

UNA MEMORIA DE LA LITERATURA: HISTORIA Y PAISAJE EN *LAS NUBES* DE JUAN JOSÉ SAER

Carolina Grenoville*

Resumen: Una ojeada rápida a *Las nubes* de Juan José Saer permite identificar distintos recursos prototípicos de los géneros en los que cobró forma y se naturalizó la imaginación imperial de una serie de aventureros que, a lo largo del siglo XIX, codificaron el actual territorio argentino según una lógica pragmática y economicista, que reaparecería después en los programas político-culturales de la élite local. Pero la forma simbólica y los discursos socialmente codificados que adopta la novela, como el motivo del viaje, el carácter lineal, cronológico, realista y en apariencia ajeno a recursos rupturistas, entran en tensión con los caminos que luego abre, a contrapelo de las expectativas generadas en el lector. En efecto, en ese mismo texto se urde un régimen de veridicción que socava los presupuestos ontológicos sobre los que reposaban estas crónicas. Mediante la yuxtaposición de los atributos bajo los que, en el siglo XIX, se caracterizó el «desierto», con pequeños microrrelatos que reponen un camino o una historia de las estampas del paisaje pampeano y la inclusión de pistas falsas y detalles aparentemente insignificantes, la novela no solo reelabora la espacialidad nacional, sino que aspira además a hacer de la experiencia individual y de la singularidad de los sucesos, inefables por definición, algo asequible sin necesidad de subsumirlas a un lenguaje público, a una finalidad o una dirección; a un sentido apropiado o, si se quiere, a la propiedad de un sentido.

Palabras Clave: Literatura Argentina; Viaje; Espacio; Memoria; Experiencia.

Abstract: *A quick look at Las nubes of Juan José Saer identifies different prototypical resources of those genres in which took shape the imperial imagination of a number of adventurers that throughout the nineteenth century codified the Argentine territory according to a pragmatic and economic logic that would reappear later in the political and cultural*

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en la materia Semiología (UBA) y becaria postdoctoral del CONICET. Correo electrónico: cgrenoville@hotmail.com.

Fecha de recepción: 20-04-2016. Fecha de aceptación: 09-05-2016.

Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 63-78.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

programs of the local elite. But the symbolic form and the socially coded discourses that the text adopts, as the purpose of travel or its lineal, chronological and realistic character, are in tension with the roads it opens later against the grain of the expectations generated in the reader. Indeed, in the same text there is a veridiction regime that undermines the ontological assumptions on which rested these chronicles. By juxtaposing the attributes under which the «desert» was characterized in the nineteenth century with little micro-stories that replace a road or a history of the landscape of the pampas and including herrings and seemingly insignificant details, the novel does not only rework national spatiality but also aims to transform the individual experience and the uniqueness of events, by definition ineffable, into something affordable without subsuming it into a public language, a purpose or direction; an appropriate sense or, if you will, into a sense of property.

Keywords: Argentine Literature; Travel; Space; Memory; Experience.

Las nubes (1997) de Juan José Saer se inscribe en la frondosa tradición de la literatura de viajes, tradición que tuvo un singular arraigo y desarrollo en territorio argentino. A lo largo del siglo XIX, los textos fundacionales tomaron la forma de literatura de viaje con declarados fines sociales y/o políticos en el marco de la consolidación de las fronteras interiores del Estado nacional. La crítica ha señalado en distintas oportunidades (Coira, 2001; Reati, 2000-2001; Sarlo, 1997) que el texto recorre y engarza de manera particular numerosos textos que conforman el canon de la literatura nacional, recorrido que incluye la propia obra. En este sentido, *Las nubes* configura un verdadero mapa literario emparentado, antes que con una historia de la literatura, con lo que Antoine Compagnon denomina una «memoria literaria». Esta memoria —que se vincula tanto con la tradición literaria como con la intertextualidad— organiza el material por fuera del orden cronológico, tejiendo una red de textos, de recuerdos y reorganizando en virtud de esa experiencia un sistema literario (Compagnon, 2009). Ni exhaustiva ni sistemática, la memoria literaria reordena, con el correr mismo de la lectura, el flujo de las lecturas previas, modifica, como en un viaje, el horizonte, el paisaje recorrido y por recorrer.

El texto de Saer narra el viaje del doctor Real, en agosto de 1804, que une la localidad de Santa Fe (cuyo nombre, en rigor, no se menciona en la novela y que ubicamos con precisión solo de manera indirecta porque el narrador dice ser oriundo de Bajada Grande del Paraná y haber cruzado el río para visitar su ciudad natal [Saer, 1997, pp. 18, 76 y 127]) con Las tres acacias, un hospicio para enfermos mentales fundado por su maestro, el doctor Weiss, en las afueras de Buenos Aires. El propósito de este viaje era el de trasladar a cinco enfermos («personas perturbadas en la intimidad de su ser por los estragos de la demencia» [Saer, 1997, p. 61]), que se reunirían en Santa Fe para ser conducidos en caravana hasta la institución psiquiátrica. *Las nubes*, siguiendo

el tópicos del manuscrito hallado, enmarca este relato de viaje en una discusión entre críticos: el relato llega a manos de Marcelo Soldi, quien se lo envía a Pichón Garay a París (ciudad, por otra parte, en la que el joven Real decidió estudiar y donde conoció al doctor Weiss).

