

Diagramar un llameante destello: el arte de narrar de Juan José Saer

Diagramar un llameante destello: art of narration in Juan José Saer

Rodolfo Ortiz*

Resumen

El autor recorre conectando todos los momentos de la praxis escritural del escritor argentino Juan José Saer que hacen explícita su noción del hacer literario narrativo, desde sus inicios en los años cincuenta hasta su muerte. Afirma, a partir de ello, que en esta propuesta está planteada una impugnación del marco realista tradicional de la narrativa occidental, para ubicarla a partir de una nueva articulación entre praxis narrativa y teoría literaria. Saer expuso esta teoría en varios textos de su producción poética y ensayística, los mismos que son citados y constelados en el artículo.

Palabras clave: Juan José Saer; novela; novela realista, narración.

Abstract

The author connects all the moments of the scriptural praxis of the Argentine writer Juan José Saer that makes explicit his notion of the narrative literary doing, from his beginnings in the fifties until his death. He affirms that in this proposal is raised a challenge to the traditional realistic framework of Western narrative, and then locate it from a new articulation between praxis narrative and literary theory. Saer exposed this theory in several texts of his

* University of British Columbia-Vancouver, Canadá.
Contactos: r.ortiz@alumni.ubc.ca o rco5@pitt.edu

poetic and essayistic production, the same ones that are cited and constellated in the article.

Key words: Juan José Saer; novel; realistic novel, narration.

Bienaventurados los que están en la realidad
y no confunden sus fronteras

Juan José Saer

1. Juan José Saer es un escritor que trabaja en constelación. Al igual que la copia dactilografiada del original anónimo y desconocido encontrado en la biblioteca de Washington Noriega en *Rincón Norte*, su obra se presenta como una serie de fragmentos aparentemente dispersos de los cuales “van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general” (CC¹ 25)². Es indudable que los fragmentos son, podría decir en su caso y parafraseándolo, “razones” de una “intención totalizadora” (SpS 15); sin embargo, llevando más lejos todavía esta afirmación, considero que lo fragmentario opera también desde una praxis de la escritura que invita al lector a movilizarse dentro de ese sedimento oscuro de lo narrado, donde una palabra, una frase, una imagen o un nombre, pueden encontrar su sintonía o simultaneidad en un poema, un personaje, un ensayo o una novela. Todo como si se tratase de un solo acto de narrar desplegado en una búsqueda poética que opera a través de un borramiento de fronteras.

Si para Saer los fragmentos no son entidades náufragas de la práctica de una escritura, el trabajo de borramiento de fronteras entre narración, poesía y ensayo intensifica aún más las articulaciones y aventuras de su búsqueda como escritor. No dudo que esto último tuvo implicancias determinantes en la configuración de su obra, fundamentalmente a partir de lo que denominó y desarrolló como “arte de narrar”.

Sin embargo, no conviene definir el “arte de narrar” como aquello que exclusivamente *es*, sino, antes que nada, quizás convenga definirlo como aquello que *no es* o que no corresponde a la función de escritor que pone en marcha ese arte. Considero que un punto de partida clarificador al respecto puede ser

1 Con el fin de facilitar al lector la referencia a los libros de Saer aquí citados, he incluido al final de este ensayo los títulos *in extenso* de las abreviaciones bibliográficas utilizadas.

2 La idea misma de este “fragmento dactilográfico” puede servir de ejemplo para ilustrar el funcionamiento y articulación de sus textos a un cuerpo principal conformado, a la larga, por esos mismos textos dispersos en el espacio y en el tiempo. Un fragmento de ese texto de 815 páginas (a su vez fragmentario) se presenta en el relato “En la línea”, del libro *Lugar* (2000), pero cuyo hallazgo se enuncia 16 años antes en el segundo capítulo de la novela policial *La pesquisa*, como “inéditos ajenos” guardados bajo llave en una caja de metal, y que replican el título y densifican el tema de un poema de Vallejo de 70 años atrás: *En las tiendas griegas*.

un pasaje, casi programático, que Saer escribió en el texto “Novela o crítica sociológica” (1967), poco antes de su viaje a Francia en 1968³:

La búsqueda del artista en el interior de su lenguaje implica una toma gradual de distancia y un extrañamiento respecto de la generalidad realista. (...) De ese extrañamiento depende su liberación: de ver los condicionamientos como irreales, o más bien como usurpando provisoriamente una cierta concepción de la realidad que el sentido inminente vendrá a instalar (CF 237).

Hay varios aspectos que se pueden destacar de esta cita. En primer lugar, el ataque frontal que hace Saer al reduccionismo de la crítica sociológica que busca validar la novela como género a partir de su dependencia respecto de los acontecimientos histórico-sociales. En segundo lugar, la intención por resituar el arte narrativo no como un mecanismo novelesco que reproduce acontecimientos de “generalidad realista”, sino como una búsqueda al interior del lenguaje que trabaja desde un punto gradual de “extrañamiento”, diría extremando la cita, desde una “praxis iluminadora” (CF 275) que usurpa acontecimientos de carácter a-histórico y asocial, o insignificantes por el peso de su captación por parte del narrador. En tercer lugar, si el “arte de narrar” se sostiene en lo entrevisto de esa extrañeza radical, la praxis que propone Saer, y que la ejerce, parte de una negatividad que expulsa cualquier determinación previa al instante que acontece, y que, por esto mismo, le otorga a la escritura una dimensión de posibilidad desde la cual se va usurpando “una cierta concepción de la realidad”. Y en cuarto lugar, no es menos importante notar que ese “sentido inminente”, que recuerda mucho a Borges, es pensado y poetizado como la búsqueda misma del arte narrativo, un arte que capta e incorpora la noción de acontecimiento como un polo poético de confrontación que modifica el campo mismo de la literatura, la sociedad y la historia.

La cita, entonces, sitúa la posibilidad de una ganancia de lo poético frente al borramiento de fronteras mencionado al principio, que interpreto como el intento de incorporar relaciones más complejas entre las formas de organización de la prosa y la búsqueda de un procedimiento que proviene de cierta relación de Saer con la poesía. Quiero decir, y aquí planteo la hipótesis central de mi lectura, es a partir de la poesía que el “arte de narrar” se presenta como un proyecto que, por una parte, diluye las fronteras con las que se enfrenta la praxis de Saer como escritor y, por la otra, reúne las radiaciones continuas y los residuos fragmentarios de esa praxis que, al desarrollarse, “segrega su propia teoría” (CF 270).

3 Quisiera situar las referencias a la obra de Saer a partir de los tres periodos que propone Julio Premat para el Fondo Saer y que sintetizo como sigue: un primer periodo santafesino, de 1957 a 1968, que vendría a configurar el de la formación del futuro novelista; un segundo periodo, de 1968 a 1985, que representa un proceso de “definición de la obra madura” del escritor, desarrollado fundamentalmente en Francia; y un tercer periodo, que va de mediados de los 80 a 2005, que configura la consolidación de una voz y manera de trabajar ya establecidas (PT15).

2. Considero que la abolición de las fronteras entre narración y poesía es el primer gesto de ruptura que propone Saer desde la publicación de sus poemas. Según señala Sergio Delgado, la relación de Saer con la poesía “ha sido siempre particularmente intensa y sus primeras experiencias con la escritura y la publicación, en *El Litoral* de Santa Fe, se establecen a partir del poema” (“Las espaldas del viajero” 698). Precisamente, el domingo 7 de diciembre de 1954 Saer publica en ese diario su primer poema, “Motivos del canto”, cuando apenas tenía diecisiete años. Leído en constelación, este poema, además de esconder un título sugestivo y premonitorio, comienza con un verso que zanja un territorio donde habrá de sumergirse el narrador que anticipa Saer desde la poesía: “Penetro en el dominio de la espiga madura”. No cabe duda, y sorprende, que en la primera línea que publica Saer se prefigura esa disponibilidad, esa capacidad de incertidumbre y de abandono que años después, en un ensayo de 1979, habrá de precisar como condición del narrador, en tanto aquel que habita en “la espesa selva virgen de lo real” (CF 271).



Agnes Cecile: “Burn burn burn”.

