

Sonido, tiempo, forma:
una escucha musical de los textos
de Juan José Saer¹

Los estudios cuyo objeto se ubica en la intersección de la música con la literatura, a pesar de las dificultades de distinta naturaleza que plantea toda investigación interartística, continúan suscitando el interés de especialistas en ambas disciplinas. De ello da cuenta la abundante producción bibliográfica disponible², el examen de la cual supera los límites y propósitos de estas páginas, que no pretenden desarrollar una teoría sobre los fundamentos de las relaciones entre distintos universos artísticos, ni definir pertinencias metodológicas para estudiarlas, más allá de las puestas en práctica para la ocasión. También excede nuestro marco la consideración de los escritos sobre la obra de Juan José Saer (Serodino, Santa Fe, 1937, residente en Francia desde 1968), cuyo recorrido revela la ausencia de trabajos en relación con la música, aunque en algunos casos se la mencione tangencialmente. Ésta, a diferencia de lo que ocurre en autores como Butor, Carpentier, Cortázar, Kundera, Mann o Proust, no se encuentra tematizada en su producción; aparece como un dato más del registro perceptivo, sin jerarquía particular frente a otros hechos sonoros en los que el texto se demora con mayor fruición. En algunas entrevistas, en cambio, Saer nos libra breves pero significativas reflexiones sobre el lugar de la música en su obra³, confirmando lo que ya conocíamos por la experiencia de la lectura, fundamento de nuestra hipótesis de que la sensibilidad hacia el sonido, las técnicas compositivas y las tensiones estéticas persistentes en su obra admiten correspondencias con las que el pensamiento musical actual, con sus particulares recursos, manifiesta. Para ello, no desdeñaremos a priori distintas perspectivas, del trazado de paralelos analógicos al reconocimiento estructural, de la constatación empírica a la construcción abstracta, de lo técnico a lo conceptual, evitando sin embargo perseguir obligatoriamente, apoyados en el desarrollo de los temas narrativos, formas musicales del pasado

en los textos, habitual en trabajos de esta naturaleza⁴. Tampoco nos detendremos en los recursos responsables de la musicalidad de la escritura, la que no escapa al lector sensible a la sonoridad y ritmo de la prosa saeriana, pero para cuya conceptualización no disponemos, en nuestro conocimiento, de herramientas desarrolladas de estudio⁵.

I) El sonido de la literatura

Aunque lo visual hegemonice el espacio perceptivo en Saer, una aproximación más atenta a los indicios auditivos descubre los ruidos, los ecos, las estridencias y los silencios que habitan los pliegues del texto: el sonido emerge así, poco a poco, en el universo callado de la lectura.

a) *Sonidos ambientales*

La naturaleza

En contadas ocasiones los ruidos de la naturaleza se mencionan en el registro relativamente neutro de la descripción, o integrados a la enumeración, como en los ejemplos siguientes:

“Las llamas suben más y más y se multiplican. Producen un sonido seco” (*El limonero real*, en adelante ELR, 178)

“...algo en el interior de la fogata se desmorona con una serie de explosiones apagadas, un chisporroteo...” (ELR, 185).

“... el paseo nocturno por el pueblo, el croar de las ranas, el canto intermitente de los grillos, que acompaña desde siempre, y sin duda precede, la noche humana...” (*Glosa*, en adelante G, 84).

A diferencia del exhaustivo inventario visual de las cosas que permitiría otorgar alguna consistencia a lo real permanentemente problematizado, los aspectos sonoros de la naturaleza aparecen a menudo narrados desde la experiencia compleja, sinestésica, de la escucha:

“Wenceslao trata de escuchar inclinando apenas la cabeza en la dirección desde la que parece provenir el tintineo. Pero el tintineo no parece provenir de ninguna dirección, o bien ese fluido lechoso [la niebla] ha abolido toda dirección, o se trata de varias campanitas tintineando alternadas en distintas direcciones. Wenceslao vuelve varias veces la cabeza hacia distintos lados y desde todos ellos la masa húmeda

y blanca le devuelve ese sonido intermitente, metálico, de la campanita". (ELR, 28).

La tormenta y la lluvia, a pesar del tono distanciado de la descripción, se presentan ya organizadas para la percepción en un modo que recuerda procedimientos de la música concreta, consistentes en pasar la cinta grabada en sentido contrario, con lo cual se escucha primero el ataque del sonido y luego su progresiva extinción:

"Después se oye el primer trueno: va bajando en la oscuridad pareja, repitiéndose varias veces a sí mismo de un modo cada vez más nítido y cercano, como si paradójicamente se oyese primero los ecos sucesivos del trueno y después su explosión real". (ELR, 89).

La escritura permite diferenciar planos sonoros simultáneos que son "filtrados" por los personajes pero escuchados por el narrador, quien da cuenta de ese incesante discurrir que los excede:

"Ahora está [...] escuchando, sin hablar, las voces que se mezclan al tintineo de los platos y los cuchillos y no dejan oír el croar de las ranas que llega desde los pantanos ni los ladridos de los perros que vienen del claro o de los ranchos vecinos [...]. Los sonidos se confunden y después se borran, pero eso no se percibe porque otros sonidos, complejos y fugaces como los anteriores, se empalman a ellos, en el mismo momento en que a su vez ellos mismos se empalman a nuevos sonidos, indefinidamente." (ELR, 128).

Con frecuencia, lo sonoro es un dato ligado a la definición de un espacio acústico cuyas propiedades se analizan:

"...su vocecita hosca y dubitante tenía menos vida que el canto enloquecido de los pájaros repercutiendo en la orilla a la que se estaba acercando y resonando apagado en la orilla desde la que el Ladeado había salido con la canoa amarilla." (ELR, 32).

En la empresa del conocimiento, la audición se halla devaluada ante la visión, a la que se le otorga mayor credibilidad:

"Las orejas me dicen que está lloviendo tupido pero hasta que no salga afuera y eche una mirada no voy a saber." (ELR, 162).

¿Es éste un apunte antropológico sobre una eventual jerarquización de los sentidos en el universo particular de los isleños que protagonizan *El limonero real* o una profesión de fe del autor en el estatus epistemológico de la mirada?...

La sociedad

Si existe una sonoridad recurrente en Saer, ésta es sin duda la que se produce en las comidas:

“Debe haber habido una gritería general antes de pasar a la mesa; idas y venidas a la cocina, sillas que se arrastran; tintineos de platos, de cubiertos, vacilaciones” (G, 74).

En el ritualizado banquete de *El limonero real* la información sonora es particularmente detallada:

“Por un momento nadie habla: inclinados sobre sus platos, elevando hacia los labios entreabiertos los bocados de carne asada o un vaso de vino, macerando los alimentos en la boca con distintos ritmos de masticación, producen un silencio largo atravesado por el tintineo súbito de los cubiertos contra los platos, de las botellas golpeando contra el borde de los vasos, de los pies cambiando de posición y chocando contra la tierra dura bajo la mesa, de los crujidos de las sillas, de los sacudimientos de la madera. Las fuentes verdes de ensalada [...] pasan de mano en mano y después quedan sobre la mesa produciendo un ruido rápido y sin ecos al chocar contra la madera: los sonidos parecen chocar contra las caras sudorosas y después repercutir y diseminarse.” (195).

Los ruidos urbanos se integran al insistente registro que sustituye a la narración convencional en *La mayor* :

“los automóviles que avanzan lentamente por Mendoza, de oeste a este, rojos, blancos, verdes, azules, amarillos, los motores ronroneando en primera, los gritos y las risas, y las voces, los pasos arrastrándose sobre la vereda gris, las cortinas metálicas que bajan con un estrépito brusco, los llaveros que las manos enguantadas hacen tintinear, las vidrieras perfectamente acomodadas, las bocinas [...]” (*La Mayor*, en adelante LM, 44).

Consecuente con la geometría topológica y estructural de *Glosa*, los sonidos del tránsito, reducidos en el primer tramo, se acrecientan en el centro del recorrido por calle San Martín:

“De tanto en tanto alguna bocina connota, mediante la producción artificial de, como las llaman, ondas sonoras convencionales, la impaciencia y, podría decirse, la excitación nerviosa de los conductores, lo que, sumado al pito perentorio pero inconsecuente de un agente de tránsito que revolea los brazos sobre una tarima, y al rumor general de la ciudad sobre el que resaltan los ruidos más cercanos y diferenciados, agrega algunas variables imprevistas al esquema ideal de intersecciones periódicas concebidas por Hipodamos” (137-138),

hasta que “la ciudad, con su entrecruzamiento prolijo y casi primitivo de calles rectas y su estruendo difuso” (280) queda atrás. Los ruidos del tránsito se aquietan y son reemplazados por los de los pájaros del Parque Sur.

