existen huellas de nada previo. De la nada del desierto surge un terreno fértil para la narración. Como explica Saer: “Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan procedimientos nuevos, adecuados a esas visiones”.⁵⁹ Escenario en donde el sol y el calor provocan alucinaciones y enfermedades, el desierto físico subraya desiertos de otros tipos, como la soledad antes mencionada y la locura misma, pilar de esta novela. La “pérdida de la conciencia que conduce a la pérdida del sentido del lenguaje, y con ello a la disolución de lo real”,⁶⁰ introduce la pauta fundamental: en un paisaje semejante no pueden sino producirse fenómenos nuevos, insólitos, que ponen de cabeza los parámetros habituales.

*La “insolación psicológica” de los personajes de *Las nubes* hace que todo deba cuestionarse. Se da rienda suelta a las fantasías, a la imaginación, al deseo, al sueño. La vida transcurre dentro de un universo onírico, más o menos confuso. ¿Qué es verdad*

⁵⁸ *Las nubes*, p. 152.

⁵⁹ Juan José Saer por Juan José Saer, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 289.

y qué no lo es? ¿Quién es uno? ¿Quién es el otro? ¿Qué testimonio es certero?

*Todo termina remitiéndose, de un modo o de otro, a lo sensorial. Aunque Beatriz Sarlo alude a los personajes de la última novela de Saer, *La grande*, las observaciones que siguen pueden aplicarse también a los personajes de *Las nubes*:*

La vibración de las sensaciones se demuestra finalmente incomunicable, porque lo sensible es un mundo cerrado alrededor de cada sujeto, como una cápsula de conciencia que jamás podrá abrirse a otras conciencias. Sin embargo, los personajes insisten en el examen de sus cuerpos y de la relación de sus cuerpos con otros, sabiendo que nada es posible entender del otro y, al mismo tiempo, decididos a no resignar esa pulsión que nunca rinde un sentido pleno.⁶¹

Tras un minucioso examen de cada uno de esos personajes, sólo es posible admitir que lo que de ellos pueda percibirse es fundamentalmente inexpresable.

Esto no significa que haya que reducir al absurdo el sentido entero de la novela. Afirmar que uno de los aspectos más cruciales del relato es “incomunicable” no constituye una manera fácil de salir del paso. Es tal vez una forma de sostener que muchas propiedades de la novela surgen o actúan caprichosamente. Saer reivindica el capricho, nos muestra que forma parte del principio de realidad. No todo posee una razón de ser. No todo nace o muere justificadamente. Las nubes se forman y se desintegran y vuelven a aparecer después con una suerte de liviandad similar a la del principio.

⁶¹ Sarlo. “Juan José Saer y *La grande*”.

Igual que en la Cuarta Bucfca de Virgilio —que el doctor Real relaciona con las vicisitudes del viaje—, la “nueva edad de oro” de los personajes, desenlace del viaje mismo, “no será un premio o una conquista, sino un don injustificado del destino y advendrá, no porque los hombres se la hayan ganado, sino porque las Parcas, un día cualquiera, por puro capricho, dirán que sí”.⁶² Este “sí” arbitrario será el que salve a los personajes del fuego amenazante. Y será también aquello que describa el carácter fortuito del devenir, “de la condición real de todo lo que crecía, reptaba, aleteaba, latía y sangraba, agitándose en contorsiones grotescas, en medio del mecanismo ígneo que el azar había puesto, porqué, en movimiento”.⁶³

La falta de fe en lo justificado de la realidad se vincula, al mismo tiempo, con una falta de fe en la historia. Ya hemos dicho que Saer no cree en una verdad única y que cuestiona constantemente aquello que se presenta como irrefutable ante nuestros ojos. También hemos insistido en que la trama se desarrolla en un momento histórico en el que ningún hecho singular sucede en Argentina. Si la acción transcurriera en 1806, tal vez algún crítico o lector destacaría que en la novela no se habla de las invasiones inglesas, por ejemplo. La historia es, entonces, una excusa narrativa.

Y sin embargo, como dice Beatriz Sarlo, al establecer esto “Saer no elude el problema de la realidad”:

Si se dijera que sus novelas son filosóficas, habría que aclarar que lo son más a la

⁶² *Las nubes*, p. 115.

⁶³ *Ibid.*, p. 152.

manera de Musil que a la de Thomas Mann. Problemas filosóficos y estéticos, preguntas sobre si es posible una representación de la realidad, antes que planteados en los diálogos aparecen como performante del relato. Los personajes, en cambio, dialogan de modo irrisorio o paródico acerca de estas cuestiones [...]. Saer no comunica sus ideas sobre el tiempo, la subjetividad, el recuerdo, sino que les da una forma de relato. Pero sus diálogos, como los de Musil, transcurren entre la consideración seria de lo irrelevante y la perspectiva irónica sobre lo que se intuye verdaderamente serio. Son relatos de pensamiento, sin que sean los personajes quienes lo transmiten. El problema del tiempo y de lo real, Saer lo muestra en estado de ficción.⁶⁴

En efecto, dentro de la ficción se plantea la cuestión del tiempo a través de la constante evocación del pasado. El doctor Real nos cuenta sus recuerdos mediante el recurso de la narración. En aquello que llamamos pasado convergen distintos planos que creemos familiares pero que son, en realidad, desconocidos y enigmáticos. El pasado representa a la infancia, alude a otro espacio, a otra geografía; en el pasado parecen estar contenidas las claves del presente (nuestro y de los personajes de la novela). Por esta razón es importante la noción de regreso: de regreso físico al lugar que ha quedado atrás, de regreso mental a una época que adquiere sentido a partir del recuerdo, de la memoria. Se regresa no al punto de partida, sino a uno nuevo. La memoria se convierte en un eje decisivo del texto.

La permanencia de lo vivido obsesionaba a Saer. Estaba ligada a su juventud y a su país natal, Argentina. Tenía que ver con su pertenencia a un lugar y a un tiempo, y

⁶⁴ Sarlo. "Juan José Saer (1937-2005): de la voz al recuerdo", p. 1.

*es posible que en esa permanencia (traducida en la novela en el proceso de la memoria) hallara su identidad. Así, en *Las nubes*, la memoria permite tanto al narrador —el doctor Real— como al autor del libro —Saer— regresar a su núcleo, fusionar en un tiempo indivisible, inmaterial, todos los aspectos que conforman su vida.*

Retomemos la idea de que, al igual que el tema de la memoria, también el de la locura inquietaba particularmente al autor santafecino. La situación de los cinco locos que son llevados a la casa de salud nos fuerza a reevaluar los conceptos de medida y desmesura, de razón e irracionalidad, de cordura y demencia. ¿Quiénes dentro del grupo están locos y quiénes cuerdos? ¿A cuáles conviene considerar “sanos”? ¿Qué determina la confiabilidad de una persona?

Por la importancia de estos dos temas, locura y memoria, se vuelve necesario otorgar a cada uno un capítulo aparte.