La acción de penetrar en ese dominio de lo real, que en el verso del poema adquiere la imagen de una espiga madura germinativa, es el intento de instalar la escritura en un territorio inseguro pero fértil, en aquello que de verdad inquieta de la realidad, para desde allí extraer el “motivo” del canto, que es lo que desde el principio le preocupa comprender y usurpar

a Saer: pues esa presencia, parece decirnos, cuya extrañeza radical la escritura no logra representar, es aquello de lo cual el poema quiere ser la experiencia.

Considero que esto nos permite comprender, al menos en ciernes, cómo a partir de la poesía Saer se cuestiona sobre la aventura de una forma que a la larga requerirá de una zona liberada de la restricción formal de los géneros. Voy a realizar, en este sentido, un breve recorrido por algunos poemas que condensan rasgos significativos de esta búsqueda, para el caso, también como “acción de penetrar en el dominio de la espiga madura” del arte de narrar de Saer.

Existe un antecedente importante que quisiera destacar. Se trata de la publicación de doce poemas que envía Saer desde París a los *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid y que salen en el número 246 de 1970 con un encabezado

enigmático que dice “Poetas y detectives”. Los poemas en su totalidad serán incorporados sin correcciones del autor a la publicación de *El arte de narrar*, título ciertamente paradójico del libro que reúne en 1977, y reunirá *in crescendo* de ahí en adelante, la obra poética de Saer. Dije sin correcciones y ahora me corrijo, salvo una: el onceavo poema de la serie que lleva como título “Arte poética”, es el mismo poema que secunda en el libro de 1977 y que cambia de título al no menos significativo de “Arte de narrar”, este último, a su vez, el primero de una serie de tres donde Saer ensaya las variantes y entradas a una poética del arte narrativo pensada a partir de la poesía. Esta única modificación no es irrelevante, pues no se reduce solamente a un cambio de índole formal. Saer pasa de una formulación clásica, en la que Horacio o Quintiliano, por ejemplo, encerraban su preceptiva fundada en la poética y teoría de los géneros aristotélica, a una formulación paradójica, compleja y provocativa, en la que adhiere a la acción de “narrar” el pesado sustantivo de “arte”, precisamente como si se tratase de un acto poético único y múltiple que se instala en el lugar inseguro del borramiento de fronteras entre narración y poesía.

Pero si bien este cambio de nombre abre una nueva serie de tres poemas homónimos, el conjunto a su vez engendra una variación de perspectivas sobre “el arte de narrar” que es posible constatar en otras versiones que Saer escribía en la frontera temporal entre el periodo santafesino y el francés. En tal sentido, quisiera rescatar otro antecedente importante, cuyo título y fecha corroboran una vez más que los fragmentos para Saer no son entidades abandonadas, sino, en este caso, versiones de un centro, aunque móvil, invariante. Se trata del poema “El gusto por narrar”, escrito en 1967 y que pertenece al “Cuaderno 7” del libro *Papeles de trabajo* (2012), según el orden propuesto por Julio Premat y el grupo de investigadores que estuvieron a cargo de dicha edición. Dada su relevancia, transcribo el poema en su totalidad tal como sigue:

El gusto por narrar
 Subió hasta mí, por mis párpados,
 el sagrado rumor, y la entrañable
 presencia relumbró nítida; amplio exterminio
 hizo fuego sobre mi piel única, y ahora
 en lenta locura tiendo a diagramar un llameante
 destello. El gusto por narrar,
 reducir parrales y ríos a largas voces mudas,
 me ha promovido, oh lector, y lucho
 contra él, cada noche. Nunca, haciendo
 de mí la transparencia más ardiente,
 el mundo combatió tanto la pasión inclinada
 a soportar un extraño aliento. ¡Que “amanezcan”,
 el verbo, su material, en mi noche negra, y el fognazo
 perdure como una mañana única, perfecta!

Pero nuestros trabajos, también las llamas,
los ordena el infierno.
(PT 241)

Es un poema que revela algunos rasgos que serán retomados en otros poemas que sí fueron publicados en *El arte de narrar*⁴: el rumor del recuerdo, el fuego demoníaco de la pasión creadora, la presencia. Si bien el material del “Cuaderno 7” está fechado entre 1967 y 1984, el dato de la publicación del poema no es irrelevante, si consideramos que a fines de los 60 y principios de los 70 Saer experimentó un periodo intenso de producción poética que se desarrolló conjuntamente a los textos de *La mayor*, tal como corrobora el propio autor al responder a una pregunta de Marilyn Contardi sobre su relación con la poesía:

Para mí el trabajo poético y el trabajo en prosa es lo mismo. Sobre todo en un determinado momento, desde 1969 hasta 1974, más o menos, en la época de *La mayor*, cuando yo escribía textos breves en prosas y poemas largos narrativos, era lo mismo (Delgado, *Diálogo* 81).

Llama la atención la soltura con la que Saer expone un trabajo que entrecruza “textos breves en prosa” y “poemas largos narrativos”, aspecto que, hay que reconocer, no llega a cristalizar del todo en “El gusto por narrar”, aunque la paradoja allí planteada nutra de manera central la construcción de un poema en verso que vindique el gusto por la acción de narrar (“en lenta locura tiendo a diagramar un llameante/destello”). En las notas aclaratorias al “Cuaderno 7” Premat resalta un par de detalles al respecto que vale la pena destacar: por una parte, se trata de un cuaderno de poesía y ensayo, aspecto que denota un tipo de trabajo que articula dos prácticas de escritura que Saer desarrolla en un mismo soporte o que entrelaza en un mismo espacio de escritura y que, siguiendo la cita anterior, habría de resolver a través de un trabajo concentrado en la prosa de *El limonero real* (1974) o *Nadie nada nunca* (1980), por ejemplo, gesto que denota, a su vez, que la búsqueda de la escritura del poema como forma no implica un abandono de la poesía. Por otra parte, ambas líneas de trabajo escritural, la de los poemas y ensayos en este “Cuaderno 7”, fueron pensadas para una futura publicación que no se llevó a cabo en vida del autor. Aspecto que llama la atención, pues en el caso de los poemas (alrededor de diez), borradores o primeras versiones fueron re-trabajados para *El arte de narrar* (aunque Premat no nos ayuda con la conexión de cuáles fueron estos primeros borradores); sin embargo, y esto es lo inquietante, en este grupo de versiones preliminares no se incluye el poema, sin duda acabado y de indiscutible rigor, que nos ocupa.

El dato no es menor, si lo estudiamos en el marco de las tres “versiones” de poemas homónimos cuyo título sin duda dialoga con el poema de 1967. Esta

4 Voy a referirme en lo que sigue a la segunda edición ampliada de este libro, que abarca un periodo de 1960 a 1987. La primera edición de *El arte de narrar*, publicada en Caracas en 1977, abarca un periodo evidentemente reducido que va de 1960 a 1975, en el cual solamente se incluyen dos de los tres poemas homónimos titulados “El arte de narrar”.

trilogía, publicada durante un periodo que va de 1960 a 1975, conforma una unidad que es posible imaginar como las astillas de un mismo palo, tal como sugiere, en una primera lectura, el tercero de los poemas y el más breve.

Cada uno crea
 de las astillas que recibe
 la lengua a su manera
 con las reglas de su pasión
 —y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento.
 (“El arte de narrar” versión 3)

Pero a su vez, aquel tronco *real* a partir del cual estalla la narrativa de Saer no nos espera en un mito de origen o en la utopía de una lengua originaria común (Delgado, “Las espaldas del viajero” 703), sino en todo caso en la posibilidad de vislumbrarlo al final, como ese “tronco negro del paraíso, que destella” en *El limonero real* (52), y que un narrador “gustoso” se entregaría incansable a *diagramar*, para sugerir nuevamente al verso del poema de 1967. Es decir, lo astillado que se recibe abre múltiples articulaciones, no solamente cronológicas, sino estrechamente vinculadas a la búsqueda de un lugar que se aproxima y, más aun, de las reglas de una pasión que rige los fragmentos que lo entretejen.