La voz ingresa de diversas maneras en el discurso, como un ruido más en la serie —“Habrà en el aire un ruido vago y febril de voces, de música, de perros, de fuego, de agua, de mosquitos” (ELR, 174)—, como apretado pregón repetitivo —el diariero que vocea *La región* (ELR, 175)— o como emisión casi instrumental, analizada como material fónico —“Las voces se aproximan; suenan desnudas, claras, pero las palabras que dicen se pierden, no producen más que una cadena de sonidos planos, achatados, monótonos, que difieren por el tono, el registro y el acento y la peculiaridad de sus dueños” (ELR, 108-109).

Por esta última vía, los textos investigan el anclaje misterioso, pulsional de la voz en el cuerpo, a la manera de las obras vocales paradigmáticas de los años 60 —*Sequenza III* de Berio, *Aventures* de Ligeti—, fuera de la pertinencia y la coerción del significado:

“con la boca abierta, se entretenía en hacer vibrar sus cuerdas vocales, emitiendo una letanía gutural y un poco quebrada, cambiando el sonido de tanto en tanto, pasando de la a a la e, a la i, volviendo otra vez a la primera, o emitiendo las cinco vocales una atrás de la otra y modificando, como un virtuoso, la intensidad de las vibraciones. Con extrañeza curiosa, parecía auscultar algunas zonas de su propio cuerpo” (G, 177)

hasta llegar a poner en escena el acontecimiento del lenguaje:

“Parecía estar juntando, por dentro, los cabitos de una frase, de un recuerdo, de algo que exigía un orden mínimo para dejarse proferir —proferir, o sea sacar, articular: dola, gracias a una serie de combina-

ciones musculares y respiratorias, de entre pliegues palpables e impalpables de materia orgánica y de pensamiento, al aire de este mundo, una música familiar que, aún cuando salga en moldes constantes y convencionales, se deja tejer y destejer de variaciones hasta el infinito.”

Por último, los sonidos “sociales” pueden ser introducidos en el discurso a través de los aparatos de difusión:

“Me llegan, desde la sala, peculiares, las voces de la televisión, y subrayándolas, por debajo, o por encima más bien, o detrás, si se quiere, de a ráfagas, la música.” (LM, 14).

“en la radio portátil de la Negra comenzaron a oírse silbatos, sirenas y campanas” (ELR, 222).

La música

Opuesta por su intencionalidad, su estructuración y su capacidad contextualizadora más que por una jerarquización deliberada frente a las sonoridades ambientales, la música y sus prácticas ocupan un reducido espacio en las obras de Saer, quien reflexiona agudamente, sin embargo, sobre la fricción que la cultura produce en el interior del universo acústico:

“Los ruidos matinales de la calle principal, vehículos, pasos, voces, parecen una ganga sonora, indisciplinada y salvaje, en la que se engasta, organizada, la música, pero también, para el oído sutil y especulativo del Matemático, un contraste deliberado y aleatorio en el que la yuxtaposición de ruido bruto y sonido estructurado crea una dimensión sonora más rica y más compleja, una dimensión [...] en la que el ruido puro, denunciando por contigüidad la naturaleza real de la música, asume un papel moral, como en esos grabados en los que la calavera demuestra, con su sola presencia, la cara verdadera de la doncella.” (ELR, 106-107).

Esta relación, ya intuida por Debussy⁶, ha sido explorada productivamente en la música reciente, en obras como *Bed and Brackets* (1990) de Nikolaus A. Huber para piano y puertas y ventanas a ser abiertas y cerradas durante la ejecución⁷.

La simple mención de un repertorio refuerza la identificación sociocultural de los personajes: los isleros de *El limonero real* escuchan y tocan “Merceditas, Rosas de Otoño, dos veces La cumparsita, un fostro, El Choclo, La Loca de Amor, el Aeroplano” (163), mientras que la atención del

Matemático es requerida por la grabación de lo que él, pedante frente al distraído Leto, menciona como “Il terso conchertino dilestro armónico” (G, 106) que proviene de una casa de música del centro. Ernesto, el juez de *Cicatrices* (en adelante C), traductor de Wilde, escucha en cambio el *Concierto para violín y orquesta* op. 36 de Schoenberg (C, 33 y 70). Vivaldi y Schoenberg frente al acordeón del ciego Buenaventura y la guitarra de Salas (ELR, 224): la música colabora en la delimitación de las “zonas fundantes”⁸ de la saga saeriana.

El silencio

Resulta inevitable que una escritura en permanente exploración de los límites como la de Saer indague las propiedades y la virtualidad del silencio. Sometido a la misma desconfianza que otras categorías y cuestionado en sus representaciones encubridoras y cristalizadas por el lenguaje y el uso —“Y Tomatis, haciendo, como dicen, silencio,” (G, 131)—, el silencio adquiere, sin embargo, una consistencia y una densidad superiores con frecuencia al sonido, al ser descrito como experiencia concreta de la percepción, indisociable de los demás materiales que a ella se le ofrecen, en bloque, indiscriminados, previos a toda clasificación.

Como Cage, Saer sabe que el silencio no es el negativo del sonido sino un filtro arbitrario, cultural, del continuo rumor del mundo:

“Durante dos o tres minutos el silencio es tan completo que al oír los primeros tintineos Wenceslao supone que se trata de una ilusión sonora propia del silencio, como si solo se hiciese posible percibirlo mediante algún contraste de sonido, hasta tal punto que primero duda si los ha oído o no y después está seguro de haberse equivocado.” (ELR, 27-28)

“una zona en la que parece no haber más que silencio, aunque se oigan voces y ruidos” (ELR, 48).

Cuando el narrador asume el testimonio de los sonidos que sus personajes no escuchan nos encontramos frente a una de las formas del silencio que Graciela Montaldo (1986) atribuye a la percepción automatizada, a la costumbre que acalla el dato sensorial concreto:

“no oye nada porque cincuenta años de oír en el amanecer la voz de los gallos, de los perros y de los pájaros, la voz de los caballos, no le permiten en el presente escuchar otra cosa que no sea el silencio.” (ELR, 9).

La confusión sensorial permite al silencio abarcar incluso el sonido de lo callado, de lo que, en una lógica prosaica, solo se ve:

“y ahora, en el centro del río, despacio, sin que pareciera oír ningún ruido, o ningún ruido más fuerte que el que pudiese producir la luna deslizándose en el cielo lila” (ELR, 222).

En pocas ocasiones el silencio se asocia a una situación dramática —el drama, como conflicto narrativo, es según sabemos, extraño a las tácticas constructivas de Saer—. Ello ocurre en *El limonero real* (105) cuando se relata la muerte del hijo de Wenceslao, ahogado. El silencio precede y cierra la zambullida; “la brusquedad del silencio es todavía más insoportable” en los instantes siguientes, hasta la aparición, “en pleno silencio”, de los indicios del cuerpo.

En *Glosa*, el silencio de personajes y situaciones revela la tensa relación de Leto y su madre. A la frase de Isabel “que acaba de resonar y de disiparse en la cocina [...] sigue un silencio algo hosco, molesto para ambos [...] que Isabel quiebra vaciando de un trago su taza de café con leche y masticando, ruidosa, su última tostada” (17-18). Luego, en “el silencio que [...] ella ha dejado al irse [...] su imagen extraña tanto como familiar, ha ido borrándose de sus representaciones”. Diversas manifestaciones del silencio puntúan la escena del regreso de madre e hijo al pueblo, que culminan con el descubrimiento del suicidio. Así, Leto, “experto en el arte de disimular que no ha oído nada, o de responder, de manera casi inaudible, con monosílabos imprecisos” (85), pasa ante los vecinos que lo ven como “un muchachón callado”, al igual que su padre —los hombres de esa familia son “más bien silenciosos” (86)— y llega con Isabel a la casa “que está oscura y silenciosa, desierta de vida humana” (87), en la que encuentran al padre muerto.

