

La invención del poema. Una lectura de la obra poética de Juan José Saer

Laura Aguirre
Universidad Nacional del Nordeste
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
laura_rcia@hotmail.com

Resumen:

La obra de Juan José Saer cuestiona la creencia en la capacidad del lenguaje para representar la realidad, al mismo tiempo que afirma la posibilidad de inventar lo real a través de la escritura. En esta propuesta la poesía se convierte en la modalidad que reconcilia al lenguaje con el mundo, y por ello ocupa un lugar central y conforma un punto de partida en la interpretación de la obra del autor. Las teorizaciones que plantean Giorgio Agamben, Karlheinz Stierle y Dominique Combe en torno a lo poético y algunas intervenciones críticas sobre la obra del autor, son articuladas en esta lectura de *El arte de narrar* y *Poemas. Borradores inéditos 3* de Saer.

Palabras-clave: Literatura argentina; Juan José Saer; poesía; antidiscurso; subjetividad

The Invention of the Poem. A Reading of Juan José Saer's Poetic Work

Abstract:

Juan José Saer's work questions the belief in the ability of language to represent reality, while affirming the possibility of inventing the real through writing. In this proposal, poetry becomes the modality that reconciles language with the world, and therefore occupies a central place and forms a starting point in the interpretation of the author's work. The theorizations posed by Giorgio Agamben, Karlheinz Stierle and Dominique Combe about the poetic and some critical interventions on the author's work, are articulated in this reading of Saer's *El arte de narrar* and *Poemas. Borradores inéditos 3*.

Keywords: Argentine Literature; Juan José Saer; Poetry; Anti-discourse; Subjectivity

Fecha de recepción: 21/ 02/ 2020

Fecha de aceptación: 19/ 04/ 2020

1. La búsqueda del poema

Juan José Saer manifiesta a lo largo de su producción literaria una constante inquietud por la invención de una forma que diera cuenta de la experiencia de lo real, cuestión que dio mucho de qué hablar a la crítica literaria argentina. Leemos esa preocupación en *El arte de narrar* y también en los poemas inéditos que fueron publicados en el tercer tomo de los borradores de Saer, en 2014.¹ En ambos hallamos un conjunto de poemas, escritos entre las décadas del 50 y 80, en los cuales se reflexiona sobre las posibilidades de la poesía para *narrar* lo real. En estos poemas se plantea la visión del escritor sobre la forma que desea inventar, una forma en la cual se fusionen la novela y el poema, y que denominó “prosa poética”, “poema narrativo” o “novela en versos”.

¿De dónde viene esta insistencia? La tensión entre poesía y novela se mantiene a lo largo de la obra y es planteada explícitamente por el autor en diversos reportajes. En 1976, en pleno inicio de la dictadura cívico militar, se da esta conversación con María Teresa Gramuglio:

MTG: Su libro de poemas se llama *El arte de narrar*. ¿Por qué ese título aparentemente tan paradójico?

JJS: El libro se llama *El arte de narrar* porque yo tengo una predilección muy particular por cierto tipo de poesía narrativa que es el tipo de poesía que más me interesa. Y además porque trato de lograr por todos los medios en mi libro de poesía y en mis libros de narraciones una especie de unicidad, de procedimiento común a ambos, que me permita llegar a una síntesis.

MTG: ¿Nunca pensó en hacer una novela en verso?

JJS: Por supuesto. Estoy teorizando para mí personalmente, estoy investigando la posibilidad de una novela en verso desde hace aproximadamente 15 años. Tengo notas, apuntes, papeles. No sería difícil que dentro de muy poco comience a trabajar en ella. La prosa es una convención más en la obra narrativa. No siempre fue así. No tiene por qué continuar siendo del mismo modo. La prosa corresponde a un período determinado de la narrativa. (Gramuglio y Saer, 2018: 25)

1 Julio Premat (2012) señala que debemos leer los borradores de Saer en un nivel de análisis diferente respecto de la obra publicada, y no como continuación o prolongación de esta, teniendo en cuenta que se trata de producciones que no formaron parte de un proyecto de edición pendiente por parte de su autor. No obstante, Sergio Delgado nos permite contradecir este criterio y sugiere la lectura del conjunto, no solo porque los borradores permiten observar el reverso de lo publicado, sino para ser coherentes con “el sentido que alcanza la noción de sedimento y de fragmento en el proceso de escritura de Saer” (2014: 9).