Real escribe sus memorias en 1834, esto es, treinta años después de transcurrido el viaje a lo largo de «cien leguas de vicisitudes» (Saer, 1997, p. 17), tal y como señala en varias oportunidades (1997, pp. 64, 110, 117 y 178), a pesar de que Soldi indica el año de 1835 («*más o menos según mis cálculos*. Nota de M. Soldi», [1997, p. 42]; bastardillas en el original) como fecha de composición —fecha que buena parte de la crítica ha dado por válida sin señalar dicha incongruencia (Bermúdez Martínez, 2004; Coira, 2001; Rodríguez, 2010)—. La ausencia de coordenadas geográficas precisas, así como las indicaciones temporales contradictorias (a excepción, suponemos, de la fecha de partida de Real), ponen de manifiesto una suerte de principio de indeterminación que rige *Las nubes*. Como vimos, no se menciona la ciudad de Santa Fe, no se sabe a ciencia cierta si estas memorias fueron escritas en 1834 o en 1835 ni sabemos con exactitud la distancia recorrida, ya que la legua es una medida *itineraria* al determinarse a partir del *uso del espacio*, de la experiencia, del camino transitado¹.

La *indeterminación*, entonces, contribuye a forjar un singular pacto de lectura, desde estas primeras páginas, que se funda a partir de indicios y pruebas débiles, pistas falsas, que el lector debe admitir en el transcurso del relato. La novela dramatiza, de este modo, en el plano formal, el tópicos del viaje en tanto y en cuanto el lector necesitará recomodarse a cada una de las *vicisitudes* que se susciten en la lectura. El texto sugiere múltiples claves de interpretación y accesos posibles que llevarían a un lector *apresurado* (característica propia de los minuciosos y calculadores viajeros ingleses) a concederle sin objeciones aparentes, a la novela de Saer, un lugar *reconocible* dentro de los géneros que componen el canon nacional. Con plena autoconciencia, la novela se adelanta al prever la existencia de eventuales *malas lecturas*. Así, el *lector utilitario*, que privilegia el resultado por sobre el proceso y persigue *situar* el recorrido (la experiencia del viaje, la experiencia de lectura) en función de coordenadas y jerarquías que permanecen inalteradas, sería, desde esta perspectiva, un mal lector (y un sujeto *inalterable*, sin *pathos*). Saer compone, en cambio, un viajero-lector modelo que, aunque conocedor de la imposibilidad de la empresa, se abocará a retener lo singular de esa experiencia irrepetible e incommunicable a expensas de los requerimientos tanto de informatividad como de productividad, que regían los relatos de los antiguos viajeros en el Cono Sur. Esta experiencia supone, entonces, admitir no solo lo *gratuito*, sino

1. La legua varía de región a región (desde 4 a 7 kilómetros por legua) y dio lugar, en el Río de la Plata, a la expresión «fondo de la legua», que, entre otras acepciones, significa, sugestivamente, la distancia (indeterminada, por cierto) recorrida por un jinete en una hora o incluso en una jornada.

también el *trastrocamiento* de nuestros elementales principios y parámetros de inteligencia y razonamiento. Si el énfasis está puesto en el proceso y no en el resultado, en la búsqueda y no en la posesión, *deseo* y *sentido* quedarán indisolublemente unidos en un mismo juego. Como reza el epígrafe: «*Da espacio a tu deseo*».

Las páginas que sirven de marco al relato del doctor Real ponen en primer plano la cuestión de la historicidad, tal y como declara el propio Soldi en la carta que acompaña el «*dísket*» que contiene la transcripción del manuscrito:

Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo. No lo hago con veleidades de historiador porque no tengo ninguna fe en la historia. No creo ni que pueda servir de modelo para el presente, ni que podamos recuperar de ella otra cosa que unos pocos vestigios materiales, lápidas, imágenes, objetos y papeles en los que, lo reconozco, lo que aparece escrito puede ser un poco más que materia. Lo que percibimos como verdadero del pasado no es la historia, sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior (Saer, 1997, p. 12).

La lectura del viaje del doctor Real a través de esa *zona* de la Pampa somete a examen la *condición historiable* de la materia que se trata en este manuscrito. Pichón Garay —y, por elevación, el lector que lee por encima del hombro de este— deberá terciar en el debate entre Tomatis y Soldi: ¿se trata acaso de un documento auténtico o de una ficción sin valor histórico alguno? El debate instala, de este modo, una reflexión metaliteraria precisamente en el umbral del texto que desplaza la cuestión de la historicidad (objeto último de la ciencia histórica positiva, atenta a la cronología lineal y al orden que da a los acontecimientos —devenidos, de este modo, en— históricos) a un segundo plano para centrarse en el problema de la naturaleza de lo *historiable*.

Si Tomatis privilegia el problema de la veracidad histórica (lo que presupone una concepción *referencial* de una verdad que se corresponde con un objeto fuera del texto), Soldi, por su parte, deja en claro que lo verdadero del pasado se vincula con cierta resonancia del pasado en el presente, un fortuito contacto entre dos historicidades: «... Tomatis afirma que no se trata de un documento auténtico sino de un texto de ficción. Pero yo digo, pensándolo bien, ¿qué otra cosa son los *Anales*, la *Memoria sobre el calor* de Lavoisier, el *Código Napoleón*, las muchedumbres, los soles, el universo?» (Saer, 1997, p. 13). No solo la historia, la ciencia y el derecho son construcciones ficcionales; también lo son los mismos fenómenos a los que se les atribuye una entidad en sí. Es la relación misma del nombre con la cosa la que cuestiona Soldi justamente antes de proponer un título provisorio al relato: «El manuscrito que me dio la anciana no tiene título, pero si entendí bien ciertos pasajes, creo que a su autor no le parecería inadecuado».

cuado que le pusiéramos LAS NUBES» (Saer, 1997, p. 13). Las palabras liminares que constituyen el marco de la narración no solo nos ponen en guardia proporcionándonos algunas claves concretas de lectura, también nos indican un camino a seguir, una *buella* en el texto, casi a modo de adivinanza, desafío o juego de lectura: encontrar los pasajes que, según Soldi, *se corresponden* con el título propuesto y dan nombre al texto. ¿Por qué, entonces, *Las nubes*? Hacia el final del texto, un calor agobiante azota la Pampa convirtiéndola en un «horno inmenso» (Saer, 1997, p. 219). Osuna, el baqueano que guiaba la caravana, había anunciado lluvias para el treinta de agosto, pero nada en el cielo claro parecía indicar su presencia:

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. [...]. 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, con la misma familiaridad extraña de las cosas que, en el instante mismo en que suceden, se esfuman en ese lugar que nunca nadie visitó, y al que llamamos el pasado (Saer, 1997, p. 222)².

