

*Breves sobre
El arte de narrar
de Juan José Saer.*

Edgardo H. Berg

I

A partir de 1960, mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía... pienso que la búsqueda de esta síntesis es menos la consecuencia de preocupaciones técnicas que una aspiración personal a la unidad y a la construcción de un discurso único.

*(Juan José Saer: "Entrevista", en **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: CEAL, cap. 126, 1986).*

¿Es **El arte de narrar** un arte de la disolución de los géneros? ¿Cómo escribir entonces, fuera de los géneros? El título del texto de Juan José Saer que reúne poemas que escribiera en-

tre 1960 y 1982 ¹, parece sugerirnos como acto de provocación irónica o indicador de lectura posible estas primeras interrogaciones. Sabemos que los géneros funcionan como marcos o fronteras de todo acto escriturario. A través de sus coagulaciones históricas legislan y codifican una serie de estrategias y dispositivos de enunciación, promueven contratos y pactos de lectura implícitos; pero también, son horizontes abiertos para el cruce o la experimentación. A partir de la lectura de ciertos poemas, es posible advertir ejes problemáticos convergentes a la producción narrativa del autor que desestabilizan cualquier criterio taxonómico fijo. Si la producción de Juan José Saer está centralizada por sus textos narrativos, cabría la posibilidad de preguntarse qué papel juegan sus poemas. Podríamos decir que si en su "universo" narrativo lo poético se configura como una tensión imposible con los bordes de lo "real", con sus poemas, Saer, a partir de la búsqueda y configuración de personajes, su retrato o biografía (cfr. "Michel", 90), o de diálogos, escenas y reversiones narrativas (cfr. por ejemplo "El fin de Higinio Gómez", 57-61 y "Biografía de Higinio Gómez" en *La mayor*, 85-6), dibuja simétricamente un límite o frontera imprecisa e insegura. Así como la frase inicial de *El limonero real* ² - "Amanece y ya está con los ojos abiertos"- se repite nueve veces e inscribe tanto el diseño compositivo como el ritmo de la prosa, los cinco versos que sirven de epígrafe a *Glosa* ³ operan, desde una lógica de la repetición y la variación, como vectores que condensan la significación ulterior de la novela. Ahora, es posible observar cómo fragmentos de narración se desenvuelven en un texto poético. Las categorías taxonómicas y los rótulos no alcanzan para describir los textos saereanos; los límites entre narración y poesía tienden a confundirse o entrecruzarse. Saer construye una poética, donde los puntos de equilibrio y autonomía entre los géneros se disuelven o se atenúan, desa-

cralizando la "pureza" e incontaminación de los registros. Prosa y poesía lejos de constituir dos géneros separados y antagónicos, son más bien encrucijadas de caminos; modos de regresar a la poesía por la prosa y viceversa. Travesía por las palabras de una "lengua" que se sabe sólo balbuceo o tartamudeo ante la borradura e incertidumbre de lo real.

A partir de estas primeras ocurrencias que surgen de la lectura del título, podemos barajar y dar de nuevo, regresando al texto desde otras miradas y perspectivas.

II

*...Y está también
la escritura costosa, el palimpsesto
... (Juan José Saer, "De l'art romantique")*

Vista la irradiación múltiple y heterogénea que generan, los poemas de Saer se nos aparecen como un palimpsesto, por la diversidad de cánones y series poéticas que se yuxtaponen y se reescriben: mitologías literarias, homenajes y reversiones. Circulación de un saber de citas y de palabras "enciclopédicas" que ramifican una historia de relaciones intrapoéticas: una "suma" de contraseñas y toma de palabras. Versiones y reversiones, mimesis paródica sobre poéticas y estilos, cruce de palabras propias y ajenas; en todo caso, una acción sobre contextos y tradiciones previas. En esa proliferación de referencias múltiples que despliegan los poemas de **El arte de narrar**, estamos casi cercados por una lectura palimpsestuosa⁴, o al menos, a recorrer un hilo de Ariadna entremezclado por las remisiones múltiples y los juegos de

homenajes. Las líneas remiten a los motivos y topoi de la gran tradición clásica (ver por ejemplo, "La Venus de las pieles", 12; "A una cabeza de Safo de Lesbos", 22; "Lo que cantan las sirenas", 24; "Lesbia madura", 38; "Venus y Adonis", 99; "Priapo", 100-1; "Dánae", 103; entre otros) o al retrato y a los modos de figuración de los personajes, recurrentes en T.S.Eliot y en la tradición narrativa de la poesía anglosajona (confrontar los retratos prosaicos al modo de Eliot en "Aldo", 15-6; o en "Michel", 90). A reversiones de las escenas y puestas en diálogo del canon de la gauchesca (ver "Diálogo bajo un carro", 28-32; o "Fragmento de un Juan Moreira", 70-73), o a reescrituras en verso de relatos del propio autor, configuradas como "biografías fictivas" al modo de Jorge Luis Borges (ver "El fin de Higinio Gómez", 57-61). Así también, los poemas remiten a ciertas instancias como la hibridación de registros, la narrativización y la puesta en foco de anécdotas mínimas, recurrentes en la llamada poesía "conversacional" o "antipoesía" de los '60 (ver por ejemplo el poema "Encuentro en las puertas del supermercado", 54-56).