Más que un juego frívolo con las palabras, una búsqueda de originalidad a partir de la transgresión genérica, leemos en la respuesta de Saer la necesidad, el deseo, de hallar en esa búsqueda formal una síntesis, una idea del arte, de la literatura.

Sus “notas, apuntes, papeles”, que salen a la luz con la publicación de sus borradores -en el marco del proyecto dirigido por Julio Premat-, atestiguan la veracidad de esta *teorización* que lo ocupa desde su juventud. En 1986, en un diálogo con Ricardo Piglia, postula una idea similar: “Entre mis viejos proyectos hay uno que data de mi primera juventud y es el de escribir una novela en verso. Sobre esto he escrito muchas notas, he juntado material, he tratado de justificar teóricamente sus posibilidades” (1995: 12). ¿De qué modo dialoga esta indagación con los poemas que, según Edgardo Dobry (2011: 73), constituyen el corazón de su obra narrativa?

Podemos rastrear esta búsqueda en los poemas inéditos que se ofrecen como *fragmentos* o *sedimentos* del proyecto creativo (Delgado 2014: 9). En *Poemas. Borradores inéditos 3* hay un anexo que agrupa algunos poemas que Saer escribió en su juventud (*Anexo I: Poemas de juventud*). En 1954, a los 17 años, escribe “Motivos del canto”, que inicia así:

Penetro en el dominio de la espiga madura
sintiendo el río de oro ceñirse a mi cintura
y olvidando el erial de la espina y el llanto
surge como una aurora de voluntad el canto.

(Saer, 2014a: 273)

Este poema, que sigue el modelo de su primer maestro, el poeta José Pedroni, está construido en versos alejandrinos y es un canto al territorio agrícola. La poesía se muestra como una fuerza incontrolable, es la voluntad del canto que surge de *lo que se ve*; una realidad que se construye, en este caso, a partir del paisaje.² Esta fuerza se desplaza al poeta, al “fabricante del día”, quien saca el día por la ventana y queda mirando “la lámpara que madura / y el río indetenible y el aire y la aventura, / junto a una voz que dice: “Todo sale de ti” (Saer 2014a: 282). Ese *todo* que atraviesa la realidad del poeta es el motivo de “Rosa

2 Esta interpretación se vincula con la tesis que desarrolla Ricardo Piglia en *Las tres vanguardias* (2016) que expresa que en la obra de Saer hay una tensión entre lo visible y lo decible que se resuelve en el cruce de la narración con la lírica. Concretamente esta “tensión define en Saer distintos campos de construcción: por un lado, cuadros, escenas estáticas en el presente; por otro, un movimiento temporal que define una larga duración de las historias, construidas como una sucesión de puntos del presente, de escenas estáticas” (114).

en la mano”, escrito en 1957: “¡No, poesía, no, yo no quería / que fueses -general- lo que cubría / mi realidad, mis carnes y mis huesos!” (Saer, 2014a: 288).

En relación con estos poemas de juventud, Sergio Delgado afirma que “Hay un recorrido desde aquel motivo agrícola del canto del primer poema hasta el último, donde la voz se desespera ante una forma poética que quisiera recubrir, al parecer, toda la ‘realidad’ del poeta” (2014: 12). En esta primera exploración que juega con las formas tradicionales de la poesía (el verso alejandrino o endecasílabo), se construye un sujeto lírico para quien la poesía es la realidad (a tal punto que la personifica: “¡No, *poesía*, no, yo no quería”),³ una realidad inventada a partir del lenguaje.

En esta acotada muestra de poemas de juventud, no observamos transgresiones de tipo formal pero sí una insistencia por articular una noción de poesía que se mantiene y enriquece a lo largo de toda la obra poética de Saer.