Subió hasta mí, por mis párpados,
 el sagrado rumor, y la entrañable
 presencia relumbró nítida...
 (“El gusto por narrar”)

o

Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja
 blanca, el ojo roza la red negra que brilla,...
 (“El arte de narrar” versión 1)

Los fragmentos diseñan en la claridad de la resonancia de ese “rumor” y de esa “voz”, un trabajo sobre el lenguaje concebido como proyecto de conjunto, como diseño de algo que a través de la escritura aparece en proceso de realizarse y que en sus reiteraciones da cuenta de un centro imposible de asir. En ese centro Saer buscará fijar “lo real” como “lo narrable” o al menos como un arte y una atracción que prolifera en versiones posibles. El proyecto de escritura que se despliega a partir de estos poemas propone indicios claros de una restitución de lo real a partir de un acercamiento fragmentario al sentido. En suma, tal como había señalado Gramuglio en el epílogo a la antología personal del escritor, “lo que hace Saer, de algún modo, es ‘escribir la historia’ de una región que se constituye en el sustrato espacial de su escritura” (SpS 271).

“El gusto por narrar” es un poema que también permite articular esta búsqueda a través de la idea de que el arte de narrar es atraído por una pasión, un fuego

primordial; sin embargo, un proyecto como el de Saer, en este sentido, nos obliga a pensar la escritura como una proliferación de nexos aparentemente deliberados, pero que en su “red negra que brilla”, es posible entrever una insistencia que apunta a la materialidad de los objetos: una zona real que en el poema de 1967 irrumpe como esa “mañana única, perfecta”, como el fogonazo del verbo que se interpone al despertar.

El gusto por narrar, escribe Saer en el poema, es “reducir parrales y ríos a largas voces mudas”. ¿No escuchamos en este verso resonancias y contrapuntos generosos con el trabajo narrativo que venía desarrollando en esos años alrededor de la novela *El limonero real*? ¿La palabra dudosa “amanezcan” del doceavo verso no es la misma palabra que nueve veces insiste en la novela a través de una forma que nos sugiere la presencia borrable del mundo en la forma espacial de un poema?

Amanece
y ya está con los ojos abiertos
(LR 9, 16, 52, 125, 208, 234, 276, 281, 287)

En la primera versión del poema “El arte de narrar” ya se nos anuncian “regiones reales” y un “rumor inaudible” que se abre también “imposible” hacia “un árbol glorioso”. Estas imágenes, junto a los parrales y los ríos y las voces y las noches de “El gusto por narrar”, corroboran el hecho de que para Saer un poema y otro poema y otro poema pueden ser el mismo poema que se aproxima a narrar, diagramar, reescribir el flameante destello de un acontecimiento en su absoluta insignificancia.

En este sentido, no ayudaría mucho precisar si “El gusto por narrar” es un poema precursor de los otros o una inevitable consecuencia. Sí examinar y consentir que se trata de un texto que, por su intensidad y rigor, concentra y despliega la búsqueda de Saer. Una búsqueda que insistentemente vuelve sobre ese “núcleo inicial” invariante y que también fluye en el desarrollo narrativo de sus novelas, ensayos y poemas, y que significativamente prefigura la idea de una “lucha”, como indica el primer poema de *El arte de narrar*, la misma “lucha libre” de cada noche donde el caos de la tipografía emerge “como un hormiguero que se abre/en estampida sobre la nieve” (AN 9). Esta imagen del poema “De *L'art romantique*”, ¿no es un indicio de que para Saer todo poema es la “razón” insistente de un arte de narrar que nunca se completa o que “el sustrato espacial de su escritura” es una lengua situada del otro lado del lenguaje, en esa tierra de nadie, en ese “ninguno, por supuesto”⁵ del sentido, que es el lugar mismo del arte de narrar? Me gustaría completar ambas interrogantes, de tono afirmativo más que enigmático, remitiéndome a un borrador manuscrito

5 Me refiero a la frase final de Barco, también al amanecer, en el cuento “Algo se aproxima” (1960).

de Saer que, según refiere Daniel Balderston, se encuentra en las carpetas de poesía todavía no publicadas y que acompaña una traducción de poemas que hizo de Dylan Thomas y cuyo destino lamentablemente se desconoce: "...todo poema no es más que una versión, en el sentido en que usamos a veces esta palabra, el de un relato, entre muchos otros, de un acontecimiento, casi siempre el menos verídico" ("Una abstracción argéntea" Nota 1).

Con esta cita y la sugerente idea del poema como versión de un acontecimiento, me propongo avanzar aun más en mi hipótesis de lectura referida a cómo el "arte de narrar" de Saer se presenta como un proyecto que diluye fronteras y segrega su propia teoría. Propongo partir una vez más del "sedimento oscuro" de sus poemas y ensayos, donde Saer moviliza su arte (y su magia) desde una provocativa articulación entre praxis narrativa y teoría literaria.



Agnes Cecile: "Drawing restraints".

3. En el texto ensayístico "Narrathon" (1973), Saer va a proponer una genealogía bastante singular de la praxis narrativa. En principio nos dice que es imposible que un "hecho histórico" pueda ser conocido. Y poco después completa: "El acontecimiento no es más que una mancha casi transparente que flota, inestable, rápida, frente a nosotros (...) Ninguna metafísica en todo esto, sino el lastre inevitable que traen, arcaicas, las palabras" (CF 148). Saer busca, sin duda, establecer la "invariante transhistórica" de la narración, que en los poemas sobre "el arte de narrar" se presentan también como un hilo de reflexión permanente, sobre todo en la segunda versión, cuando se interpela el paso del recuerdo a la escritura a través de los libros. A su vez, esta "invariante transhistórica" que interpela los obstáculos que cifran la caducidad de la novela como género, es una alusión directa al texto "El narrador" (1936) de Wálder Benjamin, aunque con un gesto que invierte su sentido: Saer no participa de la plenitud cifrada en la figura del narrador (plenitud que se deshace en la modernidad), sino que atribuye a la pulsión de narrar, a la pasión, la tarea misma del arte desde la figura del fracaso como acontecimiento mismo de la narración. Como narrador, dice Saer, la lucha es "contra el acontecimiento y el sentimiento": de esa "nada metafórica" e intemperie habrá de comenzar el trabajo de narración (CF 151).

La serie de poemas sobre “el arte de narrar” proponen un recorrido interesante que se articula a esta reflexión. Abiertamente, la función creadora, las palabras recibidas y su posibilidad de inscripción en el poema serán los momentos en los que el arte de narrar concentra su experiencia. Sin embargo, la captación de los acontecimientos como un polo de confrontación se prefigura aquí en la experiencia misma de narrar que los poemas reconstruyen metódicamente: escuchar una voz, escuchar el eco de una palabra, el rumor del recuerdo, en el caso del primero, se articulan a la construcción “irrisoria” del que lee en el revés de las palabras y almacena en la mano (que escribe) recuerdos falsos para memorias verdaderas, tal como advertimos en el segundo. Pero este proceso no acaba allí. En el último poema, el más breve, Saer sitúa la pasión como un nudo simbólico que se ubica en ese “entre lugar”, “trabado en lucha libre”, como dirá en “*De L’art romantique*”, donde riñen proyecto y redacción. Quiero decir, el paso sutil del rumor del recuerdo a la voz de la palabra, y de esa voz a la escritura, está regulado por una pasión que Saer reconstruye desde una teoría negativa y una estética del fracaso, siempre como condición de todo acto creador, de todo “arte de narrar”, del cual “ni Emanuel Kant estaba exento” (AN 101).

Pienso que esta perspectiva definitivamente abre una nueva dimensión del acontecimiento que Saer despliega en la prosa, pero también en sus poemas, donde los “poemas largos narrativos” no son una excepción⁶.