5. Locura

C'est comme l'intelligence, la folie, tu sais. On ne peut pas l'expliquer. Tout comme l'intelligence Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais, quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.⁶⁵

*Como señala una estudiosa de la obra saeriana, Magdalena Perkowska-Álvarez, el motivo o tema de la locura manifestada de diversas formas aparece en numerosas obras de Saer. Primero, en algunos cuentos: en "Por la vuelta" el personaje central regresa a Santa Fe después de una internación en un sanatorio para enfermos nerviosos en Buenos Aires;⁶⁶ en *La vuelta completa*, el mismo personaje decide regresar a la capital con el propósito de internarse para siempre. Luego, en varias de sus novelas: en *El limonero real*, como refiere Julio Premat, "una insolación y un adormecimiento del protagonista llevan a un espacio negro [...] y luego a un relato de la génesis de las islas que comienza con una reinención del lenguaje, comparable con el balbuceo de los niños";⁶⁷ *Glosa* y *Lo imborrable* hacen referencia a largos episodios depresivos de Tomatis, y la segunda cuenta, también, la historia de un hombre que termina en un manicomio; en *La pesquisa* se habla acerca de la esquizofrenia de Morvan.*

*En ninguna de estas obras, ni tampoco en *Las nubes*, Saer pretende reflexionar*

⁶⁵ Extraído de la película *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais.

⁶⁶ Cf. *Cuentos completos*, p. 298.

⁶⁷ Premat. *La dicha de Saturno...*, p. 223.

sobre la locura, “ardua tarea para la que no estoy preparado”, sino, por el contrario, “sobre aquello que llamamos normalidad, que no es más que el delirio aceptado de nuestra relación con el mundo”.⁶⁸ La razón del viaje que se produce en la novela es, sí, el tránsito de un grupo de locos a una clínica psiquiátrica. Pero no deja de hacerse hincapié en que la locura es la contraparte de la propia “normalidad” o “cordura” convenida por todos.

El viaje no deja de recordar a la famosa “nave de los locos” de la Edad Media. En el comienzo de la Historia de la locura, Michel Foucault señalaba:

Un objeto nuevo acaba de aparecer en el paisaje imaginario del Renacimiento; en breve, ocupará un lugar privilegiado: es la Nef des Fous, la nave de los locos, extraño barco ebrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos. [...] La moda consiste en componer estas "naves" cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad. [...] Es posible que las naves de locos que enardecieron tanto la imaginación del primer Renacimiento hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón. [...] Es que la circulación de los locos, el ademán que los expulsa, su partida y embarco, no tienen todo su sentido en el solo nivel de la utilidad social o de la seguridad de los ciudadanos. Hay otras significaciones más próximas a los ritos, indudablemente. [...] La partida de los locos era uno de tantos exilios rituales. La navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto. En cierto sentido, no hace más que desplegar, a lo largo de una geografía mitad real y mitad imaginaria, la situación liminar del loco en el horizonte del cuidado del hombre medieval, situación simbolizada y

⁶⁸ “Dos razones. Las nubes”. En *La narración-objeto*, pp. 163-164.

también realizada por el privilegio que se otorga al loco de estar encerrado en las puertas de la ciudad; su exclusión debe recluirlo; si no puede ni debe tener como prisión más que el mismo umbral, se le retiene en los lugares de paso. Es puesto en el interior del exterior, e inversamente. Posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia.⁶⁹

*La navegación del loco es tránsito absoluto. El loco parte hacia otro mundo y viene de otro mundo cuando desembarca. Su partida supone un exilio ritual. En efecto, así también sucede en la novela. La diferencia es que, en *Las nubes*, no se trata de un viaje por mar sino por la pampa. El loco jamás pertenece al lugar donde se encuentra. El tránsito perpetuo obedece a esa búsqueda de la razón y, acaso, a la dificultad por encontrarla.*

La demencia no es entendida como un rasgo incompatible con la astucia o con la razón y por ello, una y otra vez, Saer hace decir a sus personajes que incluso el delirio funciona de acuerdo con una lógica. Los locos no necesariamente pueden diferenciarse de los cuerdos. Y no hay motivo para pensar que la veracidad sea un atributo que se asocie exclusivamente con la cordura.

*Si tampoco conviene entender *Las nubes* como un alegato a favor de la locura es porque Saer no está a favor o en contra de ella; sólo muestra que no difiere tanto como creemos de la razón y que ambas conforman la difícil composición de nuestra naturaleza. La conciencia es precaria y se encuentra presente tanto en cuerdos como*

⁶⁹ Foucault, pp. 9-13.

en dementes. Meditar acerca de la conciencia, de la noción de Realidad y de Verdad, de lo intermitente y equívoco de cualquier experiencia: sobre esto trata, acaso, la novela, y el tema de la locura funciona —para nosotros mismos y para el autor— como punto de partida.

Sobre Las nubes y la locura, el autor habló en una entrevista que cito extensamente:

No hay que olvidar que en 1773, en medio de la agitación de la Revolución Francesa, el médico Pinel libera de sus cadenas a los locos de la Salpêtrière. Son esos acontecimientos, la Revolución y sus consecuencias sobre el concepto de salud mental, los que guían a Weiss y a Real en su trabajo en la clínica. El tono del relato de Real es el de un naturalista ateo, progresista, generoso y sumamente ético. Me interesaba evocar, de un modo ligeramente paródico, ese tono de los relatos de viaje de los naturalistas, típicos de esa época. Y ese registro no sólo aparece en las reflexiones de Real sobre la locura sino también en sus comentarios del accidentado viaje que debe realizar a través de un paisaje idéntico a sí mismo en su inmensidad y en su vacío. Por otro lado, me interesaba escribir un libro en el cual la narración estuviera contenida en el modelo de un texto monográfico, donde tuvieran cabida las descripciones levemente científicas de las distintas locuras y el registro de los pormenores de un viaje por la pampa. La excepcionalidad del viaje, sometiendo a ese grupo de personajes a situaciones extremas, termina por igualar a locos y cuerdos en una misma intemperie y me permite insinuar, de un modo personal, el viejo asunto de que la locura es siempre algo relativo o que, en todo caso, los locos llevan al extremo tendencias de todo el mundo.⁷⁰

⁷⁰ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

Rasgos de la locura

Si locos y cuerdos terminan por ser igualados, ¿cómo reconocer a unos y otros? El propio doctor Real tiene dificultades para diferenciar a sus enfermos de los que no lo son y hace notar que, aun si sus pacientes no hubieran estado locos antes de emprender el viaje, “nada estimula más el desvarío que enfrentar una situación para la que no se estaba preparado”.⁷¹ Por ello, era muy posible que el propio viaje despertara o acentuara el estado de locura de quienes debían hacerse cargo.

La locura expone a peligros inimaginables: ante todo, el loco tiene que ser protegido de los peligros exteriores que no sabe reconocer, aquellos que ponen en riesgo su integridad, que se contraponen con sus propias reglas y modos de entender el mundo. Pero, sobre todo, el loco debe tener cuidado y ser protegido de los peligros suscitados por su propio comportamiento, el cual se enfrenta, constantemente, con el más convencional, “lineal”, de los cuerdos. Así, no sólo los cuerdos deben cuidarse de los locos y los locos de sí mismos sino que, además, los locos deben tener cuidado de los cuerdos. Aquello que pone en peligro a unos y otros no es un estado mental específico sino la mera diferencia de estados, de conciencias. El ser diferentes es lo que los vuelve peligrosos entre sí.