2. La ficción del sujeto lírico

Con el paso del tiempo, la búsqueda formal estará cada vez más ligada a la construcción de su imagen de poeta, a una ficción sobre la figura del poeta que se desplaza, frecuentemente, al pasado, a la juventud “en una suerte de autorretrato retrospectivo permanente” (Delgado 2014: 11). Dialogan también con esta imagen de poeta, las figuraciones que Saer realiza sobre personajes de narraciones propias (Tomatis, Pichón Garay, Juan Moreira, Higinio Gómez) o ajenas (Dr. Watson, Robinson Crusoe, Don Giovanni) y sobre otros escritores (Dante, Dostoievsky, Faulkner, Joyce, Rubén Darío, Rimbaud, Cervantes, Aldo Oliva, Quevedo, Petrus Borel). Por ejemplo, en los poemas inéditos fechados en 1960 -en *Para cuerdas (1960)*-, Saer escribe dos de los tres poemas que le dedica a Quevedo y que pasarán a formar parte de *El arte de narrar*; lo mismo sucede con el poema “Por Clodia (Lesbia) en el cabaret”, escrito en 1961, que retrata y se inspira en la amada de los poemas de Catulo, rememorando al personaje literario.

Estos procedimientos son analizados con detenimiento en *El canto de lo material. Sobre El arte de narrar* (2010) de Jorge Monteleone, quien sostiene que en la evocación de estas figuras “Saer ejercita una cierta disolución del nombre de autor y una pareja reducción de lo contingente, a favor de dos o tres hechos que simbolizan rasgos de la figura

3 La cursiva me pertenece.

representada”, de tal modo que el autor se convierte en nada, en pura ausencia (279-281). El sujeto lírico que se intenta reconstruir en la lectura se torna problemático. En términos de Dominique Combe, el poema no representa o expresa un sujeto lírico ya constituido sino que lo *muestra* “en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe” (1999: 153). El *yo* del poema, “llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado” (153). El sujeto es una realidad que *se hace* en el poema.

El sujeto lírico está dislocado en la escritura de Saer de un modo más evidente en los poemas considerados “raros”, según Martín Prieto, por ser los “poemas largos, narrativos, con argumento, personajes, narrador y aun diálogos” (2011: 110). En “El arte de narrar (1977/1988/2000). El canto de las estrellas”, Prieto analiza “Rubén en Santiago”, un poema cuyo primer original manuscrito, fechado en 1971, aparece titulado: “Pichón Garay lee, viajando a Rennes, un libro sobre Darío”. El poema reinventa la autobiografía y tiene a Darío como personaje; y el *yo* lírico -o bien, el narrador- manifiesta una identidad ambigua: es Pichón Garay, que es, a su vez, alter ego de Saer.

El poema por momentos, parece liberarse de Garay y de Saer, y avanza simplemente como una hermosísima paráfrasis de la *Autobiografía* de Darío: pero el tren en el que viaja Garay se detiene en Le Mans “bajo la llovizna implacable /en medio de la campiña ligeramente acuchillada” y el narrador le hace pensar a Darío lo que es notorio que está pensando Garay: que está “como dice los jugadores/ cuando han perdido hasta el último / centavo en el fondo del mar”. Que “tiene / que empezar de cero otra vez. Aceptar / el código arbitrario de un medio / más refinado, porque, después de todo, / él ha venido a conquistarlo y a tenerlo / arrodillado a sus pies. (Prieto, 2011: 113-114)

La identidad del sujeto lírico, así, se torna borrosa, extraña. Y este efecto de sentido es posible por los procedimientos de la narración que se pueden identificar en el poema.

Otro antecedente de “Rubén en Santiago” es “Elegía Pichón Garay”, incluido en *Poemas. Borradores inéditos 3*, que relata el mismo viaje en tren. El poema, fechado también en 1971, inicia con la conjunción “Y”, como si retomara una conversación o fuera el fragmento de otro texto:

Y había visto golpear la noche escandinava. Daba
como un fuego blanco, lento, más arduo
que una pared en la llanura de la vista y, sobre todo,

a lo largo de vías férreas tendidas sobre la nieve, solitario.⁴

(Saer, 2014a: 175)

Al igual que en “Rubén en Santiago”, el poema narra una historia, tiene personajes, y los versos se extienden sobre la hoja volviendo incierto el límite que separa poema y prosa. Los verbos aparecen conjugados de tal modo que se refieren a un sujeto cuya identidad es ambigua -por ejemplo, el sujeto tácito acompañado de la forma “había visto” se corresponde tanto con la primera como con la tercera persona gramatical, con lo cual podría referir a Pichón, a Darío, al yo lírico, o bien, al narrador. Esa voz cuenta lo que se ve desde una ventana del tren, en un pretérito pluscuamperfecto que ubica y nombra el recuerdo a la vez que prolonga su duración.