La solidez ontológica del silencio, correlato auditivo de esa triple negación expresada por *nadie nada nunca* alcanza su apogeo en *La mayor*:

“No: silencio, de este y del otro lado, y de este lado, estable, denso. sopor. En ninguna parte, por el momento, un sonido que se pueda, por decir así, interpretar, o que viniendo, súbito, de las cosas, apareciendo, resonando, se transforme, durante una fracción de segundo, inteligible, en una voz, o sea, para decirlo mejor, o más intencionadamente, si se quiere, en un, anónimo, incluso, impersonal, para nadie en particular, para llamarlo de algún modo, llamado.” (28-29).

Fragmento revelador del drama —distinto, mayor— de ese texto, que pareciera ser el de otorgar alguna credibilidad a la percepción en el intento de construir lo real.

Esta fundación desde el silencio encuentra su simetría en el crescendo que a partir del silencio —“No se oye nada”— avanza hacia el sonido onomatopéyico —“a veces me parece que oigo el zdzzz de las mariposas”— hasta la deconstrucción del lenguaje, del espacio, del mundo, devastación que exige un nuevo relato cosmogónico, a la vez textual —letra a— y mítico, para restablecer la escritura, la realidad, el sentido (cf. ELR, 135-139).

Otras modalidades del silencio son su paradójica presencia en la memoria —“Quedo un momento en el interior del silencio del automóvil, oyendo todavía el eco del sonido del motor y el del murmullo rítmico del limpiaparabrisa que ya comienza a desvanecerse” (C, 171); “La explosión súbita de las risas [...] resonaba en su fuero interno, con ese atributo singular de las rememoraciones sonoras que, aunque vuelven silenciosas a la memoria, no pierden ni timbre, ni color, ni intensidad” (G, 165)— y su relativización por el oxímoron —“hay un estruendo, inaudible” (LM, 31).

Por último, tal vez no sea desatinado considerar al silencio como equivalente del blanco de “Pensamientos de un profano en pintura”, texto incluido en *La mayor*. Si el cuadro se presenta “como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida” (110), la obra musical podría oírse como silencio diluido, apagado por el sonido. La difundida noción escolar de música como “arte de combinar los sonidos” se transformaría entonces en “modos culturales de intervención en el silencio”, negativo afirmado por la composición musical contemporánea, en Feldman, Cage, La Monte Young, Evangelisti o el último Nono. La mayor predominancia de una u otra concepción en un compositor podría contribuir a una definición del estilo...

b) La puesta en espacio

En varias de las citas precedentes se comprueba de qué manera el sonido y el silencio se componen en el espacio. Los textos abundan en análisis minuciosos y refinados de fenómenos acústicos: ubicación de la fuente —ELR, 28—, desplazamiento de la misma —G, 25—, o del oyente en relación con una fuente fija —G, 112-113—, difusión del sonido en el entorno —“La risa de Nidia Basso que brota, por decir así, súbita bajo el quinchó, resuena en los oídos sorprendidos de los comensales, repercute entre las copas de los árboles que se enfrían en la oscuridad del patio, y por último se pierde, dispersándose hacia muchos puntos diferentes y contradictorios de la noche, el cielo estrellado en particular” (G, 95)—, efectos de eco —ELR, 95; LM, 29—.

A partir de materiales sonoros ambientales y de su azarosa coexistencia en un espacio que los contiene, Saer construye una secuencia que podríamos llamar musical, en la que un ataque casi concertado de bocinas se transforma en polifonía que activa y define un espacio acústico:

“Ahora bien: apenas han puesto un pie en la calle, como si el contacto de las suelas de sus zapatos con el asfalto hubiese desencadenado un mecanismo complejo de estimulación sonora, los numerosos autos inmóviles, relativamente silenciosos, por protestar tal vez contra alguna señal del vigilante, o por imitación gregaria, o por la simple voluptuosidad de existir de una manera un poco más intensa gracias al anuncio repetitivo de índole musical del propio ser, como le dicen, han comenzado, casi al unísono, a llenar la mañana inocente y soleada con el ruido de sus bocinas. Todo el espacio alrededor se descompone en planos sonoros, de los que los diferentes timbres e intensidades marcan los límites, el perímetro, la distancia, la ubicación respecto de Leto y del Matemático, que en el centro del horizonte de ruidos artificiales parecen avanzar como en un medio más resistente que el aire” (G, 209).

La naturaleza casi compositiva de la escena fortuita se verifica poco después, al concluir el cruce de la calle, cuando “las bocinas entre cuyo sonido han venido como chapaleando, todas al mismo tiempo, dejan de oírse. Una sola insiste, una vez más, en algún punto de la calle principal, pero después no recomienza.” (G, 211-212).

II) La temporalidad

El tiempo, soporte fenomenológico y material de todo hecho sonoro y asimismo, sustancia del despliegue narrativo, constituye un núcleo común privilegiado para el estudio de las relaciones entre música y literatura. No es éste el sitio para dar cuenta de la extensión teórica del tema; sí para señalar algunos puntos en que la problematización de esa categoría en Saer admite correspondencias con lo musical.

Si hay un texto particularmente empecinado en representar la duración, ése es *La Mayor*. Los hechos sonoros, los fenómenos acústicos, intervienen para materializar la descomposición del instante, su ampliación hasta hacer perceptible —a la manera de un acercamiento progresivo hacia la tela que sostiene una pintura—, su trama. El eco metaforiza esa virtualidad, para lo cual se movilizan complejos dispositivos de escritura. La campanada “[...] llega [...] desde un reloj lejano al dormitorio”(29); cinco líneas después, “el eco de la campanada resuena, durante algunos segundos, evanescente”, en el

narrador. En ese espacio, la percepción ha sido solicitada por otros aspectos de la realidad. Al fragmentar el proceso sonoro y analizarlo en la conciencia de quien oye se relenta el tiempo real, cobra consistencia y se dilata ese infinito lapso que se acerca al presente absoluto postulado por el filósofo empirista de “Memoria olfativa”, escrito que también integra, no por casualidad, el mismo volumen⁹. El sonido y el eco de la campanada se hallan incluidos en una dilación más amplia, que separa los crujidos del sillón, registrados de modo más aseverativo —“Me paro: el sillón, al crujir, rompe, por así decir, en varios pedazos, y por un momento, el silencio, que en seguida, inmediatamente, se vuelve, como quien dice, a cerrar”—, de las preguntas que más tarde desintegran la sucesión de una acción mínima, en las que aparece el eco de los crujidos y de la campanada: “¿Estoy todavía estando sentado en el sillón y estoy todavía estando parado inmóvil al lado del sillón con el eco de los crujidos que han roto, por decir así, el silencio [...], y estoy todavía estando oyendo, al abrir la puerta, vaga, remota, la campanada [...]?” (30). La secuencia, atomizada e intercalada entre sí y con otros materiales descriptivos —marcados en corchetes—, podría representarse así:

Crujido sillón [] Campanada [] Eco campanada [] Eco crujidos [] Eco campanada

en presente

formas verbales interrogativas

Los embates contra la realidad y su representación, los intentos por estabilizar los objetos que constituyen la sustancia narrativa de *La Mayor* se materializan en una escritura que, sabiéndose siempre exterior, describe una y otra vez, aspira a crear por repetición un espacio con algún grado de solidez entre lo real y lo percibido. El tiempo, nudo de insistente problematicidad en el pensamiento de Saer, se encuentra tematizado en la acumulación de formas verbales durativas, articuladas por estar, especialmente por su gerundio. Su reiteración obsesiva pone en escena los embates de la escritura contra la resistencia del tiempo a dejarse capturar por el lenguaje, analítico, condenado a discursivizar, a hacer sucesivo lo que se presenta como bloque multidimensional a la conciencia. La construcción rítmica, la recurrencia exasperada de las mismas sonoridades sostiene y potencia el proyecto:

“Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy

estando en el último escalón. Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora. No. Estuve y estoy estando. Estuve, estuve estando estando, estoy estando, estoy estando estando, y estoy ahora estuve estando, estando ahora en la terraza vacía, azul, sobre la que brilla, redonda, fría, la luna” (G, 15).

Tiempo que se percibe, discontinuo, tiempo interior de la conciencia que reclama su parte de realidad: resonancias bergsonianas, revisadas por Bachelard¹⁰.