Lo que destaca de la locura es la desmesura: indiferentes a los límites impuestos por una sociedad que, por otra parte, los discrimina y recluye, los locos son negligentes con las fronteras de “lo sensato”. Y esta desmesura tiene algo de tragicómico: el lector

⁷¹ *Las nubes*, p. 45.

encuentra graciosos los ruidos producidos por Verdecito, la extravagancia de sor Teresita, la tiranía de Troncoso; pero es probable que, si se encontrara verdaderamente frente a ellos, les temiera. ¿Qué es lo que causa este miedo? ¿La locura y su desmesura o la libertad que permite que el delirio pueda “recomenzar a forjar el mundo a su imagen”?⁷²

En definitiva, detrás de todo esto se encuentra tal vez la cuestión más esencial: la necesidad de distinguir, por un lado, el delirio alucinatorio de los locos y, por otro, la actividad delirante de los seres humanos “ordinarios”, su relación febril con el mundo, su parte ineludiblemente irracional. Por una parte, el rechazo al descontrol; por otra, la atracción a las no ataduras de lo preestablecido.

En entrevista con Florencia Abbate, Saer confesó:

Me llama la atención que los lectores me digan que se reencuentran en las conductas atípicas de los personajes. Tal vez en eso la literatura puede resultar una enseñanza, porque hace que alguien descubra que ciertas cosas que consideraba secundarias en su vida, y hasta le parecían rarezas, son el verdadero nivel en el que vive, y aquello que les puede oponer a todos esos discursos que tienden a uniformizar.⁷³

Si una y otra vez nos identificamos con los locos, esto se debe a una necesidad de reflexionar sobre aquello que consideramos sistemáticamente propio e impropio. ¿Por qué la propensión a sentirnos atípicos y, por otro lado, el temor a desencajar?

⁷² *Ibid.*, p. 205.

⁷³ “El principio de incertidumbre” (entrevista por Florencia Abbate).

Origen

La locura parece no tener un origen claro. Apenas puede distinguirse a lo lejos una frontera endeble entre el mero comportamiento singular y el “verdadero” estado de alienación.

“Da espacio a tu deseo”, reza el epígrafe del libro, anticipándonos acaso la idea de que “la locura se atreve a representarse aquellos límites del pensamiento que a menudo la cordura, para seguir justamente siendo cordura, prefiere ignorar, lo que vuelve a los locos distantes, empecinados, irrecuperables”.⁷⁴ Y también libres: los locos dan espacio a su deseo al permitirse sobrepasar los límites marcados por lo exterior.

En este sentido, la locura constituye un tipo de ficción, un orden propio refractario al movimiento dictado por la estrechez de la costumbre.

Conviene insistir: no es ésta una defensa de la locura ni una invitación a traspasar las leyes. La obra empuja, en todo caso, a cuestionar los límites, a preguntarse hasta qué punto el lector se ha tomado la molestia de ser quien verdaderamente es sin preocuparse por pertenecer a un bando o a otro.

Y volviendo a la ficción: la locura se asemeja a ella en tanto que inventa un mundo propio, una coherencia que, pese a no corresponder con el resto de la llamada “realidad”, es verosímil. Además, la locura interactúa, al igual que la ficción, con el mundo exterior. No lo ignora, sino que se le contrapone. Existe como alternativa. Como posibilidad de un mundo otro.

⁷⁴ *Las nubes*, p. 81.

*Aun así, como ya ha sido antes mencionado, a menudo se confunde la desmesura de los locos de *Las nubes* con algo más. Es decir, su locura ni siquiera representa del todo una alternativa radical. Quienes se encuentran cerca de los locos podrían atribuir los rasgos de su conducta a la juventud (caso del joven Parra), a los extremos de la caridad (sor Teresita), a una “originalidad grandiosa y magnética” (Troncoso). Nadie parece demasiado convencido, al final, de que los locos se encuentren realmente locos. Y el lector no puede sino considerar, por fin, que así como el paisaje se ve modificado por los exabruptos de la naturaleza y la vida diaria puede verse trastocada por sucesos arbitrarios, el ser humano padece sucesos, emociones, circunstancias que lo confinan a un comportamiento inhabitual y que, a primera vista y considerado superficialmente, puede ser entendido como extravagancia, rareza o locura, y que probablemente no lo es, o por lo menos no todas las veces.*

Así, todavía no respondemos a la pregunta: ¿qué es locura? ¿Y qué es la locura si no es posible distinguirla del todo? ¿Qué la caracteriza? ¿Cuántas clases de locos aparecen en la novela? ¿Con qué se asocia su locura?

Autonomía

*El mundo de la locura, en *Las nubes*, aquel que incita a la creación de un universo exclusivo aun entre quienes no padecen de ningún mal psicológico, se divide, a grandes rasgos, en dos: por un lado se encuentran los locos que se encierran en sí*

mismos; por otro, los que quieren imponer al mundo la legitimidad de su delirio (Troncoso, sor Teresita).

Si delirar significa, corrientemente, tener perturbada la razón por una enfermedad o una pasión violenta, salirse del surco de lo ordinario, es necesario precisar que la locura en esta novela supone unas cuantas asociaciones. Tiene que ver con la respetabilidad, el lenguaje, la sexualidad, el poder, la enfermedad, el pensamiento, la poesía. Y, por supuesto, con una contraposición a lo razonable.

En las primeras páginas del libro, el narrador se preocupa por destacar que el doctor Real tiene la capacidad de “practicar libremente sus vicios a la vista de todos sin perder respetabilidad”.⁷⁵ Y el lector se pregunta: ¿acaso un loco no es respetable? ¿Acaso un loco no debe mostrarse a la vista de todos? ¿Qué encarnan esos “todos” al determinar qué puede ejercerse y qué no a sus ojos? ¿Qué representa esa mirada? La mirada es, parece insinuarnos la obra, la presencia del otro. Y el otro marca la existencia de lo otro que no es uno. Sin pretender arrojar ninguna teoría filosófica acerca de la otredad, Saer esboza por lo menos una hipótesis al denotar la invisible barrera que nos separa a unos de otros. No hay mejores o peores. Todos somos lo mismo. Y somos nosotros quienes creamos aquella muralla que separa lo pretendidamente respetable de lo que no lo es.

El lenguaje o la forma de comunicarse de los personajes resultan, sin duda, significativos. Mientras que el joven Parra no habla, los hermanos Verde se dedican a

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

repetir una misma frase o a hacer ruidos con la boca, al tiempo que sor Teresita opina mediante comentarios soeces y redacta un Manual de amres, y Troncoso grita y se encarga de enviar, diariamente, un parte escrito al doctor Real. ¿Sería posible desvincular la palabra del carácter de un personaje? No. El lenguaje crea al mundo, lo pronuncia. Y el lenguaje de la locura crea su propio mundo, muy ligado también al juego y al humor.