Los pronombres de los versos siguientes refuerzan, sin embargo, la tercera persona:

Desprovisto, ya, de *su* infancia, sucio después de tantos viajes,
ninguna palabra *le* servía, se *le* atascaban en la garganta
o bien nacían, de golpe, autónomas, entre los dientes amarillos y el labio
superior. Y por encima de todo eso, la noche polar del alma, la madurez,
que blandía, gentil y sin convicción, contra el miedo y los instintos.

(2014a: 175)

El poema expresa la imposibilidad, la experiencia de lo indecible como una experiencia del *otro*. El otro es el que busca palabras, el que escribe, el que piensa, el que llama (“llamaría a ese momento, /si quedaba grabado en su retina como una cicatriz, junto con otros”; “ninguna palabra le servía”; “Él venía en ese momento en el tren / pensando ‘Algo escribiré con todo esto’”). El otro es el que escribe, el poeta. En el imaginario que instala la obra, este sujeto ambiguo es Saer viajando en tren garabateando el poema, es Pichón leyendo a Darío o es el mismo Darío. Luego, la primera persona del plural le da forma a este sujeto múltiple, a la vez que incluye al lector:

Veneremos, mientras *podamos*,
de todo hombre, la facultad de recordar, y los pájaros que cruzan,
en nuestra infancia, negros, como rayos el cielo. *Y sepamos*,

4 En adelante, la cursiva que destaca ciertas expresiones en los poemas me pertenece.

de antemano, que llegará, imperceptible, el momento
en que veneremos, nítidos, los rayos de nuestra infancia,
como el diagrama de vías férreas que dejamos atrás cuando se borra
la estación.

(2014a: 175)

La primera persona en singular aparece en el poema entre comillas, citada, mitigando su
abrupta presencia:

pensando *“Algo escribiré con todo esto”*, como el sedimento
de un café tomado despacio en el vagón restaurant, viendo
el gran tramoyista correr para atrás el telón de la tierra. Una borra
espesa, densa, a la que otros puedan sacarle todavía algún sabor
en algún desayuno futuro. Tentado como estaba
por las ciudades modernas, los grandes temas de conversación, la nostalgia:
“También a mí me saldrán esas odas que cantan como soles en el aire de nuestros años.
No tengo más que recuperar mi simplicidad”. Echar por la borda
lecturas y tics, temores. Pero ¿dónde estábamos?
¿No estoy hablando demasiado? ¿No apuesto en exceso en favor de la inspiración?

(2014a: 175-176)

Desde esta primera persona, encerrada entre comillas, se rememora la poesía de Darío,
“esas odas que cantan como soles”, y se evalúa las posibilidades de la propia escritura. Como
si se tratara de una conversación entre las distintas voces superpuestas, el poema dice:
*“Pero ¿dónde estábamos? / ¿No estoy hablando demasiado? ¿No apuesto en exceso en favor
de la inspiración?”*. Con estas preguntas el poema se aproxima a la forma del monólogo
interior: el sujeto vuelve sobre sí mismo, conversa consigo mismo. A partir de allí el sujeto
lírico se instala en la primera persona del singular, desde la cual se reflexiona sobre la
poesía:

Pero ¿qué es, me pregunto, la poesía, sino ese trago de cognac
que el perro del recuerdo, después de habernos buscado mucho,
nos da a tomar en medio de una noche polar, el vómito
que nos devuelve la salud después de la borrachera? Otros
son más pulcros que yo, cincelan y cantan a cualquier Dios, elevado.
Si aunque más no fuere ese fuerza me quedara.
Aquí estoy ahora en medio de la noche escandinava, contemporáneo
de un paraíso que se deshoja, solo,

y ya mirando unos árboles de los que ni el nombre conozco. Más vale
que termine ahora. Algo he estado tratando de decir
y que debió haber sido férreo, como un árbol. Empezando,
canto, en tercera persona, para venir a terminar, gritando,
como esas otras ramas del mismo árbol de oro creciente e inmortal
a las que llamo

con desdén
mis enemigos
literarios.

