

TEXTO DE APOYO nº 2: Girona Fibla, Nuria: "El entonado de Juan José Saer: la memoria de la escritura", en: Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1998. p. 377-383.

Nombre, memoria y voz: cómo te llamas, quiénes fueron tu padre y tu madre, cuáles son tus palabras, cómo hablas, quién habla por ti: qué recuerdas.

Carlos Fuentes

"Más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total...". Este es el epígrafe que encabeza *El entonado* (Buenos Aires, 1983), de Juan José Saer. La cita, tomada de Heródoto, delimita un "más allá" y un "aparte", el espacio alejado de una cultura extraña, que linda con el "desierto", esto es, con el vacío.

Este epígrafe proporciona a la historia del entonado un entorno espacial y un entorno de autoridad desde el que la obra arranca. Espacialmente designa dos orillas, el aquí y el allá, lo cercano y lo distante, que inevitablemente dibujan una frontera. Como texto autorizado de cultura, el autor invoca la figura de Heródoto, considerado padre de la historia y precursor de la etnografía, dos de los archivos fundamentales de la modernidad. La distinción espacial del historiador griego inscribe un territorio de cultura, en cuanto lo lejano sirve para fijar sus límites. Lo lejano como lo extraño y su confinamiento al vacío remiten al enfrentamiento de dos lugares simbólicos: la naturaleza y la cultura. Lo lejano diseña así un perímetro simbólico de identidad que se protege en la distancia geográfica y exótica.

El paratexto que ocupa esta cita, como lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, es también un texto autorizado, en cuanto proviene del autor y de una lectura suya anterior, proyectada ahora hacia la que inicia un nuevo lector, preparando sus expectativas.

Pero la delimitación de esta orilla autorial se trunca en el comienzo del relato, en la voz del narrador: "De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro del desierto" (11). El texto se sitúa pues en el más allá de la cita inicial, la voz habla desde el vacío y el desierto. El vacío es ahora el blanco de la página, que consigna la abundancia del cielo y el desierto poblado.

En las primeras líneas de la novela, Saer problematiza la cita de Heródoto. De hecho, podríamos considerar que todo el relato la reescribe y, a su vez, que todo el relato es una incesante reescritura.

La historia narrada recompone los núcleos básicos establecidos en estos preliminares. *El entonado* narra la vida de un joven grumete, único

superviviente de una expedición española a la Molucas, que fue acogido por una tribu de indios caníbales. La larga convivencia con los indígenas se relata retrospectivamente, pues sólo a su vuelta a Europa y siendo un anciano, el narrador decide contar su experiencia.

El relato transcurre entre dos orillas, primero del lado del allá y luego del acá; dos tiempos, el narrado y el de la escritura; dos lenguas, la propia y la ajena que fundan su sentido. El tránsito se constituye como eje del relato, pues el entenado no termina de establecerse en ninguno de los dos lados; apenas empieza a acomodarse en uno de ellos y ya tiene que marcharse. La frontera, en Saer, es el punto de llegada para que la palabra narre.

Pasaje de la escritura también, si consideramos el tránsito de los textos en Saer y consideramos el río que media entre los dos espacios de la narración como figura privilegiada de la escritura: "de mi esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y sus palabras, que los representara en su ausencia" (134).

La escritura se mira a ella misma, entonces, y la novela de Saer, además de problematizar ciertos relatos maestros (en el sentido que Lyotard concede a este término) de la Modernidad (la historia y la etnografía, como apuntamos antes), hace del relato y de sus condiciones de producción uno de sus temas centrales. La crítica a los procesos constitutivos de sentido, a los modos de representación y al sentido mismo del acto narrativo -como en otras obras de Saer- abre un espacio representacional en el que los signos legibles no se asemejan a los seres visibles, y clausuran el juego de la semejanza, tal como Foucault describió la escritura moderna.¹ Pero este entramado llega más lejos: cuestiona la noción de sujeto, de cultura, de texto, de sentido. Es decir, deja al descubierto los límites de la episteme moderna.

La obra se articula, especialmente en la primera parte, a partir de distintos moldes de género: las crónicas de Indias, los libros de viaje, la novela picaresca, sin llegar a adscribirse a ninguno de ellos en particular, partiendo del uso de las semejanzas para abrirlas en su diferencia. Estos architextos funcionan como marco de la obra y en su interior se superponen otras fuentes literarias. El enunciado se puebla de voces: Defoe, Swift, Conrad, Borges, etc. que lo emplazan entre la voz propia y la ajena del sistema literario. Igualmente, la duplicidad se establece al integrar, de modo más o menos difuso, textos de procedencia extraliteraria, históricos y filosóficos (Freud, Lévi- Strauss, Sartre), que remiten al debate sobre la cultura moderna desde diversos paradigmas. Por último, el texto retoma ciertos tópicos anclados en la tradición: basta pensar en la imagen del desierto, la construcción del bárbaro o el tema del viaje, motivos sobre los que operó la literatura romántica argentina, por ejemplo.