Si Saer rechaza la idea de “acontecimiento” y “sentimiento” como entidades que preceden y determinan desde su contenido una construcción narrativa, es porque la pasión en su poética adquiere un rasgo simbólico regulador que rechaza *a priori* toda determinación sentimental o certeza psicológica sobre este proceso. Saer arranca el acontecimiento de su versión tradicional como “hecho histórico” y vindica una marginalidad de la escritura a partir de una “praxis incierta del escritor” (SpS 13). Para Saer, lo que cuenta es la formulación de una construcción narrativa *per se* y no un discurso universalista de “hechos históricos”, los cuales en sí mismos no dejan de ser restrictivos y caducos. Para insistir aun más, ninguna sociología, ninguna psicología podrá hacer de la literatura, según la entiende Saer, una disciplina auxiliar al servicio de sus valores y fines ideológicos. El escritor santafesino está convencido que la narración tiene que ver con un modo distinto de relación del hombre con el mundo

6 No descuido el hecho de la importancia de una aproximación descriptiva a los poemas de Saer representados bajo el título de *El arte de narrar*. Vale decir, en este conjunto, que el autor fue completando en diferentes ediciones, existen poemas extensos de corte narrativo que presentan elementos más habituales en la prosa y que desarrollan ficciones de escritores y personajes reales o imaginarios. Me refiero al desarrollo de una historia en la que participan personajes “reales literarios”, como Aldo Oliva, Rubén Darío, Petrus Borel, Turgeniev, Li Po, Dante, Quevedo, Dylan Thomas (la lista puede extenderse mucho más); “literarios reales”, como el doctor Watson, Juan Moreira, Robinson Crusoe; o personajes “literarios irreales”, para nombrar de alguna manera a aquellos que forman parte de las narraciones mismas de Saer, como Higinio Gómez, Washington Noriega, Carlos Tomatis o Pichón Garay, este último que a su vez participa como uno de los narradores del poema “Rubén en Santiago”, que es aludido en el poema “Elegía a Pichón Garay” y que al mismo tiempo aparece como personaje central del relato “A medio borrar”, incluido en *La mayor*, un libro que como indica Saer fue escrito en la misma época de su vasta producción de poemas.

(lo dice en “Razones”), aspecto que le permite cuestionar los tópicos de la novela y “cortejar su fin”, según diría Borges. Al mismo tiempo, si desea abolir de la praxis narrativa la función ideológica y el control sociocultural, es para desplegar implícitamente una ley secreta del relato o un arte de narrar, donde el escritor deba asumirse no como alguien capaz de responder a las preguntas esencialistas sobre el ser de la literatura o del mundo, sino que, al contrario, debe constituirse en un artífice sumido en su intimidad “sin situación”, a punto de librar su secreto, que es, al cabo, nos lo recuerda Saer, ser el único “guardián de lo posible” (LA 18).

Pero sin que llegue a ser completamente evidente en los poemas de *El arte de narrar*, Saer fue desglosando esta ley secreta del relato a partir de una teoría desconcertante de lo que llamó, parafraseando a Robert Musil, una literatura sin atributos. Es muy probable que antes del viaje a Francia Saer haya leído el texto de Theodor W. Adorno “El ensayo como forma” (1958)⁷, pues allí las ideas del escritor alemán revelan ser bastante afines a la estética de la narración que Saer iría a desarrollar años después en sus libros de ensayos, sobre todo en *Una literatura sin atributos* (1986) y en *La narración-objeto* (1999). La idea de que el primer movimiento del ensayo es resistir el espejismo de una comunicabilidad inmediata, que es una sana respuesta de Adorno frente a la crisis del ensayo académico en Europa, iría a calzar plenamente en las ideas de Musil sobre su novela-sistema *El hombre sin atributos*.

[Q]uisiera aclarar que no he escrito una novela histórica. No me interesa la explicación real de los acontecimientos reales. Tengo una pésima memoria. Por lo demás, los hechos son siempre intercambiables. Me interesa el momento imaginativo, quiero decir: lo fantasmal de los acontecimientos (Musil “Entrevista”).

Durante décadas Saer tuvo presente la obra de Musil, muchos de sus ensayos y manuscritos de sus cuadernos dan cuenta de ello. Lo fantasmal de los acontecimientos, la idea de la literatura y del escritor como campos de fuerza que operan “sin situación” o “sin atributos” son centrales a la idea de la narración como una praxis que segrega su propia teoría. La relación crítica en torno a la praxis narrativa del acontecimiento, según la idea de Musil, son centrales en los ensayos de Saer que reflexionan sobre el arte de narrar y el borramiento de las fronteras genéricas. Respecto a mi lectura, encuentro que en los ensayos de *Una literatura sin atributos* (1986) las resonancias son varias: en las tribulaciones contra el nacionalismo, vitalismo y voluntarismo que acechan la literatura latinoamericana, en el hecho mismo de usar la expresión “literatura latinoamericana”, en la función ideológica que ejerce la cultura oficial y los

7 Nicolás Lucero propone una hipótesis bastante verosímil al respecto, al referir que Saer se topó un día en una librería de Santa Fe con el libro de Adorno *Notas sobre literatura* (Lucero *El ensayo como forma* 2012).

estereotipos que instauran los *mass media*, en los atributos de inocencia, fuerza, primitivismo o compromiso político con los que se reviste y vende la literatura al mercado europeo, en la idea de trascender el exilio político coyuntural, en el rechazo del realismo inmediato y banal. En todos estos gestos críticos parece resonar la sana desconfianza de Ulrich, personaje “legendario” de la novela de Musil, la de su búsqueda de un “mundo natural”⁸ más humano, donde se es un hombre sin atributos, un “montoncito cualquiera de excremento”, como habrá de recordar Saer citando a Lin Tsi o como habrá de concluir en uno de los párrafos más penetrantes de *Una literatura sin atributos*:

[C]reo que un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos de dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad. Todo escritor debe fundar su propia estética –los dogmas y las determinaciones previas deben ser excluidas de su visión de mundo. El escritor debe ser, según las palabras de Musil, un “hombre sin atributos”⁹, es decir un hombre que no se llena, como un espantapájaros, con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza a priori toda determinación. Esto es válido para cualquier escritor, cualquiera sea su nacionalidad. En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible (18).

También en un texto tardío titulado “Genealogía del hombre sin atributos” (2005), Saer continúa sus reflexiones en torno a la figuración del personaje de Musil, de ese hombre sin atributos, sin situación, sin máscaras identitarias, cuya búsqueda y desaprendizaje le permite acceder a lo que denomina el “otro estado”, al Reino Milenario de Ulrich, como un grado cero de la disponibilidad que Saer coloca en el centro de su teoría de la narración y también de su praxis. Tal el caso, por ejemplo, del magnífico relato “El hombre ‘no cultural’” de *Lugar* (2000), en el cual Saer coloca en esa zona informulada al entrañable tío Carlos, sentado en el fondo del patio con su *Manual de espeleología interna*, sumido en el trayecto caudaloso de un vaciamiento que Saer, por supuesto, no olvida presentarlo a través de la luminosidad del humor:

... en las tardes de otoño y de primavera, y en las de verano si no hacía demasiado calor, se quedaba sentado en el fondo del patio hasta que anochecía. Algunos parientes afirmaban que estaba loco, pero los que lo conocían mejor

8 Término que utiliza Saer en el Cuaderno 24 de los *Últimos papeles* (1986-2000), donde escribe “El amueblado” (1993), texto inédito “sobre un tema de Robert Musil” (135).

9 Me permito resaltar en esta cita que la palabra “atributo” etimológicamente incluye un gesto de intercambio comercial: “adtributus”, que es participio latino del verbo “adtribuere”, compuesto por “ad”, que significa “lo que se aproxima a”, y “tribuere”, referido a “distribuir”, verbo relacionado al reparto entre las antiguas tribus del Estado romano. En esa medida, se podría conjeturar que Saer no expone una postura que cierra los ojos ante lo socio-histórico como acontecimiento, sino que más bien buscará movilizar, dinamizar de manera intercambiable el plano narrativo, así como lo hace al comercializar con los atributos sagrados de la filosofía, como son los de “verdad” y “objeto” (NO 17). Al mismo tiempo, no deja de sugerir esta etimología la imagen del marino mercante que Benjamin liga a la del narrador. Sabemos por referencias explícitas que Saer tenía muy presente su famoso ensayo “El narrador” (1936).

y lo apreciaban se encogían de hombros y decían que en boca de mi tío Carlos (le escribe Tomatis al Matemático) la expresión “búsqueda del hombre no cultural” era un eufemismo por: “dormir la siesta” (CC 15).

A partir de esta cita usurpada de la praxis misma de Saer como escritor, quisiera tomar otro ejemplo acerca de lo que el propio Saer está tratando de plasmar sobre esta nueva idea del acontecimiento poético. El ejemplo lo propone en el ensayo temprano que comentamos al principio, “La novela y la crítica sociológica” (1967), publicado en el libro *El concepto de ficción* (1997). Se trata de “la tos de Fefé”, un personaje secundario de la novela de Cesar Pavese *Entre mujeres solas* (1949)¹⁰. Tal como lo practicará Saer, recordemos que para el escritor italiano se trata de encontrar un rasgo fundamental que vincula un realismo inmediato con un ritmo intelectual que los transforme en símbolos de la realidad. Su punto de partida, diría, es siempre un juego de acontecimientos que son, antes que nada, sensaciones y atmósferas, donde irrumpe precisamente el carácter ahistórico y asocial de sus personajes, ya no vistos como un fin sino como un medio captado en su absoluta insignificancia.