La conducta de los personajes nos hace gracia. Su locura nos parece divertida por extravagante e irreverente. Los locos se atreven a hacer aquello que los cuerdos, más contenidos, evitan y, por ello, también lo sexual juega un papel importante dentro del texto. Sor Teresita —quien logra de inmediato hacerse querer por el doctor Real— asegura que a Dios lo crucificaron “porque la tenía así de grande”, mueve la lengua de un modo obsceno, echa el bajo vientre hacia delante y hacia atrás, realiza extraños movimientos con las manos e invita al doctor Real a que se acerque a ella para que “se la chupe”. Es, sin reparos, una provocadora. Representa a la religión pero se burla de ella y, al hacerlo, la relativiza. El doctor especifica ante una madre superior intranquila y avergonzada que “la demencia no debía ser juzgada por la moral ni considerada con nuestras categorías habituales de pensamiento”.⁷⁶ Lo que podría ser un tabú no es sino un comportamiento distinto que tiene que ser visto desde otra perspectiva. Nada más. Si sor Teresita pasa la mano por el paño del Cristo crucificado a la altura de la entrepierna no es porque sea inmoral sino sencillamente porque padece una

⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

enfermedad. Y, como apunta el narrador, “vale la pena hacer notar que los enfermos mentales, cuando poseen cierta educación, tienen casi siempre la tendencia irresistible a expresarse por escrito, intentando disciplinar sus divagaciones en el molde de un tratado filosófico o de una composición literaria”.⁷⁷ Por esta razón sor Teresita redacta el ya mencionado Manual de amores. Y por la misma causa otros personajes utilizan el recurso de la palabra escrita u oral para ejercer un poder sobre los demás.

Troncoso supondría un buen ejemplo para mostrar cómo la locura trata de esculpir el mundo para hacerlo coincidir con sus normas. Al igual que la locura estatal, “que considera la contradicción como enemiga o como meramente inexistente y que intenta borrarla con mediaciones rituales”,⁷⁸ Troncoso impone una jerarquía en la que él resulta siempre el mando superior. Aquí Troncoso encarna una alegoría del poder y, más concretamente, del gobierno, pues “todo gobierno, si tiene veleidades totalizantes, en la medida en que pretende modelar el mundo hasta hacerlo coincidir, por la fuerza, con la horma fantasmática, es una forma de locura”.⁷⁹

Tal vez sea prudente detenerse un momento y pensar en qué consiste la enfermedad de la locura. A lo largo del viaje hacia Buenos Aires, los enfermos cocinan, parecen gozar de una salud excepcional desde el punto de vista físico y a menudo nos preguntamos si una mayor estabilidad no los distingue de las personas sanas, más cambiantes e imprevisibles. Pero más allá del orden físico, resulta innegable que la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁹ *Idem.*

locura existe, que es mental, y que a veces puede ser hereditaria y hasta contagiosa, “porque la locura es tan corrosiva que, alterando a los que deben convivir con ella, hace surgir en ellos síntomas propios que en tiempos normales seguirían dormidos”.⁸⁰

Además, porque es una enfermedad, la locura es tratada a través de la ciencia.

Razón y locura

La dicotomía sanos/enfermos conduce a la dicotomía locura/razón. El libro apunta, desde las primeras páginas, que la razón no siempre expresa lo óptimo de la humanidad. Como se ha dicho ya varias veces, Saer no trata de reflexionar acerca de la locura a secas, sino de iluminar a contraluz aquello que llamamos “normalidad” y que suele medirse mediante el termómetro de la razón, como polo opuesto de la demencia.

El autor señala que las causas de la locura son “menos corrosivas que las certezas bastante injustificadas de la buena salud”.⁸¹ En efecto, los límites de la locura están establecidos por el propio loco, mientras que los límites de la locura, erigidos por la sociedad, no revelan sino una absurda arbitrariedad. La moral de la sociedad tiene un peso incluso sobre los locos. Éstos no la ignoran y se rebelan contra ella (muestra de que, en alguna medida, la comprenden), pero optan por obviarla y ser guiados, aparentemente, por otro tipo de normas. Todo parece indicar que la razón es genérica, igual en todos y para todos, mientras que la locura es singular pues cada locura se

⁸⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁸¹ *Ibid.*, p. 127.

distingue aunque posea rasgos que todos los locos comparten.

El joven Prudencio Parra, por ejemplo, da la impresión de que ha decidido estar loco “para escapar del tumulto”. Su puño se cierra al acercarse a su ciudad, se abre al alejarse. Aquello que el narrador llama “la experiencia destructora” tiene lugar en su ciudad, cuya proximidad (y la de su familia) lo aterroriza. La locura sirve en este caso como refugio y es engendrada por el mundo de la razón del que el muchacho desea escapar.

Por lo anterior, es posible afirmar que locura y razón son inseparables, como lo atestigua el doctor Weiss hacia el final de la historia. Beatriz Sarlo dice en este sentido:

*Saer ha leído bien los cronistas, los viajeros y los escritores del siglo XIX argentino; trabaja con esos textos en una mezcla que, en *Las nubes*, se completa con la idea de un régimen benévolo, muy siglo XVIII, para curar lo locura. Contra ese modelo curativo razonado y moral que sabe que “locura y razón son indisociables”, los locos de la caravana deambulan con sus manías en una pampa metafísica. La historia es eso: parcialidades, ángulos no iluminados, extravagancias. Saer es pesimista.⁸²*

*Si locura y razón son indisociables, tal vez así pueda explicarse que uno de los suicidios de la casa de salud se produzca por parte de una mujer que se envenena al no conseguir curarse de su locura. Ella misma se juzga con el criterio de alguien cuerdo. De manera similar, los locos de *Las nubes* esperan siempre una reacción de su interlocutor. Miran de reojo a quien se encuentra cerca, simulan escuchar, pretenden*

⁸² Sarlo. “Juan José Saer (1937-2005): de la voz al recuerdo”.

*que se les siga. Son el centro de atención y de la novela. Disciernen el mundo “exterior” y actúan “con esa displicencia que adoptan a veces los locos para plegarse a la razón exterior, sin dar del todo el brazo a torcer, simulando que la orden que terminan por obedecer se ha cumplido más por coincidencia que por la actualización voluntaria de un efecto razonable”.*⁸³

Sueño y locura

Puesto que todos poseemos alguna dosis de locura, se vuelve pertinente un buen número de preguntas. ¿Por qué la locura genera incomodidad? (“Ya es sabido que la locura, cuando no hace reír, suele generar la incomodidad y más que nada el espanto”).⁸⁴ ¿Cómo se vive la locura en la intimidad? ¿Cómo se comporta un loco cuando está solo? ¿Qué piensa un loco en la soledad? ¿No se está siempre un poco loco cuando se está solo?

La locura parece guardar un secreto. E igual de indescifrable que un secreto resultan los sueños que, como la locura misma, tienden a ser contrapuestos a la “realidad”.

*Es acertado hablar de los sueños porque *Las nubes* —no lo perdamos de vista— transcurre en un espacio y un tiempo difusos: el lector del manuscrito hallado tanto como el lector que cada uno de nosotros encarna tiene dificultades para saber a ciencia*

⁸³ *Las nubes*, p. 126.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

cierta si el texto debe tomarse al pie de la letra o si la acción tiene lugar verdaderamente. Poco importa. El texto se confunde con un sueño, su atmósfera sobreviene en un mundo onírico. Dado que en los sueños nos permitimos cualquier cosa, el sueño es una forma de transgresión. Como la locura.