Todo este armazón, que va de la identificación hasta la refutación textual, se disuelve, mechado principalmente por dos motivos: la insistente reiteración que nos recuerda que la memoria es la base constructora del relato y el discurso reflexivo que la circunda, que se extrema hasta la propia autorrepresentación. De este modo, lo que se expone en el nivel del enunciado

¹Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 9ª ed., 1978 (1966).

(y lo que se retoma de fuentes, temas y autores de la tradición) se cuestiona mediante la propia enunciación. En su vertiente autobiográfica y metadiscursiva, el modo de contar apuntala continuamente lo contado, ratificando y cancelando lo que se cuenta.

De la continua confrontación surge el texto. Saer privilegia una matriz intertextual, en este caso, las crónicas del descubrimiento, del que parte como campo de convenciones y significaciones fijadas para desviarlo. De este modo, la economía narrativa se funda en un código implícito, fácilmente identificable, junto a otros saberes enciclopédicos compartidos por el lector, que terminan explícitamente descentrandos.

Respecto a la subversión del modelo de las crónicas,² por ejemplo, Saer recurre al testimonialismo, modo de autorización de la verdad de lo narrado propio de este modelo, pero elimina llamativamente las marcas de veracidad que caracterizaban a estos escritos. El recurso del "yo lo vi" (en Bartolomé de las Casas, por ejemplo: "Hablo con verdad por lo que sé y he visto todo el tiempo") no aparece en el texto; a nivel estilístico tampoco aparece la reiteración del elemento central que define esa forma, el uso del adjetivo *verdadera* (como en Bernal Díaz del Castillo). Por otro lado, el tono épico se reconvierte en experiencia personal: el descubrimiento de las tierras se desliza hasta una autoexploración individual; la conquista del otro sirve para asumir una identidad, no para aniquilarlo; en un momento, incluso, el protagonista desmiente el imaginario mítico europeo proyectado en el viejo continente; a la espera de la aparición de extraños monstruos marinos, replica lacónicamente: "ningún monstruo apareció" (15).

Pero la inversión más significativa surge cuando se descubre que el texto es el depositario de la memoria de los indios, el espejo de la mirada imperial que constituyó la retórica de los conquistadores. De esta forma, el autor mina el género cronístico desde dentro. Si la crítica ya ha advertido sobre el trabajo de ficcionalización que lo fundamenta, Saer lo arroja desde la propia ficción de su escritura. Al poner en escena este mecanismo discursivo, actualiza el proceso que Hayden White denomina "poetización de la historia".³ En términos generales, la alternancia de discurso e historia, de ficción e Historia, deja al descubierto las estrategias del imaginario inaugurado por Heródoto.

Si a ello le añadimos la integración de otras fuentes textuales, junto con la elaboración lírica resultante y la imposibilidad de deslindar el sujeto del objeto historizado o etnografiado-por algo las figuras de testigo, narrador y autor convergen en una sola en la novela- no sólo se problematiza el género cronístico o el discurso histórico, sino que se apunta el declive del optimismo

²Véase al respecto Rita Gnutzmann, "El entonado de Saer o el cuestionamiento de las crónicas", en VVAA, *Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, El Colegio de México/Brown University, 1994, pp. 633-640.

³"Su posición como posibles modelos de conceptualización o representación histórica no depende de la naturaleza de los *datos* que usaron como soporte de las generalizaciones o teorías que invocan para explicarlos; más bien depende de la consistencia, coherencia y la fuerza esclarecedora de sus respectivas visiones del campo histórico [...]. Su categorización como modelos de narración y la conceptualización históricas depende, finalmente, de la naturaleza preconcebida y específicamente poética de sus puntos de vista sobre la historia y sus procesos". Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 (1973), p. 15.

teleológico que impulsó a este último. La historia no se ordena según una ley de progreso positivo, sino según la caprichosa minimización de sus acontecimientos, que apenas exhala una cierta trascendencia - pretendidamente colectiva pero al final exclusivamente sólo individual.

Sin embargo, pese al paso de la Historia por la narración, su reconstrucción no se erige de forma arqueológica: nombres propios y precisiones están puntualmente eludidos, si bien las alusiones a las circunstancias referidas son inequívocas. Deducimos que la expedición que aparece hace referencia a la de Juan Díaz de Solís por el Río de la Plata y a la vida de Francisco del Puente. Pero en realidad, la experiencia del descubrimiento se reescribe a partir de la experiencia moderna, de ahí el recurso a las fuentes literarias y extraliterarias: una experiencia del pasado que se compone con retazos de la experiencia posterior, que quizás ilumine ambos procesos, en tanto "el momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado" (136). Saer engarza las citas a las que antes nos referíamos en un contexto extraño, las resemantiza en busca de nuevos significados proyectados en ambas direcciones, el antes y el después.