2. Este extenso pasaje presenta una analogía entre las formas, la percepción y el devenir de las nubes en el cielo con el del acontecer histórico que no se concibe como acontecimiento —puntual y, en virtud de que es un sustantivo, concluido, cerrado—, sino como una acción que se prolonga indefinidamente en el tiempo, interminable e incognoscible. La historia como disciplina científica ordenadora, la historia positiva de los acontecimientos, sería una quimera tan grande como pretender registrar el paisaje en el cielo para llevar a cabo una historia de las nubes. Ahora bien, quizá solo falte, como sugiere el doctor Weiss, un «punto de vista adecuado» (1997, p. 186), esto es, adoptar el punto de vista necesario para lograr percibir la diferencia, definir la identidad del objeto, constituir un saber o una ciencia. En efecto, se requeriría una ciencia nueva menos emparentada con la doctrina de Giambattista Vico —quien no buscaba otra cosa que escapar de la metafísica cartesiana— que con el cuento de Sara Gallardo «Una nueva ciencia», incluido en *El país del humo*, volumen de cuentos publicado en 1977. Allí, Claudio Sánchez, heredero de una fábrica de tallarines y de un registro completo de nubes desde 1852 hasta 1954 en carbonillas, acuarelas, recortes periodísticos y fotografías, persigue fundar una historia de las nubes. Este archivo marcaba el nacimiento de esta nueva ciencia: «Son las nubes, no los pobres factores que las forman, quienes actúan sobre los acontecimientos colectivos de la humanidad. Los conjugan, los deciden, los precipitan» (Gallardo, 2003, p. 24). Lamentablemente, en julio de 1955, el incendio de la iglesia de San Francisco convirtió todos los documentos atesorados por Claudio Sánchez en humo. Los paralelismos son llamativos y casi tan sugerentes como la asimetría del enfoque: si en el cuento de Gallardo el fin que persigue el protagonista es fundar una ciencia —análoga a la historia— que registre la influencia de las nubes en los sucesos históricos, las reflexiones del doctor Real

Ahora bien, las nubes que se agolpaban en el horizonte no anunciaban agua, sino fuego que se acercaba sin pausa desde el sur hasta arrinconar la caravana en el centro de una laguna. Pasado el incendio, el humo se confunde con «unas nubes espesas, de un gris azulado» (Saer, 1997, p. 236) que trajeron «la lluvia densa que cayó un día entero» (Saer, 1997, p. 237). Tal y como intuye el narrador, las nubes en el cielo asumen finalmente «una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes» (Saer, 1997, p. 223): no el anuncio de lluvias, sino la señal de un incendio; no la causa del agua que caería del cielo, sino la consecuencia del fuego que abrasa la tierra. Lo cierto es que el significante «nubes» con el que Soldi, atento a la presumible opinión del autor del manuscrito, titula el texto connota conjuntos de semas, o *nubes de significación* contrapuestas, contradictorias y arbitrarias, poniendo en cuestión de este modo la certeza del lenguaje como método de conocimiento del mundo. El texto escenifica magistralmente esta operación, ya que es el lector el que sale a la busca de aquello a lo que refiere el término «nubes» y cree haberlo hallado cuando el narrador comienza a describir las formas que empiezan a agolparse en el cielo. En ese momento, el narrador interrumpe abruptamente la descripción: «Les parecerá algo novelesco a mis lectores, pero durante días esperamos ansiosos el agua, y en lugar del agua, vino el fuego» (Saer, 1997, p. 223). El texto, que en principio se autoproclama «real», verídico, histórico, se anticipa a la reacción de sus lectores —entre ellos, Tomatis— para poner en evidencia el carácter novelesco que adopta aquí el relato.

El pasaje en cuestión, en suma, no solo reúne las posibles acepciones a que hace referencia el título propuesto por Soldi —sin por ello darnos una respuesta certera—, sino que dramatiza además y de manera paradigmática el engaño al que el lector se ve sometido tan a menudo a lo largo de este *viaje*. Este engaño tiene que ver no tanto con el «carácter novelesco» del desenlace de algunos episodios, sino, por el contrario, con la centralidad que adquieren algunos pasajes aparentemente digresivos, con la ausencia de motivación o desenlace de ciertas anécdotas que se construyen sobre tópicos codificados y sobre lo «novelesco», con caminos que no conducen a ningún lugar. La gratuidad, en definitiva, parece ser el elemento *dominante* en distintos niveles del relato. Un caso paradigmático es el momento en que el doctor Real, habiéndose alejado un poco del fogón y en medio de la noche, percibe «un tumulto» que interrumpe su ensoñación³:

... en el corral, los caballos se movían, alarmados quizás por mi presencia, pero cuando avancé unos pasos cortando el aire frío en su dirección pude comprobar

apuntan a la incognoscibilidad tanto de las nubes como del pasado.