La construcción del tiempo narrativo, su rebeldía a mimetizarse, dócil, con lo representado, aparece como otra marca compositiva del escritor. La reseña pormenorizada de acciones minúsculas que detienen el fluir del relato, en un intento por hacer durar lo fugaz, se ve sacudida en *El limonero real* por el inventario casi contable de los hechos con que se inicia cada ciclo. La alteración brusca de las velocidades agita la lentitud y estatismo de la descripción, contribuye a la contracción y dilatación del tiempo de la lectura, diseña un mapa rítmico tensionado además por la paradoja de que, por la exhuberancia de detalles, los actos insignificantes ocupan la mayor parte del tiempo y aparecen así como materia más productiva que el resumen de sucesos aparentemente más activos desde el punto de vista “argumental”.

Esta conflictiva y necesaria complicidad de los materiales con el tiempo es, en la composición musical, tan fundamental como dificultosa su conceptualización. Cuánto hacer durar una configuración sonora, la relación entre su estructura, su pregnancia, su capacidad de crecimiento, y el tiempo concreto que se le adjudique en la totalidad que ocupa la obra, aceptando o contradiciendo las solicitaciones del material, son decisiones que enfrenta permanentemente el compositor y que definen en buena medida su estilo. La escritura “antinatural” de Bach para los instrumentos —acordes para el chelo y no para la viola da gamba, que los realiza con mayor facilidad— es el ejemplo musical que utiliza Saer para hablarnos del trato entre el autor y su materia:

“En esos procedimientos se verifica la ley estética de resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura.” (*Por una literatura sin atributos*, 44).

En la compleja y refinada elaboración de la temporalidad se advierte una de las dimensiones del problema: forzar los recursos del dispositivo para desafiar la linealidad del texto y narrar lo multitemporal, lo simultáneo.

Aquello que el modelo musical, por su aptitud para la polifonía, concreta sin esfuerzo particular, moviliza distintas estrategias en el plano de la escritura.

Podrían considerarse dos maneras básicas en que se presenta la polifonía de tiempos: la que concierne a la naturaleza de los mismos y la que deriva de su relación con el tiempo principal del relato. En el primer caso, distintas capas, con sus velocidades propias, evolucionan, virtuales, en el transcurso del relato, como líneas independiente de desigual dinamismo. Así, el tiempo exterior, el de los lentos cambios de luces y sombras que señalan el discurrir, el que registra pormenorizadamente los datos que la realidad entrega a los sentidos, sostiene el tiempo de las acciones humanas, el de los desplazamientos —en el lugar, circulares, o como recorridos direccionados— el de las reiteradas actividades cotidianas y las detalladas discusiones de intelectuales. El tiempo íntimo, el del monólogo interior, el de las reflexiones filosóficas, coexiste con los anteriores, y con el tiempo de la memoria, que introduce en el presente del relato otras dimensiones experienciales de los personajes, quebrando su continuidad. En ocasiones, un tiempo fuera del tiempo, mítico, condensa a todos los demás, como el representado por ese limonero real, que ofrece en simultaneidad las fases sucesivas de su desarrollo —flores, frutos—, que precede y sobrevive a los personajes, escandaloso desafío a la temporalidad antropocéntrica. Por otra parte, la narración central del relato ocurre en un día, el último del año, cierre y apertura de un ciclo temporal ritualizado, que contiene densas cargas intertextuales, según veremos luego.

A este contrapunto que surge más bien del contenido se sob reimprime el que proviene de la posición relativa de los hechos en el tiempo. El capítulo central de *Glosa*, además del tiempo “real” del recorrido por siete cuadras de calle San Martín y de los acontecimientos del pasado de los que venían hablando los personajes, devela el futuro, el destino de los mismos, en una síntesis de inusual rapidez y contundencia —media página— para un texto que ocupa sus doscientas ochenta y dos en la narración principal, una caminata de veintiuna cuadras, lo que destruye toda expectativa en cuanto a la dosificación tradicional de la “intriga” y su desenlace. Las gradaciones temporales en ELR alcanzan una inusitada profundidad, como podemos constatar en un análisis del cuarto ciclo narrativo (p. 100 a 165). El tiempo real, luego del resumen preliminar que abre cada sección, cubre las actividades de la tarde del 31 de diciembre —la siesta, un encuentro sexual, la ida a buscar el cordero y su faenamamiento, una zambullida en el río—, que se completan luego con un racconto de las de la noche —la cena, la vuelta al rancho—. El presente agrupa lo ocurrido en situaciones contextuales sumamente diferenciadas: el relato central, las situaciones oníricas, la clave formal de apertura de cada ciclo (“Amanece...”), las acciones no percibidas (“ve la canoa avanzando”), y las conjeturas. Las escasas

expansiones al futuro, próximo o lejano, están destinadas, por su parte, al plano de los supuestos que anticipan lo que eventualmente sucederá. En el pasado se ubican los hechos que anteceden al momento en que es retomada la narración en este ciclo y también la interpolación de un relato que, en un género extraño al del discurso en que se desarrolla la novela, retoma, desde otros registros, materiales temáticos anteriores. Ambas modalidades convergen hacia el final del tramo. No existen por lo general marcas explícitas del cambio de una a otra modalidad temporal; el texto zigzaguea entre ellas sin transiciones; los materiales se suceden por corte. Las distintas franjas temporales persisten sin embargo en la conciencia del lector, quien los proyecta sobre el presente del relato, lo que contradice la linealidad discursiva, otorgándole una profundidad polifónica, musical¹¹. Esto implica, puesto en una perspectiva fenomenológica, que la conciencia, al apostar generalmente por la continuidad, por una parte, relativiza las rupturas, y por otra, almacena estos bloques narrativos, fragmentarios en relación con un tiempo unificado, como estratos latentes que el texto se encargará o no de actualizar. Algunas concepciones vigentes en la música de nuestro siglo, como la práctica de las formas fragmentarias, no discursivas, y las ideas de polifonía de apariciones, se fundan de alguna manera en principios comparables, con la importante diferencia de que la cohesión de la forma no se ve allí favorecida por la existencia de un campo semántico o una estructura argumental.

III) La repetición

Fenómeno que compromete y conecta ambos dispositivos¹², la repetición se presenta de modo contundente en los textos de Saer y reconoce un horizonte común en las teorías y prácticas que se consolidan a fines de la década del 60¹³, precedente inmediato del afianzamiento estilístico del escritor. La aparición de *La pesquisa* (1994) nos hizo ver como inevitable el proceso que va del trabajo con la repetición en distintos niveles de la forma, habitual en textos anteriores, hasta la proyección del recurso al primer plano de la "intriga": el asesinato serial. El antecedente más explícito de la repetición asociada al horror se encuentra en la desaparición de caballos —sustitución literaria de otras, producidas en la última dictadura—, en *nadie nada nunca*. Pero para mantenernos en nuestro plano de análisis, señalemos que en los textos de Saer, la selección de acciones, imágenes o situaciones que comportan elementos repetitivos no hacen más que concretar en el plano de la representación aquello que funciona en otras dimensiones como mecanismo estructurador del discurso. En *Cicatrices*, el movimiento rítmico del limpiaparabrisas acompaña el recorrido, circular y obsesivo, de Ernesto en su automóvil por la

ciudad. De los sonidos de la naturaleza, tanto como de los provocados por las acciones humanas, se privilegian con frecuencia los que poseen características recurrentes:

“Avanzan con ritmo regular y el sonido complejo de los caballos y la chata [...] los acompañan. Todos los ruidos forman un solo sonido que se repite monótono y es siempre el mismo porque acaba y vuelve a comenzar de modo imperceptible” (ELR, 87)¹⁴.

Los datos visuales contribuyen también a reforzar lo repetitivo, de particular relevancia en *Glosa*: el coche motor va “dejando atrás la vertical repetida, regular y lenta de los postes telegráficos” (79). El quiosquero está rodeado de “fotos repetidas varias veces, del mismo modo que los titulares negros y regulares de los diarios o los personajes de historietas. A causa de su repetición, las imágenes, que forman un fondo oblongo, se vuelven casi abstractas, transformándose en una especie de guarda abigarrada” (101). Las mercaderías del almacén de ramos generales, ordenadas por sus contenidos, generan ritmos visuales regulares: “los paquetes amarillos de yerba, acomodados con minucia, con el dibujo y las letras de la marca repetidos en varias hileras, las pirámides de latas de conserva, idénticas, levantadas en el fondo del local” (83).