La frase de Saer del ensayo “La selva espesa de lo real” que dice: “[l]a narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría” (CF 270), vuelve entonces, una vez más, con toda contundencia. Fefé tose al pasar por una arca en la calle de los prostíbulos, y la elección de Pavese de ese ínfimo gesto que no se entrega a los condicionamientos globales que propone la crítica sociológica, es, dice Saer, “un acontecimiento que, por su misma insignificancia, por el peso de su casualidad aparece nítidamente como ahistórico y asocial” (CF 238). Pero esta elección del narrador implica, a su vez, una “praxis iluminadora” y no una simple “función ideológica” (CF 275), como dirá Saer en el ensayo “Una literatura sin atributos”, o mejor, requerirá de una “enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono” (271), un extrañamiento, un cierto grado de somnolencia (heroicamente sobrepasado por el tío Carlos) o una “especie de función del espíritu” (290) que permita arrancar o salvar la narración de la novela, tal como concluye en el texto “Borges novelista”, cuando afirma que “la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas” (290).

En este punto, la relectura de Borges que hace Saer es también central, pues le permite ampliar y problematizar el recorrido que propone Borges de las alegorías a las novelas y la división planteada por Benjamin entre la novela y

10 Quisiera recordar que la novela de Pavese está situada en el Turín de la posguerra, y allí transcurre la historia de Clelia, una mujer madura, fría, que regresa a esa ciudad donde frecuenta con la alta burguesía y asiste como testigo a los viajes extravagantes, a los amores cansados y a los intentos de suicidio de unos jóvenes como Fefé que ya no saben qué pedir a la vida. El brillo de los salones contrasta con las calles de la periferia donde Clelia pasó su infancia, y la niebla, esa niebla turinesa que todo lo envuelve, cubre la desesperación de cada cual para que ciudad y ciudadanos sigan pareciendo tan honrados, laboriosos y discretos como manda la tradición. Allí irrumpe la tos de Fefé.

la narración. Para Saer, el gran centro de la teoría de la narración en Borges es precisamente “un rechazo del acontecimiento” (CF 289), en tanto punto de la anti-epopeya alcanzado por el libro inconcluso de Flaubert, *Bouvard y Pecuchet*. En ese libro imposible y repetitivo prima, entonces, aquello que Pavese consideraba el elemento fundamental de toda narración: el ritmo de los acontecimientos. Un libro que Borges coloca entre los precursores de Kafka y que Saer delimita como punto de clausura de la idea de la novela como “forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo” (267), que es la frase inicial del libro *Una literatura sin atributos*.

La tos de Fefé, o las siestas continuas del tío Carlos (en búsqueda del hombre “no cultural”) nos revelan esos momentos epifánicos y también rítmicos que Saer abordó en el *ciclo* de personajes, a partir de esta misma idea que vislumbró Musil o Pavese del acontecimiento como algo legendario que posee un fin en sí mismo y que al irrumpir en el lector no se deja de lado el hecho de que esa captación del narrador tenga el poder de modificar la historicidad de otra manera. Saer lo escribió así, a propósito de la tos de Fefé:

Para reparar en ella [la tos], el narrador debió suspender sus nociones y sus pre-conceptos [asumirse sin atributos, no cultural] (...) Sin embargo, esa captación tiene el poder de modificar la historicidad. Incorporado a ella en tanto que creación cultural, el núcleo poético consolidado [también por Pavese] es un polo de confrontación que se opone a nuestras nociones de la sociedad y la historia, y las modifica (CF 239).

El término *ciclo*, que en la línea de más arriba coloqué en cursivas, puede ser un puente interesante para volver a los poemas de Saer, siempre en el marco de la poética del acontecimiento que va formulando su arte narrativo. Este término Saer lo presenta hacia el final de su obra, en el relato “En línea”, del libro *Lugar* (2000) que mencioné al inicio, cuando en uno de los párrafos más significativos del texto el narrador sugiere oponerlo al de *saga*. Vale la pena mencionar que este párrafo constituye una versión narrativa implícita del programa literario de Saer. Allí el narrador, además de relatar las divagaciones de Tomatis sobre si el manuscrito encontrado en la biblioteca de Washington Noriega es un fragmento descartado de una novela anónima o un texto independiente tributario del cuerpo principal, como muchos otros posibles, señala que, según Tomatis, el hecho de que intervengan los personajes principales (un soldado joven y otro viejo que montan guardia y dialogan en la tienda de Menelao durante la noche anterior al “acontecimiento legendario” de la guerra de Troya), sus puntos de vista de los acontecimientos hacen que la autonomía del manuscrito sea relativa y que la novela siga constituyendo la referencia principal, aspecto que según el narrador, llevaría a Tomatis a concluir lo siguiente:

[E]se texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general. (CC 25)

Un ciclo, entonces, que en su diversidad y conjunto textual se sostiene contra el fondo de cierta inmovilidad general. Algo que precisamente ocurre en muchos poemas de Saer, donde se logra captar ciertos momentos epifánicos de la vida de artistas y escritores en los que se destacan sus búsquedas individuales, o más inclusive, “el fundamento de su búsqueda” (CF 291), tal como refiere en una entrevista con Gerard de Cortanze al ser interrogado sobre sus gustos estéticos. A Saer le interesa erigir un instante y revelar el vacío que lo sostiene, al igual que el grado cero o movimiento de negatividad que lleva a cabo un hombre sin atributos. Esos instantes captados en los poemas serán los verdaderos acontecimientos legendarios de esas búsquedas individuales que adquieren un rasgo de invariante transhistórica de la narración-poema.

Más aun, un acontecimiento captado por el narrador será aquél que se descubra ya como leyenda, como la fruta deseada del poema “Sed que no para”, o como la “rosa real de lo narrado” de la segunda versión de “El arte de narrar”. Un acontecimiento que no necesariamente se basa en la experiencia empírica, sino en las leyendas que han circulado alrededor de él y en el rumor de esas leyendas que llegan como voces ajenas al narrador. Y una fruta “que ya es leyenda” (AN 152), sabemos gracias a la precisión que hace Dardo Scavino, es asumir que su “nombre en tanto ficción, es el ser mismo de la fruta” (21), de modo que ese ser de la cosa-fruta que se desea no se encuentra en lo que se ve sino en lo que se oye, en esas voces que traen las astillas de las palabras y que diagramamos con las reglas de la pasión.

Voy a referirme a dos poemas, memorables e iluminadores ambos, en los que Saer reescribe los momentos epifánicos de la vida de dos poetas, Rubén Darío y Petrus Borel, con el fin de vislumbrar, más que un recorrido cronológico, el fundamento de sus búsquedas como poetas. Quisiera destacar, en este sentido, que el recurso al relato y la distribución orgánica de los sentidos históricos en ambos poemas revelan con claridad los procedimientos y reflexiones sobre el arte de narrar que Saer pone en práctica, diría, de manera incuestionable.

El primer poema que voy a comentar es el de Darío, que Saer titula con cierto tono amistoso y familiar “Rubén en Santiago”. El poema recoge fragmentos de la vida del poeta nicaragüense durante la experiencia de extrañamiento (recordemos el peso que posee esta palabra para Saer) que le produce su viaje a Santiago de Chile en 1886, cuando tenía apenas diecinueve años. El periodo

evocado en el poema, señala Balderston en “Poéticas de *El arte de narrar*”¹¹, recorta un momento muy preciso de la vida de Darío, el de “una insatisfacción absoluta y una búsqueda radical” (224) íntimamente ligadas a un momento de transición vital que desencadenó su búsqueda formal durante el periodo de gestación de su primer gran libro de cuentos y poemas *Azul*, publicado dos años después en Valparaíso.

El poeta está precisamente allí, en Valparaíso, pero el poema arranca después, con unos versos iniciales que presentan un juego complejo de personajes superpuestos (¿Darío?, ¿Saer?, ¿Pichon Garay?) saliendo de la Gare de Montparnasse.