3. Recordemos que al narrador era el tumulto de la Francia de fines del siglo XVIII lo que lo atrajo a la vida universitaria: «era justamente en el tumulto donde a mí me parecía que empezaba la verdadera vida» (Saer, 1997, p. 19).

que mi persona les era indiferente, porque el breve rumor que habían creado unos segundos antes, no solo no creció, sino que pareció calmarse con mi proximidad. Me quedé un rato inmóvil, cerca de ellos, tratando de no hacer ningún ruido para no alararlos, escrutando la penumbra plateada a la que mis ojos se habituaron poco a poco, y pude comprender que lo que de tanto en tanto los hacía removerse, resoplar con levedad y producir un rumor apagado de cascos indecisos, era el intento que hacían de apretujarse un poco más unos contra otros para protegerse mutuamente del frío, formando una masa oscura y anónima de aliento, carne y palpitaciones, no tan distinta al fin de cuentas de la que habíamos formado los jinetes un rato antes alrededor del brasero, solidarios en la misma sinrazón que nos había hecho existir porque sí, frágiles y perecederos, bajo la luna inexplicable y helada (Saer, 1997, p. 74).

La materia se introduce unas páginas antes enumerando con todo detalle las matanzas del cacique Josesito. La luna llena, los soldados descuidados, el doctor que se separa del grupo parecen anunciar el tópico del robo de caballos y preparar el terreno de la intriga o la peripecia. Sin embargo, la dinámica narrativa cede terreno a la descripción de una escena nocturna en la que se privilegia la fusión de entidades dispersas durante el día. Al describir a los caballos a la luz de la luna, el doctor Real recuerda:

De nítidos que podían presentarse a la luz del día, bien perfilados y constantes en el aire transparente, sus contornos se volvían inestables y porosos, agitados por un hormiguo blancuzco que parecía poner en evidencia la fuerza irresistible que inducía a la materia a dispersarse para irse a mezclar, reducida a su más mínima expresión, con ese flujo impalpable y grisáceo en el que se confundían la tierra y el cielo (Saer, 1997, p. 74).

La tierra y el cielo, los caballos en el corral y los hombres alrededor del fogón, todo parece descomponerse y mezclarse en la noche, reordenarse a la luz de la luna, en una existencia inmotivada, sin razón alguna, trastocando el orden diurno.

Poco más adelante, el doctor Real describe una escena de pesca a orillas del río en la ciudad de Santa Fe:

Fui a pasear por el lado del río, y vi unos hombres que pescaban a caballo, entrando en el agua con una red extendida por dos jinetes que la arrastraban contra el fondo y después, plegándola con un movimiento vigoroso, la tiraban hasta la orilla, donde dejaban caer los pescados que se retorcían en la arena. Uno de los pescados efectuó una contorsión tan violenta y desesperada que, elevándose hasta una altura considerable, cayó otra vez en el agua y no volvió a aparecer, lo que le pareció a los pescadores un hecho de lo más cómico que celebraron con carcajadas interminables y ruidosas (Saer, 1997, p. 78).

La descripción parece ser absolutamente gratuita y sin relación aparente con el viaje en cuestión, y poco o nada nos dice el narrador acerca de los motivos para incluir esta escena en el relato. El paseo matinal se constituye así en un pequeño viaje dentro del viaje, un paréntesis provocado por la demorada llegada de los pacientes a Santa Fe. En un contexto apacible, el paseante recorre «calles heladas y desiertas» (Saer, 1997, p. 78), ve los comercios cerrados y se detiene a contemplar a los pescadores y advierte casualmente la pirueta de un pez que se pierde entre las aguas sin dejar rastros y sin consecuencias más que las carcajadas de los jinetes. Aquello que se sale del cauce de lo esperable (la inquietud de los caballos, la pirueta del pez) no conduce a la peripecia, sino a enriquecer con un detalle la vista panorámica, la descripción del lugar.

Las nubes reúne aquellos atributos hipercodificados que llevan a configurar una Pampa familiar, fácilmente reconocible, para luego rebasar los límites de ese molde. Al contrario de lo que ocurre con la *ilusión de repetición* que se produce en la Pampa, según la cual las cosas que suceden a menudo «se han vuelto más que familiares y flotan, fantasmáticas, más allá de la experiencia, y, por momentos, incluso más allá del conocer» (Saer, 1997, p. 176), el fragmento menor y contingente se convierte en el significante mismo de una experiencia inconmensurable. Estos pormenores dependen o bien del azar, es decir, del hecho de encontrarse en el lugar y el momento indicados para presenciarlos, o bien de su singularidad, esto es, del hecho de situarse aislados en el espacio vacío de una ciudad desierta. En cualquiera de los casos, contribuyen a componer un escenario variopinto: no ya la inmensidad homogénea e ilimitada de una llanura excesivamente plana *como el mar*, sino un paisaje tan heterogéneo como singular, siempre cambiante e incognoscible para el viajero.

En «El efecto de realidad», Roland Barthes concluye, a propósito del realismo literario, que las anotaciones estructuralmente superfluas están destinadas a atestiguar en favor de la existencia del referente; el relato anecdótico se convierte así en la prueba del «haber estado ahí» de las cosas» (1994, p. 185). En *Las nubes*, el detalle funciona de manera análoga, aunque conduce a un resultado bien distinto. Los elementos aparentemente gratuitos o insignificantes en el texto de Saer también parecen sugerir un seguimiento esclavizado, por parte del narrador, de los detalles, las inflexiones y matices de espacio o de color que componen las distintas *vistas* inagotables que se suceden a lo largo del recorrido, imprimiéndole al relato de viaje una impronta más descriptiva que narrativa⁴. Su estructura responde antes a una lógica aditiva (un inventario de unidades indivisibles) que a una lógica predictiva (si actuás de tal manera, esto es lo que vas a conseguir) (véase Barthes, 1994, pp. 180-181). Como nada verdaderamente sig-