Locura y verdad

La locura es una forma de transgredir como también lo es la narración misma. Sueño, locura y narración son, todos, un modo de poner en duda la realidad de las cosas.

El doctor Real narra su versión de los hechos. ¿Cuál sería la versión, por ejemplo, de Troncoso? ¿Cómo estamos seguros de que el doctor Real no es uno de los locos si los locos también escriben el relato, si incluso Troncoso se hace pasar por cuerdo en algún momento y si el joven Parra posee, al igual que el doctor Real, muchos conocimientos? ¿Qué nos garantiza que el doctor Real esté cuerdo? No existe ninguna garantía. Su relato suena sensato, pero también suena sensato, con frecuencia, el discurso de los locos (el propio doctor Real sostiene esta idea). Para nuestra sorpresa, la frontera entre locura y razón es casi inexistente en términos narrativos. ¿No sería posible ver en Real a un loco militante que trata de persuadirnos? Así como los locos siguen y temen a Troncoso, los locos podrían estar siguiendo a Real. Real podría estarlos convenciendo y también al lector, lo cual crea una analogía entre los locos y el lector. ¿Podría el lector estar loco?

Como señala María Esther Castillo García a propósito del marco de la novela,

“la mirada de Pichón, sin embargo, no es la única, ni la última, como tampoco lo es el dictamen. Sobre la historia enmarcada le queda decidir al lector, no a Pichón, si en los vericuetos del relato se llega a un camino sin salida o se sigue un sendero de búsqueda por cierto objeto narrativo”.⁸⁵ En manos del lector, pues, la decisión.

⁸⁵ Cf. Castillo García. “Las pesquisas literarias de Juan José Saer”.

*A little gale will soon disperse that cloud
And blow it to the source from whence it came:
The very beams will dry those vapours up,
For every cloud engenders not a storm.*

(William Shakespeare, fragmento de *King Henry The Sixth*)

6. Memoria

Según se observa a lo largo de la novela, la memoria distorsiona la dimensión de las cosas tanto como la locura. Memoria y realidad se confrontan, demostrando al lector que la primera no es siempre fiel a la segunda. Más que contrastar tiempos distintos (el del recuerdo, por un lado, y el del momento presente, por otro), la acción y el recuerdo de la acción anteponen diferentes planos. Por este motivo el narrador afirma: “Y como suele ocurrir con casi todo, la ciudad de la que me había quedado una imagen invariable en la memoria, había ido achicándose en la realidad, como si las cosas exteriores viviesen a la vez en varias dimensiones diferentes”.⁸⁶

Así, las llamadas “cosas exteriores” pueden ser vistas desde diversas perspectivas. Los recuerdos que conforman la memoria inventan, añaden, modifican y, en un punto, crean sus propias leyes, así como lo hace la locura. Tanto ésta como la memoria vuelcan la noción de realidad, de por sí cuestionada por Saer.

Es importante también aclarar la diferencia entre el acordarse y el recuerdo. En El concepto de ficción, el autor santafecino hace referencia a Kierkegaard al distinguir entre uno y otro, y alude también a ese papel menor y “despreciable” al que puede reducirse la memoria: “Recordar no es en manera alguna idéntico a acordarse. Es así como uno puede muy bien acordarse de un acontecimiento, de punta a punta, sin

⁸⁶ *Las nubes*, p. 70.

*necesidad de recordarlo. La memoria no desempeña más que un papel despreciable”.*⁸⁷

Memoria y verdad

*Esta imagen de la memoria despreciada por Kierkegaard desentona, acaso, con el papel que la memoria desempeña en *Las nubes*. El relato mismo parte de un proceso de memoria: lo narrado obedece a un recuerdo y no hay forma de saber qué tanto ese recuerdo corresponde con la verdad de las cosas.*

*Por naturaleza subjetivo, el recuerdo es personal, único. En este punto, el recuerdo constituye una ficción y “la paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”.*⁸⁸ *Creemos en el recuerdo aunque pudiera ser falso. Y, a diferencia de éste, la ficción no exige ser creída en tanto verdad sino en tanto ficción. Así, no importa si el relato es o no verdadero. Basta con que nos lo parezca y con que la verdad se encuentre bien recreada, con que dé la impresión de estar presente en el corazón de lo narrado.*

*Saer afirma en *El concepto de ficción*: “Es cierto que, a diferencia de la ficción, el diario no puede esquivar la cuestión de la sinceridad y que, en tanto que a una ficción se le exige únicamente verosimilitud, de un diario íntimo se espera veracidad”.*⁸⁹ *Las nubes* *constituye una combinación entre el diario y la ficción: allí reside su interés narrativo y es este híbrido entre verosimilitud y veracidad lo que atrae la atención del*

⁸⁷ *El concepto de ficción*, p. 239.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

*lector. Poco importa dónde termina una y dónde comienza la otra. Las páginas se siguen sin que pueda definirse inequívocamente qué es lo que se está leyendo. Surge, quizá, la pregunta: ¿no comparte la novela este rasgo con la vida misma? ¿Acaso no intentamos desentrañar, a menudo, cuál es la parte de verosimilitud y cuál la de veracidad en nuestra conducta cotidiana? Como escribe Saer a propósito de Faulkner, “la memoria cree antes de que el conocimiento recuerde. Cree mucho antes de recordar, mucho antes de que el conocimiento se interroge”.*⁹⁰

El vínculo que la memoria sostiene con la verdad y la mentira se relaciona también con el proceso de escritura. ¿Hasta qué punto es ésta la que decide lo que sucedió en el pasado? Se trate de una escritura mental o gráfica, el recuerdo es, por así decirlo, un texto.

Memoria y escritura

*Llamamos libros
al sedimento oscuro de una explosión
que cegó en la mañana del mundo
los ojos y la mente y examinó la mano
rápida, pura, a almacenar
recuerdos falsos
para memorias verdaderas.*⁹¹

⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁹¹ *El arte de narrar*, p. 83.

Si los libros son el lugar donde se conservan aquellos “recuerdos falsos para memorias verdaderas”, se debe a que la escritura tiene el poder de atesorar lo dudoso o enigmático como algo seguro. Aun cuando un acontecimiento pudiera parecer misterioso ante nuestra percepción inmediata, se vuelve inmutable al ser escrito. La escritura de un suceso o de una percepción los hace eternos, permanentes. Aunque en realidad no hayan poseído una única dirección, la dirección se vuelve única al traspasarse al terreno de lo escrito.

*En el contexto de *Las nubes* la memoria es palabra escrita en varios sentidos. Marcelo Soldi recibe en sus manos un texto manuscrito pasado a disquete, que pronto se convierte en el libro que nosotros leemos. Como señala Rita Gnutzmann, “los lectores de la novela se encuentran con una auténtica caja china en cuya base están las memorias de Real > la transcripción de Soldi y sus comentarios incorporados al manuscrito > la lectura de Tomatis > la lectura de Pichón > la lectura de *Las nubes*”.⁹²*

Y es que, como señala el propio Saer:

*El trabajo narrativo consiste en transformar nuestras experiencias y nuestros recuerdos en visiones, en formas que produzcan en el lector imágenes vívidas que lo alcancen no solamente en su inteligencia sino también en sus emociones, y en las cuales se reconozca no como simple *voyar* sino como sujeto de esas visiones que el escritor le propone.⁹³*

⁹² Gnutzmann. “Viaje y locura en *Las nubes*”. En *Actes 10*, p. 259.