En las sonoridades representadas en esa novela ocurren asimismo hechos repetitivos: “Leto puede oír [...] el complejo de ruidos que manda la bicicleta [...], que suenan en un orden invariable y que se repiten uniformes a causa de la uniformidad del movimiento” (25). Lo musical aparece contagiado por comportamientos similares “el canturreo [del Matemático], en lugar de desarrollar la melodía haciendo progresar la letra de la canción, vuelve a repetir una y otra vez el mismo dístico, sobre el mismo comportamiento melódico” (204). En los procesos improvisativos, en especial los orales, la reiteración suele introducir variaciones que van desgastando la identidad de las configuraciones sonoras, lo cual constata Saer cuando agrega inmediatamente “pero en un tempo cada vez más acelerado, en voz cada vez más baja, con una dicción en la que aumenta el empastamiento y que de ese modo vuelve incomprensible las palabras.”

Ligadas también a algunas formas de oralidad tradicional se encuentran las construcciones que crecen por adición, donde cada nuevo elemento requiere actualizar la cadena completa. Aquí lo repetitivo no es lo representado sino la elección de la manera de narrarlo: “Porque estoy esperando, porque estoy esperando que venga la explosión, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella, idéntico, porque estoy esperando

que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella idéntico saltando al agua” (ELR, 134). El procedimiento se emparenta con el utilizado en las músicas repetitivas desde fines de los años 60, resulta evidente en obras como *One plus one* o *Music in similar motion* de Phil Glass, y reconoce un antecedente singular en el comienzo del cuarto movimiento de la *Primera Sinfonía* en do mayor de Beethoven.

En las antípodas del postulado serial según el cual el cambio permanente es la única conducta homologable a las propiedades del transcurrir temporal, en las músicas a las que hicimos referencia la repetición constituyó un modo sensible de reflexionar sobre el tiempo, de contrarrestar su carácter vectorial con una fuerza centrípeta que al menos lo demore, lo relente, imprima en él la figura opuesta del retorno de lo mismo, ya que lo que se repite en el tiempo asegura de por sí la producción de diferencia, por lo que el discurso, pese a su extrema morosidad, avanza. Fue también una forma de restituir a la percepción la posibilidad de actuar, de organizar una información que se vuelve opaca cuando no existe un grado mínimo de redundancia, y de comprobar que los fenómenos sonoros estables o extremadamente graduales son lo suficientemente complejos como para resultar interesantes en su misma materialidad, la que emerge precisamente gracias a ese obstinado estancamiento (Cf Reich, 1981:50). Este basarse en los mecanismos propios de la audición remite a comportamientos compositivos anclados en la tradición musical, en la cual la diferencia se halla dosificada, trabajada desde el interior por muy distintas manifestaciones de la repetición.

Uno de ellos es la recurrencia a distancia de configuraciones iguales o semejantes que segmentan el discurso y actúan como articuladores formales. Su reaparición puede hallarse preparada, amortiguada por el contexto o bien irrumpir de modo súbito, dando lugar a cortes que ocasionan fuertes discontinuidades. Este último procedimiento, habitual, por ejemplo, en Stravinsky, se encuentra jerarquizado en Saer. “No hay, al principio, nada. Nada” abre siete de los quince ciclos de *nadie nada nunca*; “Otros, ellos, antes, podían”, seguido de la descripción con leves variantes del acto de comer una galletita previamente mojada en el té —referencia proustiana que compromete distintos niveles de significación—, surge no menos de ocho veces, sin ningún indicio ni causa aparente, en el párrafo único de treinta y seis páginas de LM. Por el contrario, la disposición gráfica del sintagma que encabeza cada ciclo de ELR rompe la continuidad de la prosa, uno de sus atributos genéricos externos:

“Amanece
y ya está con los ojos abiertos”

El hecho de finalizar ELR con la frase de apertura de la novela y de cada ciclo que la compone indica que la narración podría proseguir indefinidamente, agregando sucesivas versiones de las cuales la última es sólo la interrupción arbitraria de la cadena: este plano correspondería al procedimiento musical de la variación entendida como yuxtaposición de modificaciones cada vez más pronunciadas del material de partida, del que se aleja paulatinamente. Sin embargo, cada uno de los ciclos recuenta lo ya dicho e introduce a su vez información nueva, en una técnica que Montaldo (1986:24), siguiendo a Eco, describe como un ir llenando los blancos, los agujeros, lo que quedó sin decir en las presentaciones previas de ese único esqueleto argumental. Además, el texto va concretando en presente lo que había aparecido anteriormente, de modo súbito e inesperado, relatado en futuro. El desarrollo se cumple entonces dentro de un círculo limitado, reducido a una combinatoria en un campo deliberadamente restringido. La repetición de situaciones, el volver a narrar como mecanismo sustitutivo del desarrollo lineal, el completamiento progresivo de acontecimientos que irrumpieron sin causa aparente en el discurso se relaciona con un tipo de variación de los materiales musicales cuya identidad persiste en sus sucesivas reinterpretaciones, las que pueden ir agregando información que contribuye a la comprensión del recorrido, como escuchamos, por ejemplo en la *Sinfonías para instrumentos de viento* de Stravinsky, donde los repetidos cortes producidos por una configuración sonora de longitud creciente se explican retrospectivamente como la lenta constitución del coral que se revela en toda su amplitud y significado al final. Sin duda el texto que se corresponde con mayor precisión con esta manera de pensar la forma es "Sombras sobre vidrio esmerilado", en el cual el poema que se gesta en el interior del monólogo de la escritora Adelina Flores funciona de modo análogo al coral.

Menos expuestas en la superficie del texto, en Saer las repeticiones estructurales organizan un discurso cuya consistencia se ve constantemente amenazada por la disminución de la sustancia argumental, el crecimiento descriptivo, la fragmentariedad, los estancamientos del ritmo narrativo, la multitemporalidad, la articulación por cortes, la inclusión del metalenguaje, transgresiones perseverantes al género novelístico¹⁵. Una de las muestras más contundentes y refinadas de arquitectura compositiva, en la cual la forma se define por la reproducción de un módulo en diversas instancias, es sin duda *Glosa*. En una primera aproximación, la obra consiste en una caminata a lo largo de una calle céntrica, cuyas veintiuna cuadras se dividen en tres segmentos de siete¹⁶, cada uno de los cuales ocupa un capítulo: "Las primeras siete cuadras", "Las siete cuadras siguientes", "Las últimas siete cuadras". En provocativa correlación con la igualdad de las longitudes representadas,

las de los capítulos se asemejan entre sí —87, 84 y 89 páginas, respectivamente—.

En el plano del relato, el hecho más general es el paseo de Leto, solo, por los primeros tramos de la calle y su encuentro con el Matemático en el capítulo inicial. En el último se separan y Leto finaliza sin compañía el recorrido, lo que diseña una figura simétrica en las partes extremas. La simetría se encuentra enfatizada en el nivel de la representación: al final del recorrido central, el autor hace caminar a ambos personajes hacia atrás, mirando la parte de la calle que acaban de transitar (G, 188-189). En los detalles se reproduce igualmente, con leves permutaciones, el recurso: “Sombra, baldosas grises, sol lateral, cordón, empedrado, cordón, baldosas grises, sol lateral, sombra” (G, 117). Hasta las pesadillas se contaminan por la repetición, como la del Matemático, quien encuentra en sueños una hoja que, al desplegarla, se extiende reproduciendo variantes infinitas de su propio retrato. La cinta pasa por sus manos, cae y se acumula “en dos montones simétricos, sin que él [logre] alcanzar al fin el centro” (G, 169).

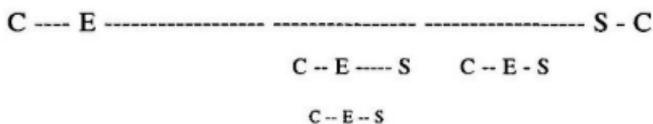
El segmento central coincide con el aumento de la cantidad de comercios y por ende de la animación, del tránsito de las calles transversales, de la densidad sonora, lo que se prepara gradualmente en las primeras cuadras y se disuelve poco a poco hasta llegar al parque donde concluye la arteria, todo lo cual se describe ya en la segunda página del libro. La concentración, flanqueada por la imagen especular de los extremos, se multiplica en el texto, comprometiendo desde lo sonoro —el modo en que los sonidos llegan a los protagonistas, alcanzan su intensidad máxima y se alejan (25) o bien la aproximación progresiva de los personajes a las fuentes sonoras que los envuelven y decrecen al dejarlas tras de sí (106)— hasta las topologías representadas: la misma calle es el centro de la ciudad, su aglomeración mayor; las poblaciones se ven precedidas y sucedidas por el campo al contemplarlas desde el coche motor, en un desfile de “pueblos que son [...] como una concesión mezquina de la llanura para volver más rugosa, a intervalos fugaces y regulares, su geometría simplista y monótona” (82).