También la escritura saereana, graba o inscribe la palabra propia en ese juego de homenajes a ciertas mitologías y nombres propios de la gran tradición de la modernidad. Así por ejemplo, el fracaso y la pérdida del aura en el último Darío. La historia casi benjaminiana del poeta travestido en prostituta por la aceptación de las reglas y las presiones del mercado de bienes simbólicos que regulan el éxito y la gloria efímera, puede leerse en el poema "Rubén en Santiago": *Lo pasearon como una puta decrepita, / de país en país, siempre medio borracho, .(63)*

O ante la presencia incierta y borrosa de lo real empírico, la defensa y el homenaje a los mundos virtuales e imaginarios que como fortalezas "férreas", perduran creíbles y convincentes. En

este sentido, "Recuerdo del Doctor Watson" dedicado irónicamente al historiador José Chiaramonte, es un buen ejemplo: *... férrea / realidad nos rodeaba y nos movíamos en ella, nítidos .. (9).*

También la despedida al mundo del "Dublín" de Joyce que sin embargo, sólido e imborrable, persiste entremezclándose en la vigilia y el sueño, grabando la memoria del sujeto escriturario en " He weeps over Jim":

*Me has enseñado,
a mi edad, cuando menos lo esperaba, entre
[mis sueños atroces
y mis días, llamaradas de fuego negro,
la humildad de desear, contra mí mismo y
[contra todas
las cosas ya perdidas y descartadas de mi
[amor,
la eternidad para tu memoria... (37).*

O el reclamo en la voz de uno de los personajes de la "saga" saereana, de una certidumbre ante la duplicidad de las regiones de "lo real" en la "Elegía de Pichón Garay": *Bienaventurados/ los que están en la realidad/ y no confunden/ sus fronteras. (77).*

Dentro de ese marco de homenajes y referencias previas, pueden señalarse también, entre otros poemas significativos: "Ann", "DylanThomas en América", "La ruleta", "Quevedo", "Dante", "El siglo de oro", "Auroras".

III

¿ Quién habla en los poemas de **El arte de narrar?**.⁵ Ante todo, un sujeto de enunciación itinerante. Un yo que se dispersa y que es también tú, él y nosotros.⁶ Dicho de otro modo, más allá de los pronombres hay un sujeto que se extravía y se desplaza en una pluralidad de figuras, voces y roles: narrador o cuasi historiador, coleccionista o viajero. Diferentes modos de textualizar y marcar una acción de peregrinaje y errabundeó del sujeto por "la travesía de los signos". Búsqueda azarosa y múltiple del sujeto por los bordes de lo real que entre "naufragio" y precaria certidumbre, entre acto y acto del lenguaje, escribe. Escribe tratando de imponer la palabra contra la tiranía muda de lo real. Frente a la opacidad de lo real-otro y a la imposibilidad de una "traducción" definitiva, ensaya siempre otra clase de balbuceo. En el continuum de los múltiples desplazamientos y alternancias del sujeto frente a las articulaciones del lenguaje, la naturaleza de lo real empírico si se revela, sólo se revela por bloques fragmentarios e imprecisos.

Un sujeto de enunciación decíamos, a veces narrador extradiegético o cuasi historiador. Un sujeto que intenta hacerse cargo o asumir la palabra llena de dolor de los vencidos, enlazando las imágenes y los fragmentos inhumanos de la Historia: *Soy/ la sangre de los vencidos/ que se propaga y tiñe el todo/ corroborando, lenta, el delirio. ("Trelew", 131). Utopía de convertirse en el "lugarteniente" de los sujetos sociales olvidados por los silencios de la Historia, al evocar las inscripciones y los grafos inaccesibles de los torturados y desaparecidos:*

*porque nada, porque nada
- ni pájaro, ni rama, ni río, ni tormenta, ni
[flor-
tendrá una voz para cantar
si no viene de la pared manchada de sangre
que se levanta todavía del otro lado de esas
[tumbas. ("En la
pared de los federados", 26).*

O tejiendo la palabra cargada de esperanza futura que haga "saltar el continuum de la Historia":

*La voz vendría a quedar, de esa manera, en
[suspense. Y un trueno
en su lugar, se dejaría oír, en la casa de la
[Historia. ("Lucha
de clases", 21).*

También como un narrador extradiegético que retrata, dialoga, narra, cita y cede la voz a algún personaje (cfr. "Recuerdo del doctor Watson", 9; "Dylan Thomas in América", 11; "Aldo", 15-16; "El alumno de Crates", 50-53; "Encuentro en la puerta del supermercado", 54-56; "Akinari Monogatari", 66-67; "Michel", 90; entre otros). O cuando el pacto de la gauchesca lo requiere y la oralidad de la situación enunciativa lo necesita, introduce los marcos previos del diálogo y el encuentro (cfr. "Diálogo bajo un carro" y "Fragmento de un Juan Moreira").