⁹³ Cf. “Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre” (entrevista por Guillermo Saavedra).

Arbitrariedad de la memoria

Por más nítidas que parezcan las visiones que la narración ofrece al lector, éste no alcanzará, naturalmente, a vivirlas como suyas. Y esto no se debe sólo a que no las haya vivido en carne propia sino a que los recuerdos son irrecuperables aun para quien ha sido sujeto de ellos. La vivencia misma no regresa sino, en el mejor de los casos, una transfiguración de ella. Por haberse transformado, la experiencia representa ya una variación de sí misma.

No queda en nuestra memoria más que una imagen trastocada de lo que realmente sucedió. Tal como Saer advirtió en la obra de Felisberto Hernández, “la memoria sirve menos para recuperar el pasado que para enterrarlo todavía más profundamente [...], la memoria recuerda lo que le conviene, no lo que la voluntad consciente del sujeto se propone recordar”.⁹⁴

*El hecho de que la novela esté dictada por la memoria del doctor Real supone ya un indicador de que hay que sospechar del relato. Las asociaciones van y vienen en la cabeza del narrador y el método mismo de la asociación es puesto en tela de juicio, como Saer acostumbra hacer. El espacio es, además de espacio, tiempo. Como se establece en *El concepto de ficción*, sin ese tiempo no hay conjunto “y en lugar de las operaciones sucesivas que constituyen un todo hay una coexistencia simultánea de las partes puestas en un orden cualquiera que ha de ser de todos modos arbitrario o*

⁹⁴ *El concepto de ficción*, p. 137.

*convencional”.*⁹⁵

La memoria ayuda a crearse una imagen de conjunto, contribuye a que cohabiten diferentes tiempos y lugares. Sin embargo, no debe perderse de vista su origen esencialmente caprichoso. Seguramente el lector se enfrenta a omisiones y “preferencias” del narrador y, sin ninguna duda, del propio autor de la novela.

Memoria, recuerdo y sentidos

Puesto que nuestra memoria tiende a borrar lo desagradable y a preservar lo placentero, tenemos una natural proclividad a idealizar el pasado. Por ello el recuerdo, más “poético” que la experiencia real, se encuentra más ligado a las emociones.

Las emociones se relacionan, también, con un espacio preciso, y podemos aprovechar aquí para llamar a ese lugar “zona”, de acuerdo con el término que tanto se ha utilizado para referir el universo saeriano. La zona es fuente de experiencias y de recuerdos, y su geografía contribuye a que podamos, los lectores, creamos una imagen determinada que conforma nuestra memoria personal del relato.

Para hacer énfasis en esta idea, resulta pertinente volver a la distinción entre acordarse y recordar: “El acordarse es el simple resultado de un esfuerzo de la memoria. Nos acordamos de que tenemos una cita mañana, de que el año pasado estuvimos en el campo. El recuerdo, en cambio, consiste en revivir lo vivido con la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 133.

fuerza de una visión”.⁹⁶ El lector de la obra, de esta forma, revive la memoria del doctor Real como una visión que actualiza ese pasado ajeno como un recuerdo propio.

Nos apropiamos, entonces, de la memoria del otro. La hacemos nuestra. Los saltos hacia delante y hacia atrás, los relatos, anticipaciones y conjeturas de la obra nos empujan a recordar algo que no hemos vivido, pero que ya nos pertenece tanto como al protagonista. Esta manera fragmentaria de avanzar en un tiempo que no es lineal constituye el eje del tema de la memoria.

Así, la memoria es percepción, intuición, sentido. Pasa y se disipa en el momento menos esperado, al igual que las vaporosas nubes de la historia. El detalle en la descripción de las impresiones sensoriales (la forma en que es representada la luz, la imagen cambiante del desierto, las texturas, los colores, incluso el estado de conciencia asociado a la temperatura) termina por disolver la progresión temporal. Como dice Sartre, “el orden del recuerdo es el orden del corazón”.⁹⁷

Tiempo y memoria: pasado y presente

*Es el corazón, entonces, el que decide la permanencia de ciertas imágenes en la memoria. La memoria cuestiona el valor del pasado y del presente. El doctor Real, en *Las nubes*, subraya el hecho de que el recuerdo que conservamos de las cosas pretéritas obedece a un procedimiento del presente:*

⁹⁶ Juan José Saer por Juan José Saer, p. 18.

⁹⁷ *El concepto de ficción*, p. 126.

En esa ciudad supe por primera vez, por haber vuelto a ella después de muchos años, que la parte de mundo que perdura en los lugares y en las cosas que hemos desertado no nos pertenece, y que lo que llamamos de un modo abusivo el pasado, no es más que el presente colorido pero inmaterial de nuestros recuerdos.⁹⁸

Pasado y presente no son lo mismo pero se confunden, en estado abstracto, dentro de nuestra memoria. Los sucesos que quedan plasmados en ella constituyen gestos ajenos al tiempo, ajenos al entonces o ahora del recuerdo y también de la narración. La novela regresa al pasado y lo revalora, y otorga de paso un nuevo significado al presente. La experiencia renace; gracias a ello, la literatura tiene lugar. El relato de los acontecimientos por parte del narrador une el pasado de la historia con el presente del narrador mismo (es decir, el pasado y el presente narrativos) y, por otra parte, con el presente del lector (que se encuentra fuera de la narración y cuya existencia, apartada de la crónica ficticia, se ve sin embargo trastocada por ésta).

El tiempo se vuelve un dominio inagotable. Como dice Beatriz Sarlo:

Todos, en La grande, recuerdan extensamente; cada uno está unido con algunos momentos clave del pasado e insiste en revisitarlos; y los más jóvenes buscan reconstruir las experiencias de quienes vivieron la época mítica de tres décadas atrás [...]. Todos persiguen una franja de pasado e intentan fijarla en un relato que [...] permita limitar la nebulosa de tiempo en una narración. Todos recuerdan o escuchan recuerdos, en ellos, los sucesos despliegan infinitas variaciones: siempre

⁹⁸ *Las nubes*, p. 137.

se agrega un detalle nuevo, algo que no se había escrito ni recordado antes.⁹⁹

El presente encarna una suerte de reminiscencia del pasado mediante la asociación sensorial. Todos los detalles que van añadiéndose en el presente a la memoria de aquel pasado hacen de éste un “nuevo pasado”, una creación, una leyenda, un “no tiempo” o un tiempo sin orillas ni intersecciones.