La simetría, uno de los modos de existencia de la repetición¹⁷, se concreta entonces en estas retrogradaciones estrictas, cerradas, reverso exacto de las propiedades del tiempo: “Si el tiempo fuese como esta calle, sería fácil volver atrás o recorrerlo en todos los sentidos, detenerse donde uno quisiera, como esta calle recta que tiene un principio y un fin” (105). La seducción por la simetría como principio ordenador se manifiesta en otros textos. El mediodía de ELR, centro exacto de la unidad de tiempo que contiene toda la acción de la novela, provoca estas reflexiones: “Ahora el disco está paralelo a la tierra [...] y permanece un momento inmóvil antes de continuar. Es necesario que

se detenga o que dé esa ilusión para lograr alguna simetría en el tiempo: dividido, cortado en fragmentos comprensibles, puede verse mejor su sentido y dirección, si es que tiene sentido y dirección” (ELR, 68).

Con este dilema entre el espacio que admite lo reversible y el tiempo que erosiona toda identidad opera también la música, sobre todo desde que dispone de la notación. La simetría formó parte del juego con la escritura, con relativa independencia de lo específicamente sonoro, en diversos períodos de su historia, en especial en aquellos en que la crisis del lenguaje exigió movilizar estrategias racionales y relacionales más severas como contraparte del abandono de las gramáticas históricamente legitimadas. Así, la escritura dodecafónica de Webern, por ejemplo, privilegió el uso del palíndromo tanto en la construcción de los núcleos básicos —series de los opus 21, 24, 28— como en la composición de los niveles intermedios de la forma —espejos de las *Variaciones* op.27, primer movimiento— o en secciones completas —variaciones III y VII de la *Sinfonía* op.21—. En esta última, la simetría se amplía a la estructura del segundo movimiento, concebido como un arco en el que las configuraciones generales se reiteran a ambos lados de un eje central, del mismo modo en que, en un orden más general, lo hacen los cinco movimientos del *Cuarto Cuarteto* de Bartok. En la segunda posguerra se verifican nuevos intentos de reforzar el orden del discurso mediante procedimientos como los descriptos, entre los que se cuentan las experiencias con ritmos retrogradables y no retrogradables de Messiaen, en los que se proyectan estructuras armónicas —cf *Cantéyodjya*—. A partir de su mitad, *Incontri* de Luigi Nono retrograda exactamente lo acontecido hasta ese punto. La música concreta de los años 50, mediante el primitivo mecanismo de las cintas pasadas al revés, intentó, junto a otras manipulaciones, neutralizar la poderosa carga contextual que introducían los sonidos grabados del exterior, ya que la identificación de las fuentes se imponía en la percepción sobre cualquier instancia constructiva.

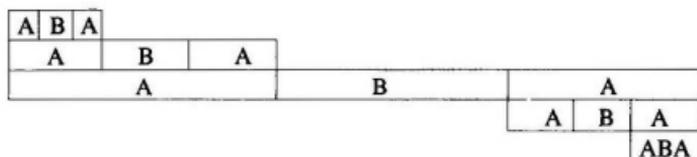
El esquema caminata/encuentro/separación¹⁸ prolifera en distintos momentos de *Glosa*: en las segundas siete cuadras Leto y el Matemático se encuentran con Tomatis, quien los acompaña tres cuadras —se separan en la cuadro cuatro, centro exacto del segundo tramo, del total del recorrido y eje perfecto de simetría—; en el último segmento, Méndez Mántaras marcha un trecho con ellos. El recuerdo del Matemático introduce en la sección central una vez más el módulo descrito, al narrar el encuentro con Pichón Garay en París, con quien recorre parte del Boulevard Saint Germain antes de separarse. Si asignamos las letras C,E y S a cada término del esquema, podríamos sintetizar lo observado hasta ahora de la siguiente manera:



Estos módulos que encajan unos en otros no son sino la proyección sobre el plano de la forma de lo que Saer condensa en la imagen de “las cajas de ‘Quaker Oats’ con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de ‘Quaker Oats’ más chica con un hombre más chico que tiene en la mano una caja de ‘Quaker Oats’ todavía más chica con un hombre todavía más chico que tiene en la mano [...]” (G, 83). La enunciación misma se compromete en este mecanismo de imbricación: “[...] dice el Matemático que dijo Botón que dijo Washington”(G, 94); “dice el Matemático que le dijo Botón que respondió Beatriz [...]”. Según Botón, según el Matemático, no?” (G, 232).

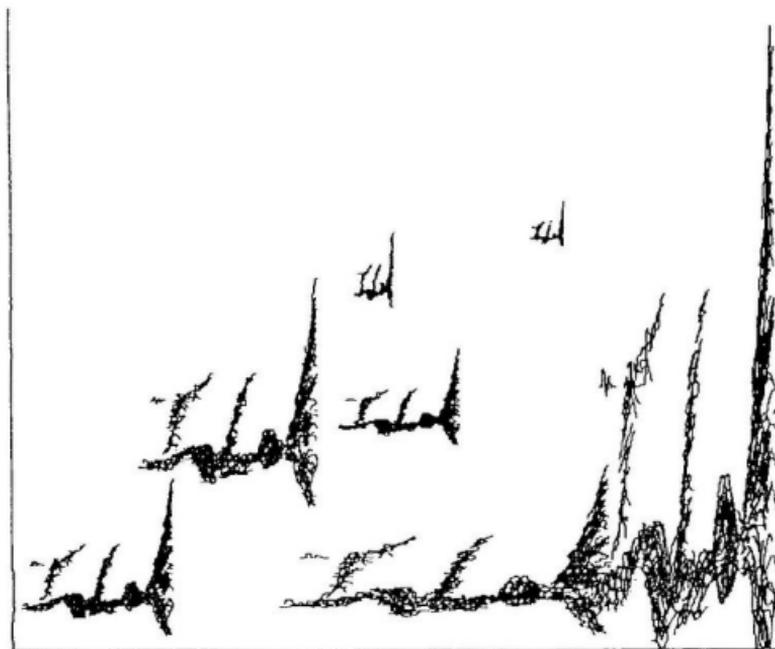
Así como el limonero real concentra en una instancia única lo que es sucesivo en el tiempo —hojas, flores, frutos— y materializa de esta manera uno de los niveles del proyecto compositivo —narrar la multitemporalidad contenida en el presente—, las cajas concretan aquí el constituirse del relato por reproducción de un motivo que irriga las distintas napas del texto. A diferencia de la imagen que puede exhibir en simultaneidad cada aparición de la figura, la literatura sólo lo consigue abriendo el módulo para incorporar la repetición de sí mismo en otra escala. La música posee virtualmente ambas posibilidades: la polifonía le permite la superposición temporal.

Este juego de muñecas rusas ha sido conceptualizado en los escritos musicales de distintas maneras. Una de ellas es la de *puesta en abismo*, cuya definición extrae Chazelle (1986:72) del diccionario *Robert* de francés: “Procedimiento o estructura por la cual, en una obra, un elemento remite a la totalidad, por su naturaleza, especialmente cuando esta remisión es multiplicada indefinidamente o que incluye de modo ficticio la obra misma”. Aplicado al análisis de la forma, Chazelle demuestra que la *Cantata profana* de Bartok obedece a este principio, dado que el diseño general ABA se encuentra reproducido en el interior de las partes extremas y en algunas ramificaciones menores de las mismas, lo que representa en el siguiente esquema:



La similitud del procedimiento con la estructura formal de *Glosa* nos parece evidente.