4. En este mismo trabajo, Barthes plantea que «[l]a anotación insignificante (tomando esta palabra en su sentido fuerte: aparentemente sustraída de la estructura semiótica del relato) tiene parentesco con la descripción, incluso cuando el objeto parezca no estar denotado más que por una palabra» (1994, p. 180).

nificativo ocurre en la novela, la narración asume la forma de un compendio de pequeñas anécdotas; la disposición en el texto de los distintos elementos que eventualmente se pueden poner a jugar en la Pampa o en la escritura. Ahora bien, para continuar con la terminología de Barthes, la significación de las insignificancias en *Las nubes* se asocia con un tipo de realismo distinto del realismo decimonónico al que se refiere en este trabajo el crítico francés, del que Gustave Flaubert sería el principal exponente. La verosimilitud sobre la que reposa la novela de Saer procede de una intención opuesta: en lugar de querer «alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre un objeto y su expresión» (Barthes, 1994, p. 187), el propósito de *Las nubes* parece ser, por el contrario, la *restauración semiótica*, la sujeción fiel y exacta al carácter triádico del signo.

El texto da cuenta del particular derrotero de un viaje que se demora en rodeos y desvíos, plagado de falsas pistas y obstáculos más sorprendentes que insalvables. En efecto, se enumeran en distintas oportunidades «una serie increíble de obstáculos» (Saer, 1997, p. 150) «previsibles o inesperados» (Saer, 1997, p. 38) —«de los cuales el cacique Josesito parecía ser el principal» (Saer, 1997, p. 134)—, así como «graves vicisitudes» padecidas (Saer, 1997, p. 99). Sin embargo, al acercarse el viaje a su fin, el narrador declara:

Si nuestro viaje resultó tan largo, la causa no residía únicamente en los obstáculos naturales y en los incidentes que lo retardaron, sino *sobre todo* en la lentitud de los vehículos que componían la caravana, y al ritmo de los cuales debían adaptarse los jinetes que los escoltaban (Saer, 1997, p. 225; las bastardillas son mías).

El mayor de los impedimentos se expone solo al final, cuando el narrador señala que la imposibilidad de desplazarse con mayor rapidez para huir del incendio se debía a la lentitud de los carromatos que transportaban a los pacientes, frustrando, así, una expectativa cuidadosamente tramada a partir de toda una serie de indicios destinados a convocar una singular memoria literaria. En la novela se establece, de este modo, un paralelo entre lo que el paisaje pampeano produce en quienes lo contemplan y lo que el texto provoca en el lector al crear él también, como aquel, una *ilusión de repetición*: cuanto más atentos estamos a que ocurra lo *esperable*, esto es, lo repetido, lo mismo, lo que la literatura nacional ha reproducido una y otra vez —la amenaza de un malón, el rapto de mujeres blancas, el robo de caballos—, más nos decepciona *Las nubes* al proporcionarnos, en el lugar en que debía actualizarse el mito, un hecho irrisorio, cómico e insignificante.

La inclusión de digresiones y episodios menores —que van urdiendo una suerte de promesa que nunca llega a cumplirse— pone en cuestión la relevancia y la pertinencia

de la materia narrada: ¿qué sentido tiene incorporar pasajes a una narración que no conducen o que no llevan a ningún *lugar*, a ningún desenlace? ¿Qué es lo que constituye, en definitiva, lo historiable? El relato incorpora estos pasajes sin un sentido aparente del mismo modo que la casa del doctor Weiss procura albergar aquellos sujetos que han sido echados de sus casas, de sus familias, de la lengua; que han quedado, en definitiva, *fuera de lugar*, expulsados de la historia. *Las nubes* es la casa de todos esos seres, es el espacio donde esos desechos circulan y reviven nuevamente; y es, asimismo, el espacio en el que el viaje se desentiende de los usos metafóricos del lenguaje y se constituye en mero *desplazamiento* en el que se *realiza el discurrir* de la escritura.

Este *trastrrocamiento* de lo narrativo en descriptivo, de lo que es medular en lo que es aparentemente accesorio o secundario en el relato, ya se presenta en la antesala del viaje, una madrugada de junio en la que Real, Osuna y una escolta mínima parten desde *Las Tres Acacias* hacia la ciudad de Santa Fe para encontrarse con los futuros internos. Lo primero que el narrador describe es la figura del guía llamativamente estática e inmóvil, a ojos del doctor Real, sobre el caballo. Dice el texto:

De las *vicisitudes* variadísimas que constituyeron nuestro viaje, esa *imagen* sin contenido particular, neutra por decirlo así, treinta años más tarde, es la que con más frecuencia, nítida, me visita: Osuna galopando paralelo al sol naciente que, al subir desde el lado del río, nimbaba de rojo el costado derecho del jinete y del caballo mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borronado en la sombra (Saer, 1997, p. 64; las bastardillas son mías).

De un modo solapado, el discurso del doctor Real convierte la imagen (sin contenido, nótese, neutra y que, como nos dirá a continuación, «es más y menos que un recuerdo» [Saer, 1997, p. 64]) en acontecer, en suceso, en vicisitud, aunque, en rigor, *no ha pasado nada* todavía, más que la impresión indeleble en la mente del narrador de la silueta de Osuna y su caballo recortada en el horizonte. La imagen, no la acción, constituye un portento memorable que acompañará al narrador el resto de su vida.

El narrador aclara, entre paréntesis, que la constancia de esa imagen:

Se explica por el estado de exaltación en que me encontraba, causado por la confianza que el doctor Weiss había depositado en mí al poner en mis manos la suerte de estos enfermos. Más tarde me enteraría de que el doctor obró en este sentido con sabia deliberación (Saer, 1997, p. 65).