Reflexión en torno a la memoria

*La memoria no conduce —o no solamente— a otro tiempo, sino a otra dimensión de la realidad, a una contemplación del tiempo que transcurre. (Si el desierto es idéntico a sí mismo en todo momento, ¿cómo distinguir un momento de otro, cómo separar el pasado del presente?) Los recuerdos, más que marcas temporales de eventos concretos, consisten en sensaciones que modifican nuestra percepción del mundo entero, interpretaciones de lo que nos ocurre o de lo que vemos. “A lo que vemos, sumamos en una misma operación mental lo que recordamos, sabemos, imaginamos”, afirma Saer en *El río sin orillas*.¹⁰⁰ Reflexionar sobre el papel de la memoria exige, por ello, meditar acerca de la subjetividad de cada experiencia:*

Aún hasta el día de hoy las sensaciones ásperas de la travesía y la música delicada y sabia de los versos se penetran mutuamente en mi memoria y se confunden en un sabor único, que pertenece de un modo exclusivo a mi propio ser, y que

⁹⁹ Cf. Sarlo. “El tiempo inagotable”.

¹⁰⁰ *El río sin orillas*, p. 122.

desaparecerá del mundo conmigo cuando yo desaparezca.¹⁰¹

*El recuerdo se asemeja a las nubes que, en el instante mismo en que se forman,
se escabullen hacia un lugar nunca visitado por nadie.*

¹⁰¹ *Las nubes*, p. 115.

DESDICHA

Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna.

La fortuna es redonda y cuenta lentamente
Estrellas del estío.
Hacen falta unos brazos seguros como el viento,
Y como el mar un beso.

Pero él con sus labios,
Con sus labios no sabe sino decir palabras;
Palabras hacia el techo,
Palabras hacia el suelo,
Y sus brazos son nubes que transforman la vida
En aire navegable.

(Luis Cernuda, *Un río, un amor*)

7. Las nubes

En principio, [la novela] se iba a llamar El horizonte, pero un colega de Buenos Aires me llamó a París cuando estaba durmiendo la siesta para decirme que él iba a publicar pronto su libro y que le había puesto ese título. Las nubs evidentemente es un título de una comedia de Aristófanes, pero a mí me sedujo porque hay un estudio sobre esa comedia que dice que los acontecimientos son como las nubes, que se forman y se deshacen. Es una magnífica metáfora y, para una novela que es una especie de viaje donde los acontecimientos pasan y desaparecen, me pareció una buena idea. En nuestro idioma está la homonimia con Aristófanes, pero en francés no, porque en ese idioma mi novela se titula Nuags.¹⁰²

Aunque esta explicación no resulta indispensable para el análisis del texto, sí indica, por lo menos, la importancia de la metáfora central. Las nubes son a la vez una alegoría de los acontecimientos que se producen y un símbolo que encubre un significado más trascendente. Los personajes esperan su llegada desde las primeras páginas. Su ausencia (y el calor que se deriva de ella) los sofoca y marca el ritmo de la lectura, una lectura que se vuelve expectación.

Merece la pena recordar que, ni bien da inicio el relato, el doctor Real explica al lector que la Cuarta Buclica de Virgilio lo acompaña durante el viaje. El lector también debe seguir esa Cuarta Buclica, cuyas Parcas trazan el sentido de lo narrado. La Edad de Oro que llegue tras una larga espera habrá de ser una edad de gran prosperidad, sin que para ello sea necesario el trabajo del hombre. Son las Parcas las deidades

¹⁰² “Di Benedetto en los recuerdos de Juan José Saer” (entrevista, periódico *Los Andes*).

responsables de que el siglo naciente se renueve perpetuamente con felicidad.

Igualmente, serán las nubes las que determinen, en la obra que nosotros leemos, el advenimiento de una época bienaventurada. Así, la llegada final a “Las tres acacias” supondrá una salvación, la señal de que se ha sorteado todo obstáculo posible:

Por fin, una tarde, las nubes empezaron a llegar. Como era temprano todavía, las primeras eran grandes y muy blancas, con los bordes festoneados en ondas, y cuando pasaban demasiado bajas, su propia sombra las oscurecía en la cara inferior, visible desde la tierra. Teníamos la esperanza de verlas ennegrecerse y, partiendo desde el horizonte en una masa gris pizarra interminable, cubrir al poco rato el cielo entero y derramarse en lluvia. Pero durante dos días, deshilachadas y mudas, desfilaban en el cielo, viniendo como creo haberlo dicho desde el sudeste, y desaparecían detrás de nosotros, en algún punto a nuestras espaldas de un horizonte ya recorrido. Según las horas del día, cambiaban de forma y de color y, sobre todo, flotaban a velocidades diferentes, como si el viento, cuya distancia se padecía tanto a ras de tierra, abundara allá arriba. A veces eran amarillas, anaranjadas, rojas, lilas, violetas, pero también verdes, doradas e incluso azules. Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo, ni existirían tampoco hasta el fin inconcebible del tiempo dos que fuesen idénticas, y a causa de las formas diversas que adoptaban, de las figuras reconocibles que representaban y que iban deshaciéndose poco a poco, hasta no parecerse ya a nada e incluso hasta asumir una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes, se me antojaban de una esencia semejante a la del acontecer, que va desenvolviéndose en el tiempo igual que ellas.¹⁰³

Evidentemente, sobra cualquier explicación que esclarezca aun más la imagen.

Saer ordena los diferentes momentos de la travesía mediante el indicio de un cielo

¹⁰³ *Las nubes*, pp. 192-193.

despejado o nublado en el que puede leerse el futuro. Oráculo que cambia de colores, el firmamento acompaña a los personajes hasta la epifanía de las últimas páginas. Tras la ausencia total de nubes, el cielo comienza a oscurecerse y volverse espeso. Las Parcas, por puro capricho, han dicho que sí.

*Llegado el final, la presencia de las nubes adquiere un carácter fantástico. Esto revela la intención de desmitificar la épica, de escribir “una suerte de epopeya que, desde luego, no se cumple cabalmente como tal”.¹⁰⁴ La novela no nos presenta a un grupo de personajes heroicos sino a una multitud de prófugos, de abandonados, cuya vida, igual que la de los inmigrantes o exiliados que Saer describe en *El concepto de ficción*, es “un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro, fantasmal, que debería llevarlos de vuelta”.¹⁰⁵*

Este paréntesis se cumple en el ámbito del desierto, una zona que se ajusta a la narración por ser terreno fértil para el pensamiento, por no empezar ni terminar en ningún lado: por dar espacio al deso del lector.

¹⁰⁴ “Entrevista con Juan José Saer en París” (entrevista por Guillermo Saavedra).

¹⁰⁵ *El concepto de ficción*, p. 19.

Cirrus [**Ci**]
Cirrostratus [**Cs**]
Cirrocumulus [**Cc**]
Alto cumulus [**Ac**]
Altostratus [**As**]
Stratocumulus [**Sc**]
Stratus [**St**]
Cumulus [**Cu**]
Cumulonimbus [**Cb**]
Nimbostratus [**Ns**]

BIBLIOGRAFÍA

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica. 2ª edición. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.*

GNUTZMANN, Rita. "Viaje y locura en *Las nubes*". En *Actes 10 – L'elieu de/ El lugar de Juan José Saer*. Montpellier: Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 28-29 mayo de 2001, pp. 237-261.

LARRAÑAGA-MACHALSKI, Silvia. *Littérature, réel et imaginaire dans l'œuvre de Juan José Saer*. Tesis de doctorado. París: Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1994.