Aquí me permito anotar algo insoslayable: la primera estrofa del poema propone al menos tres personajes, dos principales y uno secundario no menos importante. El recurso para referirse a ellos en tercera persona singular genera un efecto de mancha de Rorschach, para retomar una analogía frecuentada por Saer, donde la superposición de personajes nos entrega uno de los encantos del poema, que es el de la confusión de los puntos de vista sobre un *fondo de cierta inmovilidad general*, el cual resulta de la experiencia de subirse a un tren viajando de espaldas. Recordemos que para Saer el uso de la tercera persona es la ficción literaria misma, pues es el único punto de vista posible del narrador. Gracias a la tercera persona, nos dice en el texto breve “El censo de Belén”, “el acontecimiento se vuelve mito, situación ejemplar, y todo transcurre como si fuese la primera vez, en el chapaleo de lo empírico donde domina la incertidumbre universal” (NO 191).

Así entonces, la narración del viaje en tren que arranca del primer verso viene de una voz narrativa en tercera persona que es Pichón Garay, personaje entrañable de Saer, si atendemos al título de la versión manuscrita del poema de 1970 que dice “Pichón Garay viaja leyendo una autobiografía de Rubén Darío”. A su vez, Martín Prieto señala, en un artículo sobre el poema, que ese mismo viaje también era frecuentado por Saer cuando daba clases de literatura latinoamericana en la Universidad de Rennes, en Bretaña, vislumbre o conexión que azarosamente le surge cuando realizaba el mismo viaje de espaldas, abandonando París para ir a dar una conferencia universitaria. Volviendo al texto, si el narrador del primer verso es Garay, también pudo haber sido Saer o Darío. En 1970, haciendo el mismo recorrido, Saer preparaba “a las apuradas”, imagina Prieto, una clase sobre el Modernismo o Rubén Darío, leyendo amigablemente su *Autobiografía*, acaso el capítulo XIV muchas veces, cuyas frases, algunas, el poema cita, reescribe o interpreta; pero también, en esos versos

11 A lo largo de este ensayo, Daniel Balderston analiza los poemas de Saer sobre Darío, Gauguin y Dostoiévski. En estos poemas Saer traza un acercamiento que se cifra siempre en los momentos de una búsqueda que no se consuma. Duda, vacío, extrañeza, despojamiento, señala Balderston, son los instantes epifánicos que Saer recrea para abordar una poética de la negatividad que, en el umbral de los inicios de una obra o en el descubrimiento de una “voz”, hace posible la creación.

esquivos y exactos, podemos descubrir al propio Darío mientras vivía en París y pasaba algunas temporadas de verano en Bretaña, junto a su amigo Ricardo Rojas, en una villa donde los hospedaba un conde ocultista y endemoniado. Y un dato más, siguiendo todavía a Prieto, en una de sus “Razones” que Saer titula “Me llamo Pichón Garay”, entre los datos biográficos del personaje leemos “Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13 rue des Écoles, 5ème)” (SpS 111), dirección que Saer asume como propia al final de “Poetas y detectives”, en la colección de doce poemas que *Cuadernos Hispanoamericanos* publica también en 1970, superposición esta última que sin duda refuerza el conflicto, la confusión y el encanto del poema.

El viaje en tren saliendo de la estación de París, entonces, se superpone a la otra estación en Santiago donde sorprendemos finalmente a Darío, el otro personaje central del poema, también nítidamente señalado en tercera persona: “En este/momento él está solo, en la estación de Santiago”. Pero poco antes, tres versos antes, la voz en tercera persona de Garay mira desde el tren a un hombre tosiendo “asomado al balcón de un monobloc”: un hombre suspendido, insignificante, todo un acontecimiento, que también mira la “hilera de ventanas fugaces” del tren, en la inmovilidad de una secuencia cinematográfica propia del caballo de Muybridge o de Bergson, dentro de la cual se lo oye toser varias veces en un instante tan fantasmagórico que su estela se prolonga a la estación de Santiago, donde Darío, suspendido, insignificante, todo un acontecimiento, también está solo.

Apenas sí había salido de la Gare de Montparnasse
y ya la lluvia borraba todos los bosques
y el estanque de Versailles. Un día gris, enorme,
reunía los edificios de París a medida
que el tren, impalpable, más alto
que los barrios y más alto todavía que el arrabal,
iba siendo una hilera de ventanas fugaces
para un hombre asomado al balcón de un monobloc
que tosió varias veces mientras lo miraba
cubriéndose los labios con la yema de los dedos. En este
momento él está solo, en la estación de Santiago,
llevando una valija atada con un hilo y un traje oscuro



Agnes Cecile: “Lines hold the memories”.

liviano, que ya ha resultado insuficiente
en Valparaíso e incluso en el vapor: en semejantes
situaciones nos deposita el mar de este mundo.
(AN 77)

Definitivamente el viaje que reconstruye el fragmento del poema es una experiencia de extrañamiento. Recién en el onceavo verso vemos a Darío en plenitud, a través de un “él está solo” que da paso a la reescritura (en el poema) del capítulo XIV de su *Autobiografía*. En este libro escribe Darío:

Ruido de tren que llega, agitación de familias, abrazos y saluciones, mozos, empleados de hotel, todo el trajín de una estación metropolitana. Pero a todo esto las gentes se van, los coches de los hoteles se llenan y desfilan y la estación va quedando desierta. Mi valijita y yo quedamos a un lado. [Y un poco más abajo continúa] Una valija indescriptible actualmente, en donde, por no sé qué prodigio de comprensión, cabían dos o tres camisas, otro pantalón, otras cuantas cosas de indumentaria, muy pocas, y una cantidad inimaginable de rollos de papel, periódicos, que luchaban apretados por caber en aquel reducidísimo espacio (56).

Saer entiende que esta plenitud es un momento de vislumbre negativa, pues el poeta se descubre solo, en una estación que súbitamente queda desierta, donde inmediatamente pasa a mirarse a sí mismo, sin atributos, en un instante de vacío esencial, en el que Saer reenfoca el punto biográfico a partir del acontecimiento milagroso en el cual “[m]i valijita y yo quedamos a un lado”; donde el carácter disminuyente del diminutivo no aparece en el poema y se reemplaza por un hilo no menos relevante, pues completa la imagen del contenido rebalsante de la “cantidad inimaginable de rollos de papel”, de los escritos de Darío, donde vislumbramos cierta lealtad por la palabra en las astillas de una pasión rodeada por el fracaso.

Tal la plenitud negativa del poema, que carga con la duda, el momento de búsqueda, la posibilidad del surgimiento de una nueva poesía desde un instante epifánico de despojamiento y fracaso, que se completa, incluyéndonos a todos, en la reflexión final (en primera persona plural) de la cita, fragmentaria, que hice del poema: “en tales/condiciones nos deposita el mar de este mundo”.

Paso finalmente al segundo poema, no menos riguroso e intenso, que Saer titula “De *L'art romantique*”, en una justa referencia a los ensayos biográficos que Charles Baudelaire publica en 1869. De manera ejemplar, a partir de este poema inaugural Saer va a diseñar la posibilidad de conformación de una *poiesis* a partir de la defensa de la confusión de los géneros que, a su vez, opera en constelación. La referencia al libro *L'art romantique* se focaliza, entonces, en la serie “Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos”, en la cual el retrato

quinto corresponde a Petrus Borel, un licántropo decadente y desmedido poeta francés que se presenta como personaje central del poema de Saer.

“¡Pobre Petrus Borel! Con la señora Putifar y todo”, comienza el poema¹². El adjetivo inicial de este primer verso posee cierta dosis de sutileza, la cual también parece contaminar al personaje libertino de su novela: Madame Putifar. Al leer el nombre de este “infeliz escritor, cuyo genio malogrado, pleno de ambición y torpeza, sólo supo producir fracasos minuciosos”, tal como lo describe Baudelaire (524), vale la pena fundirlo a la imagen que Luis Boulanger, amigo de Victor Hugo y retratista de los románticos, había elaborado cuando lo representa de cuerpo entero: alto, escuálido y sombrío en su traje negro de levita, con la mano apoyada sobre la cabeza de un gran perro ovejero, y donde además se pueden ver sus ojos de lobo que aluden a la recreación que Saer hace del personaje en el poema.