De un modo más general, podría utilizarse el concepto de fractal para dar cuenta de estos procedimientos. Definidos como objetos “que tienen una forma [...] [que] sigue siendo así a cualquier escala que se produzca el examen” (Mandelbrot, 1993: 168), los fractales explicarían la multiplicación de elementos semejantes pertenecientes a escalas diferentes que aseguran el nexo entre el detalle y la parte por un lado, y la parte y el todo por otro: en G, el módulo C-E-S, pero también las estructuras simétricas estudiadas, situadas tanto en el plano de la forma como en el de las topologías y el de las representaciones sonoras. En obras musicales recientes, el uso de los fractales se ve favorecido y propulsado por la tecnología, que permite generar, distribuir, proyectar y someter a anamorfosis controladas o aleatorias las figuras de base, como puede verse en el gráfico realizado por Xenakis en el UPIC para su obra *Voyage absolu des Unari vers Andromède*, de 1989¹⁹:



En niveles menos rígidos, la técnica del “Quaker Oats” estudiada en *Glosa* opera, en lo concerniente a los contenidos, en series más abarcativas y podría extenderse a la mayor parte de la obra de Saer, en la que la definición temática, de lugares, situaciones y personajes funciona como una tela continua que se rasga en distintos momentos para insertar situaciones aún no narradas de un mismo, incandescente núcleo experiencial. Se trata de una técnica de ocupación de los espacios que las elipsis —sólo a posteriori reconocidas como tales— dejaron vacíos y que permiten el crecimiento de la saga. Al no disponer de significados comparables a los del universo literario, la música apela a sus propiedades formales para construir, en algunas ocasiones, de manera comparable a la descrita. Así, Berio compone sus *Chemins III* (1968, 15 minutos de duración) para viola, nueve instrumentos y orquesta sobre la base de *Chemins II* (1967, 12 min.) para viola y nueve instrumentos, cuyo origen es la *Sequenza VI* (1967, 8 min.) para viola sola. Cada versión expande los materiales anteriores, tanto en su densidad instrumental como en el tiempo, haciendo emerger lo que, a juicio del autor, permanecía latente.

La noción de intertextualidad (Cf. Kristeva, 1981), si la consideramos como acto de repetición productiva, nos permite enfocar con mayor propiedad estos comportamientos: textos propios o ajenos que se trasladan, llevando consigo sus particularidades formales, evocativas, referenciales, al nuevo texto en el que se instalan. Las autocitas, redes que conectan las obras propias entre sí, de cuya trama surge la constelación temática y estilística de un autor, caracterizan la producción de Saer, quien construye, con la complicidad de sus lectores, un tejido intertextual personal, un escenario renovado en cada obra, en el que retornan viejos conocidos, se desarrollan acciones previstas o supuestas, se abren indicios misteriosos, se definen destinos inconclusos. Estas relaciones han sido estudiadas en la crítica literaria existente, a la que remitimos²⁰. El universo literario ingresa también como intertexto en la narrativa saeriana, donde encuentra en ELR, tal vez, su punto de mayor condensación. En él convergen referencias de orden mítico —los ciclos equiparados a la gestación, retazos del mito de Edipo, cosmogonías introducidas por los géneros intercalados—, o bíblico —el sacrificio ritual del cordero— con otras provenientes de la serie literaria, tales como la epopeya homérica en el relato del génesis, la elección, al igual que el *Ulysses* de Joyce, de un día como estructura contenedora, la fundación mítica de las islas acompañada por un verso reiterado de aquella de Buenos Aires imaginada por Borges (Cf. Montaldo, 1986; Stern, 1982).

El dispositivo musical, por su aptitud para recibir y presentar en simultaneidad múltiples y heterogéneos acontecimientos, entre ellos la palabra, constituye un lugar privilegiado de proliferación intertextual, como lo demues-

tran innumerables obras de distintas épocas y en particular las producciones actuales, que explotan de manera hiperconciente esta posibilidad de reflexionar sobre la historia, la tradición, los géneros, las convenciones, el metalenguaje, en el interior de la obra misma mediante la confrontación intertextual²¹.

Por último, ¿no sería pertinente pensar en la repetición como periodicidad capaz de oponer un principio de orden, una minúscula cadena asociativa que desafíe y contenga la entropía, el caos?²² En este sentido, los textos de Saer son reveladores: el cuadrículado urbano, el ángulo recto de la esquina “calculado por Hipodamos” geometrizó “de un modo ilusorio el espacio que, a decir verdad, no tiene forma ni nombre, [poniendo] un orden convencional en las mañanas del Pireo” (G, 117). Las calles rectas, que se cortan cada cien metros, [...] se extienden sin accidentes [...]; el resto de los elementos urbanos es variedad, capricho, por no decir caos” (*El río sin orillas*, 25-26). “En un campito cuadrado, hay tunas y sólo tunas, dispuestas de manera bastante ordenada, a distancia regular unas de otras, como si lo informe se hubiese resuelto, durante un trecho corto [...] en geometría. Estas colonias vegetales [...] hacen resaltar la organización serial del mundo, desterrando toda idea de proliferación irracional y de exhuberancia” (*Ibid.*, 63). “En el paisaje sin accidentes de la pampa, empiezan a aparecer las colonias —la vocación serial del universo verificándose de nuevo” (*Ibid.*, 92). En *Glosa*, esa oposición orden/caos se traslada al arte, y se manifiesta en los cuadros de Héctor, que “son a veces monocromos, o utilizan uno o dos colores, o distintos tonos de un mismo color, y son casi siempre geométricos” (G, 219), antítesis de los *drippings* de Rita Fonseca, que “No son formas, sino formaciones [...], aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión, que relaciona tensa y frágil, sin anularlos, azar y deliberación” (G, 217). Podría transponerse este eje a la producción musical de los años 50, en los que Cage introduce procesos drásticos de indeterminación que contrastan con el hipercontrol estructural de las prácticas europeas predominantes.

Los sistemas, gramáticas, cálculos que se suceden y superponen en el transcurso de la historia de la música constituyen la instancia racional, el espacio habitado por alguna clase de regularidad sobre la cual disponer lo sonoro, y arrancarlo así de la anarquía y el desborde. Entre el cuadrículado y el accidente, entre “fiebre y geometría” (G, epígrafe, y también 11), la obra se situaría, quizás, en el vértice riesgoso en que los contrarios no se cancelan y siguen activando el lugar de la diferencia.

Notas

- (1) La mayor parte de este trabajo fue realizada en el marco de una beca otorgada por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe en 1993. Una versión abreviada y parcial del texto fue presentada en las IX Jornadas Argentinas de Musicología, Mendoza, el 26-08-1994.
- (2) Cf., entre otros, Barricelli, 1988; Brown, 1996; Court, 1982; Chazelle-Poirier, 1986; Escal, 1990; Estrada, 1990; Favaro, 1993; Jimenez-Scarpetta, 1989; Matoré-Mecs, 1972; Molino, 1986; *Musique en jeu*, 4, 1971; Nattiez, 1984; Piette, 1987; *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, III, 1981; Souriau, 1947; *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1970.
- (3) “escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mí la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin ninguna duda, *El limonero real* que, hacia el final, busca desprenderse de los acontecimientos para resolverse poco a poco en forma pura. Se puede decir también que el ritmo de la prosa, las repeticiones, la aparición de los distintos temas, su desarrollo y entrelazamiento son de naturaleza musical”(Saer, 1986: 43); “Yo creo mucho en la literatura como un orden rítmico, musical. [...] no puedo escribir si la frase que escribo no va sonando silenciosamente en mis oídos o mi mente mientras la escribo. En realidad, estoy más preocupado por problemas de ritmo que por problemas narrativos o de sentido” (Saer, cit. en Pauls, 1987: 28).
- (4) Algunos de los casos más frecuentes de obras literarias relacionadas con formas musicales tradicionales, ya sea en el nivel poético, por las intenciones declaradas de los autores, o por el trabajo analítico: *La traversée du Pont des Arts* de Claude Roy, *Tonio Kröger* de Thomas Mann, *El lobo estepario* de Hesse, *El acoso* de Carpentier con la forma sonata; *Contrapunto* de Huxley, *Los monederos falsos* de Gide, con la fuga; *Los pasos perdidos* de Carpentier y la sinfonía (la 9a de Beethoven, en este caso); el capítulo de las sirenas del *Ulises* de Joyce y el rondó, *Exercises de style* de Queneau, *Dialogue avec 33 Variations de Beethoven sur une valse de Diabelli* de Butor con la variación.
- (5) El intento de Julio Estrada (Estrada, 1990) en este sentido no parece particularmente eficaz.
- (6) Debussy imagina una música al aire libre, donde “habría una colaboración misteriosa del aire, del movimiento de las hojas y del perfume de las flores con la música”, capaz de “hacer desaparecer esas pequeñas manías de forma y de tonalidad demasiado precisas” (Debussy, 1971: 61 y 45, respectivamente).
- (7) El sonido “real” del exterior puede ser reemplazado por cinta magnética, una de las maneras más frecuentes de incorporación de dichos sonidos en la obra musical.
- (8) Véase Raviolo Mascaró, 1992.
- (9) “Para mí [...] no existe más que el presente (no el hoy, porque “hoy” es un concepto demasiado “ancho” para la idea que yo tengo del presente): la mano que levanto en el aire, ahora, que se detiene a la altura de la lámpara (detención, lámpara y altura son tres presentes separados, absolutos, que únicamente la pereza me hace reunir en una sola frase) [...]”(LM, 124).
- (10) Cf. en especial, Bachelard, 1932, donde plantea una temporalidad discontinua, compuesta por instantes que poseen la profundidad y espesor de la duración bergsoniana.
- (11) En un extraordinario pasaje de *Cicatrices* Saer utiliza las cartas y los pases de punto y banca para reflexionar sobre los pasados, presentes y futuros posibles desplegados en la mesa de juego (C, 104-106).
- (12) Es obvio que la música y la prosa literaria soportan de distinta manera los procesos repetitivos: lo que aparece como recurso constitutivo en la primera —con excepción del serialismo integral y las propuestas aleatorias, no existe casi situación que no comporte alguna manifestación repetitiva—, puede resultar casi intolerable en la segunda.
- (13) La aparición de las obras fundamentales de Foucault (Foucault, 1966), Lacan (Lacan, 1966) y Deleuze (Deleuze, 1968) resumen las inquietudes teóricas del momento, en el cruce de la