(2014a: 176)

La poesía es algo que pasa por el cuerpo del poeta, quien es sometido y embriagado por “el perro del recuerdo”. El poema es lo que se expulsa como resultado de esa experiencia. Toma distancia, así, de los *otros*, que “cincelan y cantan a cualquier Dios, elevado” y se ubica en un presente (“aquí estoy ahora”) frente a “un paraíso que se deshoja” y unos árboles sin nombre. La imagen del ciclo vital del árbol (las hojas soltándose y cayendo a abonar la tierra) podría operar como metáfora de la subjetivación y desubjetivación del yo en el poema, y, a la vez, aludir al ejercicio del poeta que recomienza, en cada intento, su tarea de nombrar lo perdido.

El poeta muere sin dios, sin una verdad a la que cantar, y a la vez cobra vida en la escritura poética; y por eso la voz es el canto que empieza “para venir a terminar, gritando / como las otras ramas del mismo árbol de oro creciente e inmortal” (2014a: 176).

El sujeto lírico ambiguo, ambivalente, inestable, convive con la noción de la poesía que el mismo poema expresa. El poeta se somete a un vaciamiento que implica, en términos de Giorgio Agamben (2010), el despojo de su realidad individual y extralingüística, para pasar a conformarse como sujeto de la enunciación, hecho enteramente de discurso. De este modo se explica el proceso paradójico de la subjetivación y desubjetivación en el discurso, un proceso en el cual, según Agamben, “El sujeto de la enunciación está hecho íntegramente de discurso y por el discurso, pero, precisamente por esto, en el discurso, no puede decir nada, no puede hablar” (2010: 123). En el caso de Saer, el sujeto se hace en y por el poema, a partir de la fusión de los procedimientos de la novela y del poema, una fusión que hace posible narrar/hacer lo real.

3. El poema como antidiscurso

Hasta este punto, observamos algunos pasajes en los que la obra de Saer reflexiona sobre los límites de la poesía y planteamos los modos en que esta búsqueda se concreta formalmente en el cruce de los procedimientos de la poesía y la novela. Pero ¿por qué el poema requiere de la tensión entre ambas modalidades para definir su identidad? Si podemos hablar de esta tensión entre modalidades discursivas, es porque hay convenciones que determinan *a priori* sus respectivos límites.

Karlheinz Stierle en “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin” (1999) se ocupa precisamente de la lírica a partir del problema que implica definir su esencia, su identidad. En este sentido, refuta a Jakobson, quien define lo poético a partir de sus estructuras recurrentes. Stierle, sin embargo, expresa que la identidad del poema depende tanto del principio de recurrencia como del de divergencia, con lo cual el poema *es* no solo por todo aquello que en él se repite organizando su estructura, sino también por los aspectos que tornan extraño el discurso, dislocándolo, ubicándolo fuera de lugar (203-205).

De allí que el poema valga por las convenciones que lo identifican como discurso, a la vez que se realice a partir de su *transgresión* permanente; y por ello, dice Stierle, “la lírica es esencialmente un antidiscurso” (1999: 216).⁵ En estos términos, la transgresión lírica tiene lugar en la obra de Saer por la fusión de los procedimientos del poema y de la novela; una fusión que tiene por objetivo cuestionar los límites del lenguaje para representar la realidad.

Saer hace de esta tensión un tópico en su poesía -y en todo su proyecto creativo. En “La ruleta”, el poema narrativo que homenajea a Dostoievsky, leemos una reflexión sobre la novela y el acto de creación de los novelistas clásicos a los que Saer admiró: “Turgueniev, James, Flaubert: amigos, más que hombres / de letras, difundiendo, cada uno en su lengua, / la misma, por decir así, religión.” (Saer, 2012: 17). La “religión” alude a la creencia en la novela que, como un dogma, representa la *realidad*. El novelista, con su lengua, milita esa creencia en el relato; y, como si la realidad fuera un objeto que se puede atrapar con la lengua, es “el hombre que saliendo de caza con su sirviente / traía toda la patria, en cuadros sabios y armoniosos, como presa”. En un tono de nostalgia -el mismo de “Otros, ellos, antes,