Ambos retratos del poeta, el de Baudelaire, el de Boulanger, confluyen en el retrato que desglosa Saer, a su vez articulado al personaje femenino Putifar. Pero más allá de este despliegue, que puede ser interminable, resulta interesante la insistencia de Saer en configurar su arte a partir del uso de figuras de escritores como personajes que expresan una visión íntima del proceso de creación. En “Razones”, un texto al que siempre se vuelve, Saer habrá de insistir sobre este tema cuando en el acápite sobre “Personajes de escritores” señale que la introducción de personajes en su actividad literaria se debe al fenómeno de crisis de la representación que nos acosa, donde interesarían “menos las historias que nos cuentan, que los medios que emplean para contarlas” (SpS 21). Precisamente esta idea del “medio empleado” será la que insistirá en el poema, cuando resalte de la vida de Borel “la escritura costosa, el palimpsesto/del proyecto y la redacción/trabados en lucha libre” (vs. 8-10). En este mismo sentido, las lecturas que recoge Saer sobre su personaje coinciden en la representación de una figura oscura y tributaria del fracaso, aspecto que como vimos se convierte en rasgo fundamental del arte narrativo de Saer, pues Petrus Borel será la primera figura de sus poemas que encarna al poeta como un ser disminuido, vinculado a una estética negativa que instala la *poiesis* desde la creación como fracaso.

En su semblanza, Baudelaire comienza diciendo que Petrus Borel “fue una de las estrellas oscuras del cielo romántico” (522). Sin embargo, atendiendo a esta imagen del poeta francés, Saer insistirá en la idea de una escritura tensada por el fracaso y la negatividad, recobrando desde la lectura que hace de Baudelaire un elemento que será también central a la configuración de su poética: el fracaso justificado por la pasión. “Aprendamos/en esta hora, de Petrus Borel/el

12 Todas las referencias al poema provienen de la página 9 de la publicación de *El arte de narrar* realizada por la Colección Visor de Poesía el año 2000. Para facilitar la confrontación del lector, he numerado los versos en las citas de acuerdo a dicha página.

amor por la palabra, la lealtad suicida a los lobos (...)/aunque se haya, por fin, oscuro, hundido en el cielo, / y ninguna estrella lleve su nombre” (vs. 16-18, 24-25). Aun a costa de la desaparición de Borel y su precariedad, aprendemos, nos dice Saer, que en el sustrato de esta borradura queda ese amor por la palabra y “las befas del lobo a la musa” (v. 20). Un amor no siempre correspondido que en Borel es tributario de un fracaso que termina borrándolo en el olvido: “y ninguna estrella lleve su nombre”.

Siempre en constelación, Saer va armando pieza por pieza la figura de este personaje que vendrá a representarlo, digamos que retomando el modelo de Borges que prefiguró en el ensayo temprano sobre la nadería de la personalidad y que consolidó finalmente en el retrato de Shakespeare en “Everything and nothing”. En este ensayo Borges plantea al autor como un vacío poblado exclusivamente por sus personajes, cuya frase inicial “Nadie hubo en él” resuena como un eco profundo en esta línea de trabajo de Saer que como vimos se halla articulada al “hombre sin atributos” de Musil.

Si nos preguntamos por qué Saer decidió iniciar su libro de poemas con Petrus Borel como un poeta-personaje extremo y no con el primer poema de la serie homónima “El arte de narrar”, llegamos a la posible respuesta de que este umbral es pensado primero por la vía de la reconstrucción de un retrato que logre transmitir de manera intensa y sintética los rasgos que Saer considera fundamentales de su arte, rasgos que por supuesto también serán expuestos sistemáticamente en la serie mencionada: el fracaso y la pasión, por un lado, puestos en tensión con la búsqueda de la voz, la escritura y el recuerdo, todos ellos aunados en el esbozo de un poema que expone los rasgos centrales del problema de la subjetividad que Saer va a desarrollar a través de la galería de sus personajes. El elemento del recuerdo, habrá que insistir, se plantea de manera velada como único sostén de la duración a través de las palabras, que en el caso del arte romántico historiado que logra rescatar Saer en el poema, queda fijado en la primera evocación de Carlos (¿Charles Baudelaire?) que ubica a Borel en el lugar de los lobos y que en el ahora del poema “su nombre/no es más que un tambor metálico que resuena temblando/un segundo después de redoblar” (vs. 5-6). Es decir, el intento por atrapar a Borel en el recuerdo y evocación de un rumor que resuena “un segundo después de redoblar”, se manifiesta a través de un deseo de materialización que no se consuma. Sabemos a donde irá a parar el nombre del pobre Petrus Borel, pero esto no excluye el vínculo, tan buscado por Saer, entre la experiencia vivida y la posibilidad de su relato a través de la “red negra” de los signos, tal como se alude en el primer poema de la serie de tres sobre el arte de narrar.

A su vez, este vínculo vuelve a aparecer en el tercer poema de la serie “El arte de narrar”. Allí Saer, al retomar el tópico sobre el lugar de la pasión, procura

una continuidad a su poética a través de un intento por resguardar los sedimentos de un legado que cada poeta recibe e inventa, como es el caso paradigmático en “De *L’art romantique*” donde encontramos a Saer escribiendo sobre Borel a través de Baudelaire. Además, en este poema los fragmentos que se reciben “astillados” son atravesados y transfigurados por una pasión que impone sus reglas, y con ellas, el ineludible fracaso (¿el de Petrus Borel, el de Juan José Saer?) que se justifica bajo la forma de una voluntad creadora sostenida exclusivamente por esa pasión.

Al mismo tiempo, en esta versión breve el vínculo inseguro entre la experiencia creadora, las astillas recibidas y su posibilidad de inscripción en el lenguaje, justifican la figura del fracaso exclusivamente por la pasión que los sostiene. Y esta fuerza de la cual irónicamente no se salva ni Kant¹³, quien sabemos intentó construir una moral racional que no se basara en lo humano, es la que impone la creación de un lugar perturbador, incierto, o muchas veces acechante; una intensidad única que logra hechizar el lenguaje “paralizando la reflexión/con su ojo amarillo” (vs. 14-15), como dice deslumbrándonos el poema sobre Borel. Ese ojo lobuno con el cual el poeta vigila encima de su hombro la estampida de sus palabras hechizadas e imposibles.

Me gustaría retomar la imagen que cité a un principio y que quizás más he disfrutado de este palimpsesto deslumbrador que es “De *L’art romantique*”. Se trata de la vuelta al centro mismo del poema que prodiga la imagen de un “caos tipográfico” (v. 10), que a su manera diversifica la representación de Borel y el arte de narrar en todos sus niveles. Me refiero al hormiguero en estampida que cifra la imagen de la escritura como posibilidad y que nos recuerda también ese ojo lobuno que recorre en la hoja blanca la red negra de las palabras. Se lee en



Agnes Cecile: “Within the bounds oh this single road”.

13 Según escribe Sergio Delgado en la “Introducción” a los *Borradores inéditos 3* de Saer, esta tercera versión de “El arte de narrar” es un recorte de otro poema titulado “A la gran muñeca”, que el autor dejó inédito en el Cuaderno 15 (1970-1972). En este recorte aparece primero Flaubert en vez de Emanuel Kant, que en versión posterior dactilografiada será tachado y reemplazado por el filósofo de Königsberg. Delgado hace hincapié en cómo este poema recortado, que efectivamente esboza una nueva continuación de su poética, nace como “defensa del lenguaje” del personaje del poema original (uno más de la serie), aquella gran muñeca que evoca el lenguaje oral y apasionado de Eva Perón.

el corazón del poema: "... el caos de la tipografía/como un hormiguero que se abre/en estampida sobre la nieve" (vs. 10-12).

La constelación que abren estos versos es extensa y se prolonga a varios lugares de la obra de Saer. Sin embargo, voy a incluir dos conexiones más que considero pueden ser significativas, tomando en cuenta que una de las lecciones deducibles de este poema se refiere a la necesidad de expandir y borrar las fronteras de la poesía.