- filosofía, el psicoanálisis, la lingüística y la literatura. Ellas coinciden con las prácticas artísticas como los textos del *nouveau roman* (Saer fue traductor al español de Natalie Sarraute), en particular los de Robbe-Grillet o Marguerite Duras y sus correlatos cinematográficos —Duras, Resnais—, las esculturas y cuadros de Sol LeWitt o Frank Stella, la música de Reich, Riley, Glass —después de Cage— y luego la danza de Pina Bausch, sin olvidar las formidables y tempranas conceptualizaciones sobre la repetición que subyacen en las ficciones de Borges y Bioy Casares, horizonte literario insoslayable para los escritores argentinos de la generación de Saer.
- (14) Como en los sinfines de la música concreta, realizados pegando los extremos de la cinta. La influencia de estos procedimientos en los compositores repetitivos es obvia: la primera obra de Reich, según su propio catálogo, *It's Gonna Rain* (1965), consiste en un canon de *boucles*.
- (15) Lo que incomoda a algunos lectores que consideraron, por ejemplo, a *Glosa* como “un texto sin fluidez ni atractivo, arduo y desmedido, elaborado pero ríspido y monótono en su microscópica minuciosidad”, que revela en su autor “una muy restringida aptitud para la creación literaria que aspire a ser algo más que el producto seriado de un laboratorio semiótico”. (Masciángioli, 1987: 4).
- (16) ¿Cómo evitar la mención de las “tres veces siete poemas” en que se articula el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg?.
- (17) La simetría “se expresa (ante todo) en la repetición de lo igual, ya sea que en un determinado objeto se repita un motivo o una actitud o que se puedan igualar ampliamente objetos diferentes” (Wolf en Wolf-Kuhn, 1977: 7). De las numerosas clases de simetría puntualizadas por estos autores, la aquí tratada corresponde a la que ellos denominan “reflexión especular” (*Ibid.*: 14).
- (18) Nuestro punto de partida para este análisis es el excelente estudio de Raviolo Mascaró (1992: 43-52, 63).
- (19) *En Perspectives of New Music*, vol. 28, 2, summer 1990: 119.
- (20) Cf. Gramuglio, 1986; Montaldo, 1986; Raffaelli, 1992; Stern, 1982.
- (21) La obra paradigmática en este sentido es *Sinfonía* de Berio. Síntesis sobre la intertextualidad en música pueden verse, por ejemplo, en Cope, 1984; Corrado, 1992; Hufschmidt, 1981.
- (22) Los capítulos dedicados al juego de azar en *Cicatrices* constituyen una muestra contundente de la profundidad y lucidez con que Saer ha reflexionado sobre el problema del orden y el caos, el cual, desde una cuestión lógico-deductiva, de combinatoria avanza hacia dimensiones existenciales (Cf. C, cap. “Marzo, abril, mayo”, pp. 95 y ss.)

Referencias bibliográficas

- Bachelard (G.), *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoel, 1932.
- Barricelli (J-P.), *Melopoiesis. Approaches to the study of literature and music*, New York and London, N.York Univ.Press, 1988.
- Brown (C.), *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos, 1996.
- Cope (D.), *New Directions in Music*, Dubuque, Iowa, Wm.C.Brown, 1984 (4a).
- Corrado (O.), “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”, en *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fe, Univ. Nac. del Litoral, 1992, pp. 33-51.
- Court (R.), “Artaud et Stravinsky”, en Celis (R), (ed.), *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés Univ. Saint-Louis, 1982, pp. 139-57.
- Chazelle (T.), “La ‘Cantate Profane’ de Bela Bartok: forme et perception de la forme”, en *Analyse musicale*, 2, février 1986, pp. 70-6.

- Chazelle (T.), Poirier (A), "Musique et littérature: deux exemples d'alternative", en *Analyse musicale*, 4, juin 1986, pp. 42-46.
- Debussy (C.), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, NRF-Gallimard, 1971.
- Deleuze (G.), *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968.
- Escal (F.), *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.
- Estrada (J.), *El sonido en Rulfo*, México, Univ. Autónoma de México, 1990.
- Faravo (R.), L'ascolto del romanzo. *Mann, la música, i 'Buddenbrooks'*, Milano, Ricordi, 1993.
- Foucault (M.), *Les mots et les choses*, Paris, NRF, 1966.
- Gramuglio (M.T.), "El lugar de Saer", en *J.J.Saer por J.J.Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 161-199.
- Hufschmidt (W.), "Musik über Musik", en Gruhn (W), *Reflexionen über Musik heute*, Mainz-London-N.Y.-Tokio, Schott, 1981, pp. 9-21.
- Jimenez (M.), "Entretien avec Guy Scarpetta", en *Inharmoniques*, 5, juin 1989, pp. 5-20.
- Kristeva (J.), *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, (2a), 1981.
- Lacan (J.), *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Mandelbrot (B.), *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquets, (3a), 1993.
- Masciángioli (J.), "Ficción y experimento", en *La Nación*, 15/2/87, 4a sección, p. 4.
- Matoré (G.), Mezc (I.), *Musique et structure romanesque dans la 'Recherche du temps perdu'*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Molino (J.), "Les fondements symboliques de l'expérience esthétique et l'analyse comparée musique-poésie-peinture", en *Analyse musicale*, 4, 1986, pp. 11-18.
- Montaldo (G.), *El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Nattiez (J.J.), *Proust musicien*, Paris, Bourgois, 1984.
- Pauls (A.), "Juan José Saer: la música de las palabras", en *El periodista*, 130, 6-12 de marzo 1987, pp. 28-29.
- Piette (I.), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970-1985*, Narmour, Presses Univ.de Narmour, 1987.
- Rafaelli (G.), "La obra narrativa de J.J. Saer", en *1991 Crítica literaria*, Córdoba, Ed.de la Municipalidad de Córdoba, 1992, pp. 77-123.
- Raviolo Mascaró (M.), "La zona fundante. Una elección estético/ideológica en J.J. Saer", en *1991 Crítica literaria*, Córdoba, Eincor, 1992, pp. 7-73.
- Reich (S.), *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Bourgois, 1981.
- Saer (J.J.), *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- *El limonero real*, Buenos Aires, Centro editor de A.Latina, 1992.
- *El río sin orillas*, Buenos Aires-Madrid, Alianza, 1991.
- *Glosa*, Buenos Aires, Madrid, Alianza, 1986.
- *La mayor*, Barcelona, Planeta, 1976.
- *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- *nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980.
- "Sombras sobre vidrio esmerilado", en *J.J.Saer por J.J.Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 119-138.
- *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Univ. Nac. del Litoral, 1986. [Nota: en todos los casos se mencionan las ediciones de las cuales fueron extraídas las citas que figuran en el texto]
- Stern (M.), "Prólogo" a *El limonero real*, Buenos Aires, CEAL, 1992, pp. i-ix
- Souriau (E.), *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.
- Wolf (K.), Kuhn (D.), *Forma y simetría*, Buenos Aires, EUDEBA, 1977.