MARTÍNEZ-RICHTER, Marily. *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos [Saer, Mercado, T. E. Martínez, Roffé, Forn, Futoransky, Mignolo y Ludmer]*. Frankfurt-Madrid: Vervuet - Iberoamericana, 1997, pp. 11-17.

MONDRAGÓN, Juan Carlos. "A propósito de *Lugar*". En *Actes 10 – L'elieu de/ El lugar de Juan José Saer*. Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques, 28-29 mayo de 2001, pp. 159-173.

ORTEGA Y GASSET, José. "Ideas sobre la novela". En *La deshumanización del arte*. México: Porrúa, 1986. (Sepan cuantos...)

PONS, María Cristina. *Memorias del divido Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

PREMAT, Julio. "¿Cómo ser escritor? El caso Saer". Ponencia leída en el Coloquio Internacional "Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia". México: El Colegio de México. 3 y 4 de noviembre de 2005. Correspondencia personal, Julio Premat-María Lebedev, 20 de diciembre de 2005, mimeo, pp. 5-6; también en "¿Cómo ser escritor? El caso Saer". En Rose Corral (ed.).

Entrefrición y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia. pp. 209-221. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.

_____. *La dicha de Saturno escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.*

ROJAS, Fernando de. *La cæstina. México: Porrúa, 1993. (Sepan cuantos...)*

STIU, María Elina. "La ocasión de Juan José Saer: el enigma de la racionalidad". En Miguel Dalmaroni (ed.): *L iteratura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwill, Saer, A ira), pp. 79-89. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995.*

Artículos sobre Juan José Saer

ABBATE, Florencia. "Un compendio del universo Saer". *Clarín, Revista Ñ* (1 de octubre de 2005): <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/10/01/u-01014526.htm>.

AVIGNOLO, María Laura. "Juan José Saer. El adiós a un grande de la narrativa argentina". *Clarín.com* (2005):

<http://www.clarin.com/diario/2005/06/12/sociedad/s-04815.htm>

BATLLE, Diego. "Juan José Saer, ocho años después". *La Nación.com* (2004):

http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=580293

BERTI, Eduardo. "Teoría y práctica de la escritura". (1998):

<http://sololiteratura.com/berti/bertiteoriay.htm>

CAPARRÓS, Martín. "No sólo libros, sino 'una Obra' ". *Clarín.com* (2005):

<http://www.clarin.com/diario/2005/06/12/sociedad/s-04905.htm>

CASTILLO GARCÍA, María Esther. "Las pesquisas literarias de Juan José Saer".

Sapere www.uaq.mx/investigacion/sapere/n01/humanidades.html

DOBRY, Edgardo. "La zona de Juan José Saer". *El País.es* (2005):

http://www.elpais.com/articulo/narrativa/zona/Juan/Jose/Saer/elpepuculb/ab/20050618elpbabnar_18/Tes

FRIERA, Silvina. "El hombre en los bordes de lo real". *Página12.com* (2005):

www.pagina12.com.ar: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52310-2005-06-12.html>

GOLA, Hugo. "Para recordar a Saer", México: *Reforma - El Ángel/Obituario* (19 de junio de 2005).

LINK, Daniel. "Saer en Buenos Aires". *Página12.com* (1999):

<http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-11/99-11-14/nota1.htm>

REINOSO, Susana. "La lectura nos da una imagen del mundo". *La Nación.com* (2002):

www.lanacion.com.ar/02/09/19/dq_432860.asp

SARLO, Beatriz. "El tiempo inagotable". *La Nación.com* (2005):

www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/cultura/nota.asp?nota_id=743591

_____. "Juan José Saer (1937-2005): de la voz al recuerdo". *La Nación.com* (domingo 19 de junio de 2005):

www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/cultura/nota.asp?nota_id=713898

_____. "Juan José Saer y *La grande*", *La Nación*, Buenos Aires (2 de octubre de 2005):

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=743591

_____. "Una poética de la incertidumbre". *La Nación.com* (2001):

http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=215189

ULLA, Noemí. "Memoria de Juan José Saer". *La Capital.com* (2005):

http://www.lacapital.com.ar/2005/06/26/seniales/noticia_206322.shtml

VILLORO, Juan. "La víctima salvada". *Cuaderno Salmón*, núm. 4 (primavera de 2007).

Obras de Juan José Saer

- SAER, Juan José. *Cuentos completos (1957-2000)*. 3ª edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, (Biblioteca Breve)
- _____. *El arte de narrar. Poesías (1960-1987)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. (Biblioteca breve)
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. (Los tres mundos)
- _____. *El entenado* 5ª edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. (Biblioteca Breve)
- _____. *El limnæoreal*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002. (Biblioteca breve)
- _____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. (Biblioteca breve)
- _____. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. (Biblioteca breve)
- _____. *Juan José Saer por Juan José Saer*, edición a cargo de Jorge Lafforgue, epílogo-estudio: "El lugar de Juan José Saer", Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Celta, 1986. (Nuevos escritores argentinos)
- _____. *La grande* Buenos Aires: Seix Barral, 2005. (Biblioteca breve)
- _____. *La narración objeto* Buenos Aires: Planeta Argentina, 1999.
- _____. *La ocasión* 2ª edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 (Biblioteca Breve)
- _____. *La pesquisa*. México: Planeta, 1998.
- _____. *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- _____. *Las nubes* 4ª edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. (Biblioteca breve)
- _____. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. (Los tres mundos)
- _____. y Ricardo Piglia. *Diálogo Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral*, 1995.

Entrevistas a Juan José Saer

"Diálogo con Juan José Saer". En *La caja de la escritura. Diálogo con narradores y escritores argentinos*. Marily Martínez-Richter (ed). Frankfurt-Madrid: Vervuet - Iberoamericana, 1997. pp. 11-17.

“Di Benedetto en los recuerdos de Juan José Saer”. Mendoza: Los Andes (6 de mayo de 2001):

<http://www.losandesinternet.com.ar/includes/modulos/imprimir.asp?id=11665&tipo=noticia>

“El arte de narrar”. Por Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Bracha (s/f):

<http://www.literatura.org/Saer/jsR1.html>

“El principio de incertidumbre”. Por Florencia Abbate. Clarín.com (1 de octubre de 2005): www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/10/01/u-01014517.htm

“Entrevista con Juan José Saer en París”. Por Guillermo Saavedra. Buenos Aires: *Magazín Literario*, núm. 4, octubre de 1997.

“Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA”. Por Guillermo Saavedra a Juan José Saer, Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Miércoles 27 de junio de 2002.

“Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre”. Por Guillermo Saavedra. *La Razón/Cultura*. (21 de diciembre de 1986) e incluida luego en *La curiosidad impertinente* Guillermo Saavedra. Rosario: Beatriz Viterbo. 1993.

“Saer, hacia un mundo sin orillas”. Por Eliseo Álvarez. Clarín.com (2005):

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/18/u-997720.htm>

Entrevista sobre Juan José Saer

“La historia detrás de la historia”. Entrevista a Laurence Guéguen. Por Hugo Beccacece. *La Nación.com* (domingo 2 de octubre de 2005):

www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/cultura/nota.asp?nota_id=743595