La imagen se extiende hasta la primera página de *El entenado* (1982), en la que el narrador recuerda su pasado en las costas vacías del Sur, donde "en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto" (11). Lo que me interesa rescatar de esta imagen es que nos remite al conflicto lingüístico que la novela desarrolla a través de un personaje que ha borrado su lengua y aprende la lengua arcaica de una tribu consciente de cierta carencia y precariedad del lenguaje. Asimismo, la imagen de la estampida de hormigas volcada esta vez de la tribu a la escritura aparece en uno de los "Argumentos" de *La mayor* (1976) que la novela *El entenado* nos permite evocar retroactivamente. Me refiero al breve y magistral texto "El intérprete", donde Saer recrea un personaje de la época colonial que se configura en la imagen invertida del argumento de la novela. Un niño cautivo, Felipillo, esta vez apropiado por los conquistadores que desembarcan en la costa americana para protagonizar el conocido episodio histórico de Cajamarca¹⁴. En determinado momento del texto Felipillo habla de la lengua invasora que le enseñaron los conquistadores y lo hace a través de una fijación más en la escritura que en el habla, evocando su imagen, la de la escritura encarnada en un hombre "dotado de una lengua doble, como la de las víboras" (CC 178), precisamente desde un "caos tipográfico" o lugar oscuro que la cultura desagrega:

Los carniceros tocaron con una cruz la frente del niño que yo era, me dieron un nombre nuevo, Felipillo, y después, lentamente, me enseñaron su lengua. La vislumbré, gradual, y hacia mí, Felipillo, las palabras avanzaron desde un horizonte en el que estaban todas empastadas, encimadas unas sobre otras para ser, otra vez, como los barcos, puntos negros, filigranas de hierro negro, y por fin una selva de cruces, signos, palos y cables desagregándose de un grumo hirviente, como hormigas despavoridas de un hormiguero (178).

Este texto se sitúa en el momento de la escritura del poema que evoca a Petrus Borel y quizás este vínculo nos permita deducir que el licántropo francés posee no solo la habilidad de transformarse en lobo sino también en indio de lengua doble: un personaje constituido por fuerzas antagónicas que lo extreman hacia esas dos fuerzas antagónicas. Como el indio bífido y malaventurado, en el ini-

14 Un inigualable precursor de Saer fue sin duda el Inca Garcilaso de la Vega, quien en su *Historia general del Perú*, publicada en 1617, recrea este episodio potenciando esa zona latente del malentendido de las lenguas que el escritor santafesino condensa muy bien en "El intérprete" y en la imagen de las hormigas en estampida del poema que comentamos.

cio del poema “la escritura costosa” (v. 8) del poeta también sugiere una forma de la traducción. La dicha de *diagramar un llameante destello*, que resume y segrega el arte de narrar de Juan José Saer; en el dibujo (o desdibujo) creado por “el palimpsesto/del proyecto y la redacción/trabados en lucha libre” (vs. 8-10), en una tensión que enfrenta a ambos sujetos con el vacío de una región intermedia que desagrega la escritura “de un grumo hirviente” (178), para volcarla “como un hormiguero que se abre/en estampida sobre la nieve” (vs. 11-12).

Recibido: junio de 2017
Aceptado: noviembre de 2017

Referencias

1. Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. Madrid: Ariel, 1962. 11-36.
2. Balderston, Daniel. "Poéticas de *El arte de narrar*". *Entre ficción y reflexión*. México, D.F.: El Colegio de México, 2007. 223-32.
3. ------. "Una abstracción argétea: las traducciones de Saer de poesía norteamericana". *Cuaderno de LIRICO*. 6 (2011).
Disponible en:
<http://lirico.revues.org/194> recuperado el 12 octubre 2012.
4. Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Michel Jamet ed. Paris: Laffont, 1980.
5. Benjamin, Wálter. "El narrador". Madrid: Taurus, traducción de Roberto Blatt, 1991. Disponible en:
http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf
recuperado el 15 abril 2013
6. Borges, Jorge Luis. "La nadería de la personalidad". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza, 1999, 92-104.
7. ------. "Everything and nothing". *El hacedor*. En *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1996, 181-82.
8. Darío, Rubén. *Autobiografía*. El Salvador: Ministerio de Educación, 1962.
9. Delgado, Sergio. "Introducción". Juan José Saer. *El estado poético. Borradores inéditos 3* (material inédito).
10. ------. "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer". Glosa. *El entenado*. Julio Premat Coord. Poitiers/Córdoba: Col. Archivos 61, 2010.
11. Giordano, Alberto. "El efecto de irreal". Glosa. *El entenado*. Julio Premat Coord. Poitiers/Córdoba: Col. Archivos 61, 2010.
12. Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986, 261-99.
13. ------. "Juan José Saer: el arte de narrar". *Punto de vista*. 1/6 (1979), 3-8.
14. Lucero, Nicolás. "El ensayo como forma en *El río sin orillas* de Juan José Saer". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII, 240 (Julio-Septiembre 2012), 681-94.
15. Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. 2 vol. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
16. ------. "Entrevista con Oskar Maurus Fontana, 1926". *Nexos* 31 (Julio 1980).
Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266107>
17. Pavese, César. *Entre mujeres solas*. Madrid: Lumen, traducción de Esther Benítez, 2008.

18. Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogos*. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL, 1995.
19. Premat, Julio. "Introducción general". *Papeles de trabajo I*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
20. ----- . "Bocetos, borradores, esbozos. La otra obra de Saer". *Revista Iberoamericana* (en prensa).
21. Prieto, Martín. "El canto de las estrellas". *Zona de prólogos*. Paulo Ricci Ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
22. Saer, Juan José. *El arte de narrar*. Caracas: Fundarte, 1977.
23. ----- . "Poetas y detectives". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 246 (Junio-1970). 563-71.
24. ----- . *Limonero real*. Barcelona: Planeta, 1974.
25. ----- . *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986.
26. ----- . "Razones". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986, 9-24.
27. ----- . *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
28. ----- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
29. ----- . *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
30. ----- . *El arte de narrar*. Madrid: Visor Libros, 2000.
31. ----- . *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral, [1982] 2000.
32. ----- . *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
33. ----- . *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
34. ----- . *Cuadernos de Trabajo I y II*. Julio Premat Coord. (CourseWeb)
35. Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2004.

Abreviaciones bibliográficas utilizadas

LR: *Limonero real*

SpS: *Juan José Saer por Juan José Saer*

LP: *La pesquisa*

CF: *El concepto de ficción*

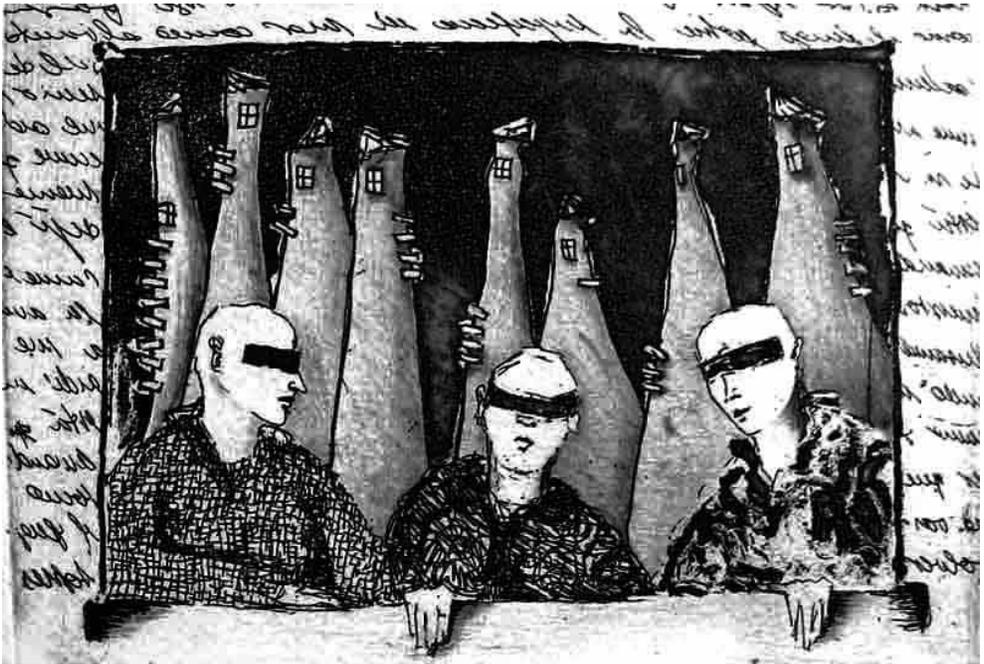
NO: *La narración-objeto*

AN: *El arte de narrar*

CC: *Cuentos completos*

PT1: *Papeles de trabajo I*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

LA: *Una literatura sin atributos*



Daniela Rico: "Intaglio" (2003).