El texto parece anunciar una razón de peso para el viaje del doctor Real a la cabeza de este particular convoy. Sin embargo, la motivación del viaje de Real (de ese viaje que constituyó una experiencia única, la aventura más singular de su vida [1997, p. 61]),

resulta ser algo menor, y hasta cierto punto gratuito, como el propio texto aclara poco más adelante:

El doctor me explicaba que el traslado de los enfermos hubiese podido organizarse de otra manera, sin requerir mi participación en el viaje, pero que él prefirió mandarme para alejarme un tiempo de su lado, porque según el doctor yo estaba demasiado acurrucado bajo su sombra, y él deseaba que, llevando a bien la tarea riesgosa y difícil que me encomendaba, yo fuese capaz de volar con mis propias alas (Saer, 1997, p. 132).

De este modo, se entiende de muy otra manera la «sabia deliberación» con la que había obrado el doctor Weiss al colocarlo al frente del convoy. Esta revelación (esto es, el hecho de que la intención de Weiss haya sido el de alejar de sí a Real antes que confiar en su discípulo una misión de importancia), que se realiza en una de las dos cartas que el maestro despacha a Santa Fe dirigidas a su discípulo (carta «que los rodeos laboriosos de un correo más que irregular trajeron hasta mí» [Saer, 1997, p. 132]), lejos de decepcionar al narrador, lo alegra y lo exalta:

Al leer esas líneas generosas, me llené de orgullo y de alegría, y supe al fin que el verdadero maestro no es el que quiere ser imitado y obedecido, sino aquél que es capaz de encomendar a su discípulo, que la ignoraba hasta ese momento, la tarea justa que el discípulo necesita (Saer, 1997, pp. 132-133).

La empresa encomendada al doctor Real se manifiesta, entonces, no ya como una responsabilidad de peso y, por tanto, una muestra de confianza, sino como una tarea irrelevante y anodina que constituye, paradójicamente, la lección culminante del maestro y doctor Weiss. El texto se desdice, vuelve sobre sus pasos, se corrige y encuentra una salida, un camino —al igual que la caravana de locos que atraviesa la Pampa—, obligando al lector a reacomodarse a cada cambio.

Las nubes constituye en cierta medida un *Bildungsroman*, una novela de formación y aprendizaje aunque la incomunicabilidad e incertidumbre de la experiencia (que no por ello deja de ser imborrable) constituya una de las tesis centrales del texto, tesis que, por otra parte, Saer retoma en distintas novelas⁵. Puestos en duda los pilares sobre los que se apoya el relato, esto es, el tiempo y el espacio en que transcurre la acción, por un lado, y el punto de vista del narrador (su capacidad, pero también, como veremos, su cordura) y la idoneidad de las palabras para referir lo real, por otro, la descripción parece arrastrar al texto allí de donde rehuía el realismo: hacia una actividad fantasmá-

5. Al respecto, véase Martín Kohan (2000, p. 256), Enrique Foffani y Andrea Mancini (2000, pp. 266-267) y Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháá (2000, p. 331).

tica. El detalle superfluo, coherente con la indeterminación general que predomina en la novela, pone de relieve aquí no ya «el haber estado ahí de las cosas», sino la imposibilidad de aprehender lo real, de anclar los objetos en un significado estable, en suma, evidencia el carácter intrínsecamente evanescente, como el de las nubes, de la realidad. La carencia de significado de ciertos pasajes contribuye a producir en este caso un *efecto de irrealidad*. Y, así, el texto y el paisaje por el que deambulan estos locos convergen nuevamente. Ambos concitan lecturas encontradas: o bien el lector agudiza su sensibilidad semiótica a fin de poder captar la *diferencia* que restablezca una significación encubierta en esa monotonía que adormece (Saer, 1997, p. 176), o bien cae en el tedio al dejarse llevar por esa ilusión de repetición, se aburre, recorre el texto por encima, *a vuelo de pájaro*, retiene un argumento, un resumen, en definitiva, el croquis del texto.

El narrador configura un lector modelo que imagina en un futuro lejano y que, si bien de dudosa existencia («posible» [Saer, 1997, p. 18 y p. 223], «hipotético» [Saer, 1997, p. 115], «si los tengo alguna vez» [Saer, 1997, p. 95]), prevé astuto, receloso y suspicaz en virtud de las propias acciones que anticipadamente le atribuye («espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato...» [Saer, 1997, p. 61]; «Les parecerá algo novelesco...» [Saer, 1997, p. 223]; «Si esta precisión despierta las sospechas...» [Saer, 1997, p. 223])⁶. En este sentido, el narrador asienta en más de una ocasión la sospecha de que muy probablemente no tenga lectores, de que esa escritura (sin lectura) y ese viaje, a diferencia de los textos (y viajes) fundacionales, constituyen una práctica sin un fin específico, un sinsentido, o, más bien, una actividad que no encuentra un sentido por fuera de sí misma. Ahora bien, el doctor Real señala también que su relación puede presentar no solo «un atractivo pintoresco, sino también un genuino interés científico» (Saer, 1997, p. 63), esto es, *usos* del texto de distinta naturaleza.