5 Discurso, para Stierle, es “*parole* en la esfera pública”. A diferencia del texto -que es sistema, recurrencia, coherencia-, el discurso tiene una identidad que está ligada al sujeto hablante y a los presupuestos respecto del uso social *del* lenguaje. Esa identidad se concretiza en el mismo acto del discurso y “depende necesariamente de la colaboración del receptor (lector) que lo contextualiza y le otorga relevancia” (1999: 207-209).

podían” de *La mayor*, el relato de Saer que parodia y a la vez homenajea a Proust-, el novelista es también “Un hombre con algo para decir, / el modo y los medios para decirlo”. La novela, así, se configura como el cuadro sabio y armonioso que el escritor *podía* crear.

En *Poemas. Borradores inéditos 3*, Saer le dedica un poema a los “Novelistas” -en la sección de *Poemas sueltos* que agrupa los pocos poemas sin fecha-:

Qué nítidos, nos los pintan,
en sus novelas, a sus dictadores:
redondos, fáciles de aprehender, coloridos.
Densos como cuadros, espesos como estatuas. Humanos
hasta en su crueldad caprichosa, y tan grandes
que rebalsan, ellos solos, por los bordes de la historia.
Se diría que, aún por su enormidad,
son preferibles a nuestras vidas áridas, vacías.

(2014a: 240)

Pintar la *realidad*, ponerla en cuadros, es la actividad del escritor.⁶ Como un dios, el novelista crea a sus dictadores “tan grandes / que rebalsan, ellos solos, por los bordes de la historia”.

En 1981, en el ensayo “La novela” de *El concepto de ficción*, Saer enumera los malentendidos que existen sobre el género, entre los cuales afirma que la novela es una literatura mundana “en la medida en que tiende a preservar ciertos ritos de sociabilidad y cierta mitología cuyo objetivo es la perpetuación de los esquemas fantasiosos en que se funda la autocomplacencia de la época” (2014b: 123). En términos de Piglia, Saer toma posición “respecto del dilema contemporáneo de la novela: que perdió su público, que ese público fue ganado por la cultura de masas, que la narración social patina sobre los medios, que los medios crean un modelo de lo que es el éxito” (2016: 107). En consecuencia, lo que la obra de Saer pone en cuestión, precisa Piglia, no es lo novelístico sino la novela como estructura; entendiendo como central de lo novelístico la relación de tensión del héroe con el mundo (2016: 120). Saer se opone a los malentendidos que existen respecto de la novela con la misma fuerza con la que se apega y añora el acto de creación del objeto artístico que

⁶ Esta figuración del novelista como pintor y de la novela como una sucesión de cuadros, convive con la tesis de Piglia (2016) respecto de los modos de construcción de la obra de Saer: por un lado, a través de la creación cuadros del presente, y por otro, el movimiento temporal que alarga la duración de las historias construidas como una sucesión de cuadros o escenas estáticas del presente.

realiza el novelista. Esta acción, como afirma el mismo Saer -en la conversación que mantiene con Gramuglio en 1976, ya citada-, es lo que aproxima al novelista y al poeta, entendiendo que “el poeta es ‘aquél que hace’, o ‘descubre haciendo’ y eso es común a la poesía y a la narración” (2018: 26).

4. El poema como narración

Tal como sucede con sus reflexiones sobre la novela y la poesía, Saer elabora una definición de *narración* que es decisiva para comprender su propuesta. En el ensayo titulado “La canción material” -incluido en *El concepto de ficción-*, afirma que

Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar. (...) La narración comienza a ser posible, justamente, donde esas irrazonables realidades preexistentes dejan de existir. (Saer, 2014b: 168-169)

Narrar es, entonces, una construcción o invención del mundo impulsada por una experiencia de insuficiencia, de carencia, respecto del lenguaje. En este sentido, la tesis de que toda narración es ficticia se relaciona con el problema de la representación. En “La narración-objeto”, leemos:

Lo particular que aparece representado en el relato existe fuera de él y es anterior respecto de él (...) no constituye más que una apariencia, sospecha que por otra parte también podría inspirarnos, si semejante cosa existe, la realidad extraverbal. (Saer, 2017: 23)