Del mismo modo podemos leer la técnica de los anacronismos en la novela, que en todos los niveles, del lingüístico hasta el histórico, resaltan en ella. La fórmula borgeana introduce un espacio para la intervención autorial (entendida como compilación), en su vaivén con la voz del narrador, y sirve para señalar que no hay texto ortodoxo, verdadero fuera de su enunciación, pues ante la posibilidad de ser re-citado no cabe fijarlo en su significación.

En consecuencia, todos estos mecanismo intertextuales hacen del libro un libro en que todos están recogidos, y de la literatura un lugar sin lugar -como el transfuguismo del personaje-, donde no hay ni un antes ni un después textual. La escritura de Saer abre un espacio análogo a sí mismo. La intertextualidad funciona también como una nivelación del ámbito literario y el extraliterario, pues la desjerarquización a la que somete discursos de distinta procedencia, no distingue entre sus niveles de ficcionalidad.

El sentido de la experiencia resulta de un acto de lectura de lo anterior, en la cadena de relecturas que ya mencionamos. El texto se sitúa en su propia cadena: primero fue el tratado que sobre el entenado escribe el padre Quesada, la *Relación de Abandonado*, texto parcial, pues a pesar de construirse sobre su propio testimonio, resulta plagado de omisiones. Después, la representación teatral que compone el propio narrador, también falseada, puesto que debe ajustarse al gusto del público. Si la escasa fidelidad de este espectáculo se fundaba en que el entenado dramatizaba su papel en la obra, el equívoco se extrema cuando abandona la compañía, pierde el nombre y lo representa otro actor, suplantando incluso su precaria identidad. Lo que constatábamos a nivel textual, se repite en la construcción del yo protagónico, articulado como una sucesión de ficciones que se escriben una y otra vez, como una serie de otros que se leen para ser el mismo.

La repetición y el desdoblamiento se registran en el nivel del enunciado, en la cesura que compone el relato. Las dos partes en que podríamos dividirlo - el viaje de ida y el viaje de vuelta- establecen los límites entre dos culturas y dos lenguas, enfrentan dos registros. La primera parte consigna los hechos, señala al personaje y emula la crónica; la segunda parte, especialmente las

últimas páginas, se refiere a la figura del narrador-autor y, bajo un nuevo registro cultural autorizado -el del tratado filosófico- reescriben los acontecimientos de la primera, en la cercanía del ahora, con un nuevo sentido.

En la medida en que el tiempo del relato se acerca al de la escritura y en la medida en que se vuelven a escribir los hechos (los niños jugando en la playa, la escena del festín canibalesco y la orgía), se descubre el motivo vital y escritural que ha impulsado al personaje: "Después, mucho más tarde [...] comprendí que si el Padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance" (99; véase también 79). El papel que los indios otorgaron al entenado le permite sobrevivir no sólo durante su estancia con ellos sino también los años que siguen.

Cuando apenas se le impone esta certeza al personaje, se recuperan otros acontecimientos (la muerte del indio, el eclipse de luna) que no habían sido narrados en la primera parte, mostrando que la memoria es selectiva y a ella acuden recuerdos para corroborar más un deseo que la propia memoria.: "Cuando nos olvidamos es que hemos perdido, sin duda alguna, menos memoria que deseo" (86). En otro momento, las reflexiones del narrador en torno a la memoria la presentan como una construcción pareja a los sueños (32).

La obra despliega el vértigo de ese vacío, que no es el del desierto cultural, sino el de la ausencia de los indios que funda el relato, el de la carencia de orígenes del personaje (que registra una y otra vez sus múltiples nacimientos), el de las pantallas desde las que observa a su yo. Todo ello en paralelo a otros huecos discursivos: el vaciado de textos o el de los dobles que convoca el lenguaje.

Se escribe desde este vacío, que no es el del desierto cultural, sino el de la ausencia de los indios, el de la procedencia del entenado (que registra reiteradamente sus múltiples nacimientos), el vaciado de los textos y el hueco de la representación.

Escenificada la problemática de la representación, la escritura rodea el núcleo de lo real pero no lo garantiza. Ni siquiera el relato en primera persona. La única certeza no es la escritura, una nueva simulación fundada en una memoria fraudulenta, sino el acto de escribir, mediante el cual el narrador puede desdoblarse y contemplarse desde el afuera: "son esos momentos los que sostienen, cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente se perdieron, esos signos que buscan, inciertos, su perduración" (114).