A ciencia cierta, el viaje del doctor Real cuenta con tres lectores, todos astutos, recelosos y suspicaces: Soldi, Tomatis y Pichón Garay, quienes, como vimos, se encuentran en tren de dirimir acerca de la autenticidad o no de este relato. El narrador con sospechosa inocencia presenta una escritura *gratuita*, sin segundas intenciones, aunque

6. «...por consideración hacia el posible lector en cuyas manos caiga algún día, en las décadas venideras, esta memoria...» (Saer, 1997, p. 18); «espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato, tenga a bien considerar que se trata para mí de la aventura más singular de mi vida» (Saer, 1997, p. 61); «...esta memoria presentará, espero, para algún lector futuro, no únicamente un atractivo pintoresco, sino también un genuino interés científico...» (Saer, 1997, p. 63); «Debe quedar claro para mis futuros lectores, si los tengo alguna vez...» (Saer, 1997, p. 95); «El uso del latín, apropiado para un tratado científico, me parece inapto en el caso de esta memoria personal, que se dirige a lectores hipotéticos de los que no puedo prejuzgar si serán o no hombres de ciencia, detalle por otra parte secundario en lo relativo al presente manuscrito» (Saer, 1997, p. 115); «Si esta precisión despierta las sospechas de mi posible lector...» (Saer, 1997, p. 223).

se ocupa de certificar la *veracidad* de esta *memoria*. La cuestión que enfrentaba a Soldi y Pichón Garay parece entonces desplazarse hacia el grado de confianza que debemos atribuir al narrador, figura que, en virtud de distintos indicios presentes en el texto (entre otros, la decisión del doctor Weiss de enviarlo lejos), deberemos mantener a prudente *distancia*. En efecto, como parecen sugerir las palabras del propio doctor Weiss a Real: «Entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado» (Saer, 1997, p. 186). El desafío, entonces, será adoptar un punto de vista específico, *situar* nuestra mirada, a fin de dar sentido a una experiencia trastocada por la existencia misma de lo anómalo, sea la locura, la inundación, el incendio o un calor agobiante en pleno invierno. Es por ello que, a fin de no confundirse con los locos (algo que sucede a menudo en *Las tres acacias*), es necesario tomar distancia, mantenerse aparte, ya que, como afirma Real, «únicamente 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» (Saer, 1997, p. 91). Algo que advertirá *leyendo* los escritos de sor Teresita, una de las enfermas que Real debía custodiar. Su desopilante doctrina pregona que Cristo reencarnaba en cada acto sexual, y ella misma se había propuesto cumplir religiosamente con este precepto. El *Manual de amores* (que así se denominaba el manuscrito) había impresionado favorablemente a Real: «en la primera parte de su tratado hay una exposición razonada de su doctrina que, *si uno adopta por un momento el punto de vista de su teología*, resulta por cierto inatacable» (Saer, 1997, p. 188). La locura pone en cuestión el *lugar común* que constituye el punto de vista (autodenominado) sano. El riesgo consiste en la posibilidad de desplazarse, de descolocarse y ocupar, con toda familiaridad, el lugar del otro. Es por ello que «la locura, con su sola presencia, trastoca e incluso desbarata los proyectos, las jerarquías y los principios de la gente llamada cuerda» (Saer, 1997, p. 100).

La novela, en suma, se urde sobre la base de la *gratuidad*, la *autoconciencia* y el *trastrocamiento*. Toda la acción encuentra su punto culminante en la descripción de un verdadero pandemónium, de un trastrocamiento general de hombres, animales y elementos de la naturaleza, de un *disparate*. Para escapar del incendio que consumía la Pampa, Real y compañía deciden internarse en una laguna. Allí se apiñan tanto los personajes y bestias que componían la caravana como animales salvajes de todo tipo («teros, ñanduces, liebres, garzas, guanacos, perdices y hasta un par de pumas» [Saer, 1997, p. 227]). Cuando ya las aguas comenzaban a caldearse por el fuego que devoraba los pastos de las orillas y todos se encontraban con el agua hasta el cuello, aguardando impasibles la llegada del incendio, desde el lugar en que se encontraba sor Teresita, apretujada entre los soldados, comenzaron a oírse «chapaleos, exclamaciones y gemidos más que elocuentes» (Saer, 1997, p. 231). *Las nubes* se realiza plenamente en un

movimiento metafórico, en una *condensación* (eso son las nubes, agua que se condensa en el aire) de todos los elementos de la Pampa, un verdadero repertorio de tópicos que, superpuestos, conforman el disparate dando una idea muy otra del *lugar común*.

Existe, sin embargo, un camino intermedio entre los lugares comunes y el delirio, esto es, la pérdida del camino, surco o huella (ya que, por cierto, del delirio no se vuelve): el regreso al lugar de partida. Lo que permite volver a confiar en el narrador es precisamente ese retorno del que da cuenta la existencia misma del relato y que se representa en la escena final, la llegada triunfal, la *vuelta*: «Yo me quería un poco más a mí mismo que al comienzo del viaje y el mundo, contra toda razón, me pareció benévolo ese día» (Saer, 1997, p. 238). En efecto, el narrador se aboca a una escritura que solo *en apariencia* escapa a una lógica propia, actividad semejante al oficio de baqueano, tal y como señala al comienzo del viaje (proporcionándonos, además, una clave de lectura):

El innegable saber de Osuna en todo lo relativo a la inmensa llanura, que a los treinta y cinco años más a menos que tenía para esa época ya conocía al detalle hasta en sus rincones más apartados, lo ponía en una situación ventajosa pero incómoda, que el sabio o el artista quizás puedan comprender ya que, semejante a la ciencia del desierto que practicaban Osuna u otros como él, el sabio y el artista deben tratar la mayor parte del tiempo con gente que, si bien saca provecho de su actividad, es incapaz de estimarla en forma correcta (Saer, 1997, pp. 95-96).