O recopila como un "coleccionista" una multiplicidad de registros: cartas, crónicas periodísticas y noticias policiales; citas ajenas y propias (ver por ejemplo "El fin de Higinio Gómez", "He weeps over Jim", 36-37; etc). *Balanceándose en el mar verde viajó en busca/ de las señales, fugitivas, que cintilan en las cosas,.. ("Islas", 106)*

La figura del viajero y el motivo del viaje condensan la preocupación, casi obsesiva en los textos de Saer, sobre la naturaleza de la percepción de lo real y sobre la posibilidad de hallar una "traducción", un "idioma" con el cual poder referir las experiencias siempre evanescentes y cambiantes, a las que se enfrenta el sujeto. La materia básica de la escritura saereana no es sino la vacilación e incertidumbre que promueve esa confrontación con las diversas regiones de lo real. Acercamiento y extrañamiento del sujeto, a través de los datos dispersos que la percepción proporciona y que ya no encuentra un punto seguro y firme.⁷ Vuelta extrañeza la confianza fenomenológica, ese sujeto viajero y explorador de "la trepidación silenciosa de lo que es", sólo halla rasgos frágiles e insignificantes: versiones, fragmentos, "astillas", imágenes desdibujadas:

*ya no se sabe
en que mundo se está, y sobre todo si se está
en un mundo. Se muere
un fantasma de manzana, mientras se sigue
[merodeando
como desde un principio, lo oscuro
("Leche de Underwood", 97).*

Dicho de otro modo, si lo real se nos presenta como incertidumbre o en múltiples y cambiantes fases -como un "delirium tremens"-, sólo es aprehendido y recuperado parcialmente a través de ráfagas de sentido, iluminaciones o epifanías fugaces: ... *visiones/ grises como un viaje por el centro del invierno/ y sin embargo deslumbrantes* ("Delirium tremens", 92).

El motivo recurrente del viaje hacia "el centro" en una serie de poemas de *El arte de narrar* (ver por ejemplo "Delirium tremens", 92; "La historia de Cristóbal Colón", 119; "El Graal", 134;

entre otros) y del "shock del naufragio" (Cfr. especialmente "Segovia", 46; o "Auroras") parecen metaforizar ese intento de búsqueda de sentido/s de la experiencia de lo real. Recurrencia y repetición de un topoi significativo en la textualidad saereana y que articulado fundamentalmente en el episodio de la conquista de América, es posible rastrearlo en "Paramnesia", también en un conjunto de relatos recopilados en **La mayor**, bajo el subtítulo de "Argumentos" (ver por ejemplo "El intérprete"; "En el extranjero"; "El viajero"), o en esa gran novela que es **El entenado**.⁸

Ese saber precario del "mundo" y de las cosas siempre está acechado por el atajo del olvido; la imposibilidad de capturar la naturaleza de lo real se entremezcla con las lagunas y vacíos que entreteje la memoria:

*Astillas turbias flotan
entre la sombra que amenaza.
Confusos, vacilamos:
salimos a buscar no sabemos qué,
ya no nos acordamos bien cuándo
("El Graal", 134).*

Esa mano que anota y escribe para no olvidar como en el poema "Para cantar" (Saer, 87) o en "Vecindad en Logroño" (Saer, 113), sabe de la disolución del recuerdo proustiano. Recordemos la escena irónica del personaje de "La mayor" mojando una magdalena en una taza de té.⁹ Ya no hay olfato para que el peso de la experiencia sea recuperado, ninguna red en el mar del tiempo perdido. Esas imágenes frágiles y siempre cambiantes que trae el recuerdo en la memoria del sujeto, extrañan y duplican las regiones de lo real. "Lo otro" o la entrevista con la alteridad fuera de nuestro lenguaje, nuestro silencio:

*Lo otro viene en esos barcos livianos
desde el crepúsculo, hacia el puerto, en el sol
de invierno:*

*lo otro- lo que tiene nombre,
moviéndose fuera de tu silencio*

innominado...