Mientras la realidad extraverbal es sinónimo de *lo perdido* o la *nada* porque solo existe como apariencia o sospecha, la narración es pura existencia. Por esto, el proyecto creativo de Saer pretende desestabilizar la noción de novela, ligada histórica y convencionalmente a la representación realista, y encuentra en el terreno de la lírica un lugar de reconstrucción. Frente a lo perdido, está el poema que narra, que inventa, que crea mundo a la vez que da sentido al sujeto. Aquí es oportuno señalar las teorizaciones de Agamben (en “¿Qué es lo que queda?”, 2017), a partir de las cuales la poesía es la lengua que *resta*, lo que queda, frente a la experiencia de lo innombrable. El poema, en tanto que narra, sirve de testimonio de la carencia, de la falta.

Este planteo dialoga con la lectura que hace Miguel Dalmaroni de la poesía de Saer, en la que afirma que

el método artístico de Saer apunta no a la mera testificación melancólica de un ya no *estar en la realidad* tras la pérdida lúcida de las ilusiones, pero tampoco a suprimir los semblantes de la realidad por un trabajo destructivo, sino a *hacer un real*. (2011: 88-89)

Entendida así, la narración menos que destruir ilusiones sobre la realidad, crea un mundo, hace *un real*, a partir de recuerdos. En *Poemas. Borradores inéditos 3* leemos la importancia de esta teorización en el poema que titula “Arte poética”, fechado en 1969:

Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja blanca, el ojo roza la red negra que brilla, por momentos, como cabellos inmóviles contra la luz que resplandece, tensa, al atardecer.
(2014a: 167)

Este poema inédito se amplía en la publicación de *El arte de narrar*, reemplazándose en esta oportunidad el título “Arte poética” por el mismo título del libro. El poema completo dice:

Ahora *escucho* una voz que no es más que recuerdo. En la hoja blanca, el *ojo* roza la red negra que brilla, por momentos, como cabellos inmóviles contra la luz que resplandece, tensa, al anochecer. Escucho el eco de una palabra que resonó antes que la palpitación del *oído* golpeará, y se estremece la caja roja del corazón simple como un cuchillo. ¿No hay otra cosa que días atravesados de violencia sutil, detención abierta hacia momentos más blancos que el fuego? Está el *rumor* del recuerdo de todos que crece -el resonar de los pasos sobre caminos duros como planetas que se entrecruzan en regiones reales- con el mismo rumor inaudible de los cuerpos que se abren y de la lluvia verde que se abre imposible hacia un árbol glorioso. Nado en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz.
(2012: 8)

El poema describe el método artístico que consiste en hacer un mundo con recuerdos; recuerdos que se elaboran a partir de la percepción del presente y de la vivencia del cuerpo (“*Ahora escucho* una voz que no es más que recuerdo”; “En la hoja / blanca, el *ojo* roza la red

negra que brilla”; “*escucho* el eco de una palabra que resonó / antes que la palpitación del oído golpear”).

Este modo de proceder es explicado en un argumento de *La mayor*, denominado “Recuerdos”, que sintetiza:

Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Haría falta para eso lectores sin ilusión. Lectores (...) que aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. (...) el recuerdo es materia compleja. (...) Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como un narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior. (Saer, 2012: 161-162)

El sujeto escindido experimenta un *escándalo ontológico* al asumir la nada que queda cuando se desprende de las ilusiones y aspira a *un poco más de realidad*. El poema es el testimonio que queda de esa experiencia.

5. El poema que recomienza

La poesía de Saer, al dar cuenta de la imposibilidad de nombrar de una vez y para siempre, la realidad, se posiciona en contra de los discursos que construyen ilusiones y relatos totalizantes. La actividad del poeta consiste en desandar estas convenciones y construir una lengua nueva, autónoma, que contenga y cree un mundo. Su tarea se parece a la de Robinson Crusoe (“Nuevas aventuras de Robinson Crusoe”), que

Consiste
en construir
construir
mediaciones
para el trato
con el desierto
máquinas
de palo y lianas
rudimentarias
que defiendan
que den sombra
aunque nada nos libre
del sol

de la memoria.