El baqueano, como el narrador, tiene en mente y proyecta el sinuoso derrotero que se hace y se deshace en virtud de los avatares que surgen a lo largo del viaje. El sentido práctico de Osuna le permite orientarse en el paisaje (solo aparentemente) indistinto: conoce no solo su destino, sino también el recorrido (exacto pero cambiante a la vez) que lo llevará a buen término. Ahora bien, la ciencia del desierto —como el arte de narrar (recordemos que narrador proviene de la voz latina *gnarus*, ‘el que conoce’)— no goza, a pesar de que guía la acción, de un adecuado *reconocimiento* social. El camino escogido por el guía del convoy y por un narrador como Real puede dar la impresión, a un viajero o un lector desprevenidos, de desorientación, de que se ha perdido la senda, del mismo modo que la presencia anómala de especies en un terreno que no solían frecuentar

le daba al viajero la impresión de que ese trastocamiento producía en los animales una suerte de desorientación, de inquietud y aún de pánico, que los hacía olvidarse de sus *actitudes ancestrales* y, sacado de ese *molde inmemorial*, les permitía vivir en esa tierra última esperando que el mundo retomase su curso normal. La presencia de tantas especies diferentes en un espacio tan reducido, reptando, correteando, nadando o volando, inmóviles al pie del agua o aleteando en el aire, le daba al paisaje el aspecto abigarrado que tiene la *disposición arbitraria* de ejemplares diferentes en una *lámina de naturalista* (Saer, 1997, p. 181; las bastardillas son nuestras).

Hay tres maneras, en suma, en las que el aparente *desconcierto* se pone en escena en el texto. En principio, el comportamiento alocado de los animales parece no responder a ningún motivo: la naturaleza se manifiesta desquiciada. En segundo lugar, el camino que sigue Osuna traza una línea llena de curvas y desvíos abruptos que dan cuenta de una deriva antes que de un trayecto: el guía, siempre inmutable, bien podría haber perdido el rumbo. Finalmente, los episodios triviales en los que se detiene el narrador, sus dilatadas descripciones y rememoraciones parecen *no conducir a ningún lado* la acción principal: el narrador pareciera haber descuidado o perdido el hilo del relato. Ahora bien, los desvíos y requiebres arbitrarios desconciertan pero no dejan de estar contenidos en un «molde inmemorial» que fija las «actitudes ancestrales» (Saer, 1997, p. 181) y las rutas, aunque poco frecuentadas, ya transitadas, esto es, los pasos y narraciones previos organizadores de la espacialidad. Osuna *no inventa* el camino, lo *compone* a partir de los mojones que conoce, que *recuerda* y que pueden *serle útiles* en esa oportunidad. Esta composición del camino (como la de la huida y la migración de los animales o la del texto) da la apariencia de una disposición arbitraria pero que no tiene nada de caótica. Los animales, el baqueano y el narrador *vuelven*, logran encauzar el trayecto a un punto de llegada (o de partida), lo cual habla del éxito del viaje y de la escritura. La lámina naturalista, entonces, no tiene nada de *natural*: registra y naturaliza —como tiende a hacer el historiador de la literatura— lo que, en rigor, constituye un estado de excepción.

Las «nubes» se revelan, así, como aquello en lo que no podemos confiar, la pista falsa por antonomasia, no porque sea falsa, sino más bien porque (como el viajero o el lector desprevenidos) carecemos de los elementos necesarios para interpretarlas. El significante «nubes» dispara una serie de indicios cruzados de distinta naturaleza —referencial, intertextual y metaliteraria— abriendo caminos que no conducen a ninguna parte: son, por supuesto, las formas vaporosas en el cielo (que no sabemos si responden al fuego o al agua), pero son, además, un corpus de textos hacia los que la novela señala ostensiblemente (*Las nubes* de Aristófanes, la «Bucólica IV» de Virgilio) y cuya correspondencia da por sentado un vínculo cuando menos sospechoso⁷; finalmente, las «nubes» son la manifestación de la ininteligibilidad de lo real, la metáfora de la dilución del espacio, los objetos y el sujeto en el ilimitado universo semiótico de sentidos convencionales y contingentes que la novela recupera. Estar en *Las nubes*, en definitiva, desorienta: nos lleva fuera del camino, fuera del texto, provocando la sonrisa socarrona del guía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1994). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la*

7. Con la relación intertextual ocurriría en este caso, entonces, como con las encuestas o con los *tests* de inteligencia: se va a buscar un resultado que se da por válido de antemano y que guía la investigación. El proceso investigativo se desarrolla, de este modo, dentro de los límites de un razonamiento circular, un sinsentido.

- palabra y la escritura* (pp. 179-187). Barcelona: Paidós.
- Bermúdez Martínez, M. (2004). Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer. *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo xx hispanoamericano*, (5-6), 53-59.
- Coira, M. (2001). Un preciso azar. A propósito de *Las nubes* de Juan José Saer. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (13), 111-124.
- Compagnon, A. (2009). Le plus grand Européen de la littérature française. En Santa, À. & Solé Castells, C. (Eds.). *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas* (pp.1-12). Lleida: Departament de Filologia Clàssica, Francesai Hispànica de la Universitat de Lleida.
- Dalmaroni, M. & Merbilhaá, M. (2000). Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción. En Jitrik, N. (Comp. Serie) & Drucaroff, E. (Comp. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida* (pp. 321-343). Buenos Aires: Emecé.
- Foffani, E. & Mancini, A. (2000). Más allá del regionalismo: Las transformaciones del paisaje. En Jitrik, N. (Comp. Serie) & Drucaroff, E. (Comp. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida* (pp. 261-289). Buenos Aires: Emecé.
- Gallardo, S. (2003). Una nueva ciencia. En *El país del humo* (pp. 21-26). Córdoba: Alción.
- Reati, F. (2000-2001). *Las nubes* de Juan José Saer: un viaje por la pampa hacia otra metafísica de lo real. *INTI: Revista de literatura hispánica*, (52-53), 281-302.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Saer, J. J. (1997). *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1997). Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer. *Punto de vista*, (59), 35-38.