(“Lesconil”, 109)

IV

*¡Sht! Se mueven las hojas y no sopla, sin
[embargo,
ninguna brisa. Es una forma, propia de los
[árboles,
de cantar por sí solos, cuando no hay viento,
[o de hablar,
más bien, en voz baja, en un lenguaje que es
[de este mundo
y de ningún otro, aunque a menudo no lo
[entendamos,
y no tenga, aparentemente traducción
(“Diálogo bajo un carro”, 30)*

George Steiner en un capítulo de **Literatura y silencio** agrega a las dos tradiciones poéticas clásicas, la mística y la pitagórica, una tercera: la tradición de la noche y el silencio. Y afirma: “Esta revaluación del silencio -en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett- es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno”.¹⁰

Prosa y poesía en Saer, lejos de constituir dos "mundos textuales" autónomos y enfrentados, son fragmentos de un corpus y de una poética que podríamos denominar de la negatividad. Caminos paralelos de un errabundeo por los bordes de una lengua que se sabe no transparente y opaca; porque la certidumbre de lo real, se ha vuelto territorio de una pérdida.

Trazar un límite o una "zona"¹¹ puede tener múltiples razones. Rodear un lugar o cercarlo puede que tenga la finalidad de no dejar que algo salga; pero también, puede indicar, dónde termina la propiedad de una lengua privada e intraducible de un escritor y dónde empieza otra

NOTAS

¹. *El arte de narrar* fue publicado por primera vez en 1977 (Caracas: Editorial Fundarte). Para las mínimas reflexiones críticas que desarrollo en mi artículo, así como para las citas y referencias textuales que aludo en el cuerpo del trabajo, sigo la edición ampliada y revisada por el propio autor de 1987, publicada por el Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral (Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, 1987)

². Cfr. Juan José Saer. *El limonero real* (1974) Buenos Aires: CEAL, 1981.

³. Cfr. Juan José Saer. *Glosa* Buenos Aires: Alianza, 1986

⁴. Hago uso del neologismo creado por Philippe Lejeune para los modos de lectura relacional entre textos que Gerard Genette refiere en su texto *Palimpsestos*: "El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura palimpsestuosa". Cfr. Gerard Genette *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* Madrid: Taurus, 1989, 495

⁵ La interrogación sobre la constitución del sujeto de enunciación en el texto de Saer, es obvio que surge como reverberancia del título del trabajo de Susana Reisz de Rivarola: "¿Quién habla en el poema?". *Teoría y análisis del texto literario* Buenos Aires: Hachette, 1989, 201-223. Sobre la problemática del yo lírico, los roles intratextuales

y extratextuales que asume la figura del poeta en la literatura modernista y de vanguardia en hispanoamérica, es importante consultar el trabajo de Walter Mignolo: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", **Revista Iberoamericana**, 118-119 (Enero-Junio 1982): 131-148. También para una teoría del género, basada sobre los sistemas de enunciación y que se aparta visiblemente de los criterios románticos y decimonónicos de subjetividad-objetividad para la distinción entre género narrativo y lírico, ver: Kate Hamburger: "Le genre lyrique". **Logique des genres littéraires**. París: Du Seuil, 1986, 205-256

⁶ Para observar los desplazamientos, alternancias y desdoblamiento del sujeto de enunciación pueden observarse entre otros poemas "El fin de Higinio Gómez", "Akinari Monogatari./El deshielo", "Fragmentos de un Juan Moreira", "Dánae" Cfr. Saer, 1987, 57-61; 66-67; 70-73; 103.

⁷ Narrar la percepción de las diversas regiones de lo real con que se enfrenta el sujeto junto a la imposibilidad de una "traducción" definitiva, son quizás dos de los núcleos centrales de la textualidad saeriana. Sobre el primer eje problemático señalado, confrontar el excelente trabajo de Graciela R. Montaldo: **Juan José Saer: El limonero real**. Buenos Aires: Hachette, 1986, 40-64.

⁸ Cfr. "Paramnesia" (1967), en Juan José Saer **Narraclones**/1. Buenos Aires: CEAL, 1983, 31-50; "Argumentos"(1969-1975), en Juan José Saer. **La Mayor**. Buenos Aires: CEAL, 1982, 81-160; y **El entenado** México: Folios, 1983. En el sentido que aludimos en el cuerpo del trabajo, he tratado de articular mi lectura de **El entenado** en: "La problematización de la lengua en **EL ENTENADO de Juan José Saer**", **CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**, 1(1991): 17-23.

⁹ Cfr. J.J Saer: "La mayor" en Saer, 1982, 11 y ss

¹⁰ Cfr. George Steiner: "El silencio y el poeta", **Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el silencio y lo inhumano**. México: Gedisa, 1990, 78.

¹¹ Ver de Juan José Saer: "Discusión sobre el término zona", en Saer, 1982, 101-103. Confrontar también, la interesante aproximación semántica del término que hace Graciela Montaldo(1986: 54 y ss)