(2012: 127)

La búsqueda del poema representa el intento por construir un nuevo modo de percibir la realidad.

El poema, en Saer, da cuenta de la experiencia de lo indecible, de lo que no tiene nombre, de *lo que llama* (Agamben 2017). El poema nombra esa experiencia, la experiencia de lo que se pierde:

la lengua de la poesía, la lengua que queda y llama, llama precisamente aquello que se pierde (...). Aquello que queda, aquella parte de la lengua y de la vida que salvamos de la ruina, tiene sentido sólo si posee una relación íntima con lo que se ha perdido, si existe de alguna forma para ello, si lo llama por su nombre y responde en su nombre. La lengua de la poesía, la lengua que queda, para nosotros es querida y valiosa porque llama aquello que se pierde. Porque aquello que se pierde es de Dios. (Agamben 2017: párr. 3)

La poesía, para Saer, reconstruye lo perdido pero sin caer en una nueva totalización o cierre del sentido y por eso el poema recomienza cada vez su tarea de inventar/narrar lo real. La obra poética de Saer reflexiona sobre esta idea de la literatura a la vez que la convierte en un método artístico: escribir es volver a escribir, volver a narrar, inventar un mundo de la *nada*.

Así como expresa Valéry sobre Mallarmé, Saer “entendió el lenguaje como si lo hubiese inventado” (2010: 94). A partir de la búsqueda del poema, del juego con los cruces entre poesía y narrativa, Saer escribe en una lengua nueva, una lengua extraña que expresa la relación de tensión del hombre con el mundo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2016). *El final del poema: estudios de poética y literatura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

---. (2017). “¿Qué es lo que queda?”. Traducción de Ernesto Kavi. Disponible en <http://reportesp.mx/que-es-lo-que-queda-giorgio-agamben>. Último ingreso: 15/10/2019.

- Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.) (1999). *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros, 127-153.
- Dalmaroni, Miguel (2011). "El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer". *Estudios 18:36* (enero-junio 2011), 81-101.
- Delgado, Sergio (2014). "Introducción". En: Saer, Juan José (2014). *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires, Seix Barral, 7-30.
- Dobry, Edgardo (2011). "Prosa profana y arte de narrar". Di Ció, Mariana y Litvan, Valentina (dirs.) (2011). *Juan José Saer: archivos, memoria, crítica*. Francia, Cuadernos LIRICO. Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/213>. Último ingreso: 28/10/2019.
- Gramuglio, María Teresa y Saer, Juan José (2018). "El arte de narrar". Ricci, Paulo (coord.) (2018). *Catálogo Conexión Saer*. Santa Fe, Instituto de Cultura, 15-26. Disponible en <http://conexionsaer.gob.ar/wpcontent/uploads/2018/04/Catalogo%20Conexion%20Saer.pdf>. Último ingreso: 25/10/2019.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Piglia, Ricardo y Saer, Juan José (1995). *Diálogo*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Premat, Julio (2012). "Introducción general". Saer, Juan José (2012). *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 7-24.
- Prieto, Martín (2011). "El arte de narrar. El canto de las estrellas". Ricci, Paulo (comp.) (2011). *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral, 107-116.
- Saer, Juan José (2012). *El arte de narrar*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . (2014a). *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . (2014b). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . (2017). *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . (2012). *La mayor*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Stierle, Karlheinz (1999). "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin". Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.) (1999). *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros, 203-268.

Valéry, Paul (2010). "Discurso sobre la estética". En: *De Poe a Mallarmé. Ensayos sobre poética y estética*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 209-230.

Laura Aguirre es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste. Es Becaria Doctoral de UNNE-CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI-UNNE-CONICET) y Profesora JTP en la cátedra *Literatura Argentina II* de la Universidad Nacional de Formosa. Cursa el Doctorado en Letras de la Universidad Nacional del Nordeste y la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. En la investigación que desarrolla, trabaja con un corpus de obras literarias producidas en Resistencia (Chaco). Como resultado de su investigación, publicó el capítulo "La intervención del proyecto artístico Literatura Tropical en la escena cultural de Resistencia", incluido en el libro *Literatura impenetrable. Un itinerario de la narrativa chaqueña contemporánea* coordinado por Lucía Caminada Rossetti.