La exterioridad lo es también del mundo respecto a la conciencia, de ahí no sólo la dificultad de apresarlos en la escritura sino de aprehenderlos. Si lo real es el acto de la escritura no la escritura misma, el cuerpo posibilita ese acto. El cuerpo del entenado escribe -y así se corporiza en la visión de su desdoblamiento-, se escribe -puesto que en su corporeidad y en sus sucesivos nacimientos se busca y reconoce- y está escrito -pero lo real le ha dejado marcas ilegibles.

En este mundo de incertezas el cuerpo se salva porque reserva signos, a diferencia de la escritura, que sólo multiplica disociaciones. En la novela, toda

relación de lenguaje parece atravesar lo orgánico.⁴ A la memoria del entenado llegan, más que la reconstrucción de los hechos, el registro de las sensaciones. El cuerpo es el receptáculo de esas sensaciones, e incluso de *otra* memoria. Cuando han pasado los años, el viejo amanuense se descubre, en sus gestos mecánicos o inesperados, el residuo indígena. Como en un acto fallido, en el que no se dice una cosa por otra, sino que se hace una cosa por otra:

"A los recuerdos de mi memoria, que, día tras día, mi lucidez contempla como a imágenes pintadas, se suman, también esos otros recuerdos que el cuerpo sólo recuerda y que se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine. Esos recuerdos no se presentan en forma de imágenes sino más bien como estremecimientos, como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como rumores inaudibles, como temblores [...]. Mi cuerpo está como envuelto en la piel de esos años que ya no dejan pasar nada del exterior" (136)

Por lo tanto, hay una memoria que no pasa por la escritura, pasa por el cuerpo. El cuerpo es el signo mismo de esa memoria, pero obstinadamente inaccesible al mismo tiempo.

Cuando el capitán de la expedición llega a la costa, no termina de proferir los atributos de la tierra: "Tierra ésta sin...." alcanza a decir y en ese momento una flecha le atraviesa la garganta. El cuerpo sucumbe en el momento en que traspasa el registro simbólico.

Desde esta perspectiva podemos considerar que, el ritual canibalesco les sive a los indios para sentirse más reales. En sus inicios, lo practicaba entre iguales, pero "empezaron a sentirse los hombres verdaderos cuando dejaron de comerse entre ellos" (129). Es decir, en este sistema en el que el cuerpo está consustanciado al signo, devorar al otro sirve para significarse mejor y la identidad se afirma cuando se ingiere la diferencia.

Que el cuerpo sea el único receptáculo de la *otra* memoria, o que aporte las calorías necesarias para la autoafirmación, supone que una parte del discurso no puede registrarse en el paradigma representacional de la escritura. El conocimiento del entenado y de su mundo se adquiere en la *práctica* de la convivencia entre los indígenas. Su legado, al pasar por la letra, está sujeto a deformaciones, falseamientos y espejismos.

Sin embargo, la escritura es lo único a lo que se aferra el anciano en sus últimos días, aún en el límite de sus posibilidades. Lo mismo que su propia identidad se basa en una condición movediza, se afirma en cuanto se cancela.

El entenado viene de la nada, no se identifica en ninguno de los dos territorios en los que circula, pero precisa de ambos para reconocerse. Cada estancia le ha servido para marcar sus límites, una experiencia es consustancial a la otra. Su experiencia con los indios le concede un nombre: *def-ghi*, que sólo descifrará a partir de su vuelta a España. Finalmente encuentra su lugar en este pasaje de ausencias. En la tribu, se le asigna el papel de depositario de la memoria. Este mandato, que sólo puede culminar en tanto vuelva a instalarse en territorio ajeno, en otra ley, acontece en la escritura, donde registra su segundo nacimiento. Al atribuir al padre Quesada la

⁴Jorge Monteleone, "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los 80*, Frankfurt/Main, Editorial Vervuert, 1993, p. 170.

paternidad: "para mí, que vengo de la nada, y que, por por nacimientos sucesivos, estoy volviendo, poco a poco, y sin temblores, al lugar del origen (105).

El acto de escribir permite fijar el origen, en la proximidad de la muerte. Entonces el discurso tiene el poder de retener el final, ya inminente, en un retraimiento del tiempo que es su espacio propio. Como para los indios, el límite de la muerte abre por delante el lenguaje, un espacio infinito. No es después de que se ha inventado la escritura que el lenguaje pretende proseguir hasta el infinito, sino porque no quería morir nunca ha decidido un día tomar cuerpo. Como señala Foucault, "El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: halla en sí como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites".⁵

⁵Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996 (1994), p. 144.