

EL GRAFISMO VISIBLE DE LA VOZ DE LO REAL. LA LECCIÓN DEL POEMA EN JUAN JOSÉ SAER

Miguel Dalmaroni
Universidad Nacional de La Plata
dalmaroni@gmail.com

Fragmentos de real

La historia de la poesía argentina del siglo XX presenta, por supuesto, algunos momentos privilegiados donde una tradición poderosa y característica del modernismo literario insiste y busca reiniciar caminos: la del poema en prosa. Es probable que durante la emergencia de lo que suele identificarse como las neovanguardias, es decir, hacia los años sesenta, sea Alejandra Pizarnik (1936-1972) la poeta argentina que retomó con mayor compromiso y extremismo aquella tradición (sobre todo porque lo hizo en el interior de una obra que había ganado reconocimiento por su insistencia en el verso y en la unidad poemática breve como claves de una *economía* visual de lo lírico). En cambio, la relación inversa a la prescrita en esa tradición, es decir, la de quienes intentaron el relato o la novela poética o —en su extremo en verso—, fue por supuesto menos frecuente. Para la época en que Juan José Saer comenzaba a delinear su proyecto creador, hacia comienzos de los sesenta, la narrativa de Haroldo Conti, especialmente su novela *Sudeste* de 1962, debe citarse

Este artículo analiza la poética del narrador argentino Juan José Saer en torno de su único libro de poemas *El arte de narrar*. Saer construyó poéticamente sus relatos porque creía que lo poético era el punto donde el arte literario *hace un real*. Esa convicción modernista organiza en su obra una articulación particular entre la prosa narrativa y los ritmos al mismo tiempo gráficos, visuales y musicales del poema.

Palabras clave: Juan José Saer, poesía, prosa poética, *El arte de narrar*, visualidad poética.

Visible graphism in the voice of the real: the act of reading in Saer's poetry

This article analyzes the poetics of Argentinean narrator Juan José Saer as it put forth in his only

Recibido: 15 de marzo de 2011

Aceptado: 16 de junio de 2011

entre los casos que suscitaron de modo sostenido una lectura en clave *poética* o, más precisamente, de prosa narrativa intensamente poetizada¹.

En el cuento de Saer "Sombras sobre un vidrio esmerilado" lo que se narra es el proceso de escritura de un poema, aproximando aún más a las configuraciones de la lírica un procedimiento que ya despuntaba en la trama espiralada de *Cicatrices* (1969), en *El limonero real* (1974) y en *Nadie nada nunca* (1980). La anáfora y otros modos de la repetición con variaciones detienen el curso de lo narrable y nos dejan, como la poesía, ante la palabra que insiste y entonces vacila y se opaca. De un modo semejante, *Glosa* (1986) vuelve una y otra vez sobre un breve poema que hace de epígrafe y de clave de la novela, y subordina todas las voces del relato al procedimiento lírico conocido bajo la misma palabra que da título a la novela. A estos y otros rasgos de los textos que han llamado la atención de lectores y críticos, se agregan las numerosas declaraciones y escritos de Saer acerca de la superioridad artística de la poesía por sobre otras modalidades literarias, así como su enfática y regular admiración hacia algunos poetas y su veneración incondicional por la figura y la obra de Juan L. Ortiz. En muchas oportunidades, Saer manifestó no sólo un conocimiento interesado en el canon poético occidental desde los clásicos y en sus formas métricas y compositivas, además reiteró que abrigaba el proyecto de escribir una novela en verso². Como fuese, ¿qué quería Saer *hacerle* a la narrativa cuando insistía, de esas u otras formas, en identificar su arte del relato con el de la poesía? Una de las principales hipótesis sobre las que gira este ensayo diría que Saer creía no solo que "la po-

book of poetry, *El arte de narrar*. Saer constructed his stories poetically because he believed that poetry is the point where literary art *makes a real*. This sort of modernist belief establishes a particular articulation between narrative prose and the rhythms at once graphic, visual and musical of the poem.

Key words:

Juan José Saer, Poetry, Poetic Prose, *El arte de narrar*, Poetic Visuality.

esía es el arte literario por excelencia”, sino además que, mucho más que la narrativa, es el género que con más derecho puede reclamar el calificativo de realista. O, mejor, que lo poético es el incalculable donde el arte literario *hace un real*.

Saer escribió un único libro de poemas: *El arte de narrar*³ (1977). Pero conviene detenerse en el hecho de que lo haya editado tres veces, agregando poemas y secciones, porque esa decisión hace una aparente diferencia con el modo en que dio a la imprenta el resto de sus títulos: jamás corrigió ni reescribió sus relatos en las ediciones siguientes a la primera edición en libro; la novela o el volumen de narraciones funciona en el curso de su obra como unidad que da paso a otra y, por tanto, se trata de un trayecto en el que la idea de corrección o reescritura, que solo podría pensarse entonces entre un libro y el siguiente, cede ante la más apropiada de ampliación o agregación. Cada vez que aparecía un nuevo título de Saer, la obra no había sido corregida pero sí *aumentada*: *La ocasión* (1988) despliega una referencia a los ancestros de la familia Garay hecha en “A medio borrar” y completa, entonces, fragmentos de una historia iniciada en *Cicatrices* (1969); *Glosa* (1986) revela el funesto destino de los personajes de *Nadie nada nunca* (1980); y *La pesquisa* (1995) y *La grande* (2005) agregan pormenores y llenan huecos (nunca todos); “Amigos” está incluido en *La mayor* pero narra un episodio que por cronología y protagonistas se ubica en el curso de lo narrado en *Glosa*. La trama, en fin, no es tanto la de cada uno de los títulos sino más bien la del conjunto, porque cada libro regresa a las historias de algunos de los anteriores e inserta allí lo que ni el autor ni los lectores habíamos leído ni sabíamos antes. Pero no por eso el conjunto –como se ha dicho– compone nada que se parezca a la progresión de una intriga ni al despliegue de un conflicto que busque su resolución, ni a una saga completa con cabos y nudos que cierren un mundo. Las tres ediciones de *El arte de narrar* presentan una seriación similar: conviene pensar que en ese libro que es tres libros (o, si contamos los subtítulos de las secciones, cuatro), la unidad no es el volumen sino el poema (como la novela o el cuento en el corpus de las prosas), y que el conjunto tiene esa misma estructura anafórica y detenida –poética– que se lee en *El limonero real*, en *Nadie nada nunca* o en *Glosa*. Que la primera edición incluya dos poemas titulados, como el libro, “El arte de narrar”, y la segunda edición un tercero, es la marca más visible de esa organización, una serie o un ciclo antes que un decurso concatenado. Para

describirla, uno de los breves “Argumentos” de *La mayor* proporciona una figura apropiada, “yuxtaposición de recuerdos”, que corresponde claramente a un modo usual de *compaginar* poemas en un libro pero que –como en el título del poemario de Saer– se refiere al arte de narrar:

Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija (Saer, 2001: 200).

Basta releer unos pocos poemas de Saer para saber que “recuerdos” es el nombre de la materia con que trabajan los textos de *El arte de narrar*. Se diría que por eso sus poemas se hacen narrativos, si no fuese que en sus prosas –donde Proust es un problema y no un patrimonio– el recuerdo se desnarrativiza, se fuga de su parentesco maquinal con el pretérito y consiste, como en la poesía, no más que en un fragmento de experiencia del instante:

Hay también –agrega Saer en el mismo “Argumento” que acabamos de citar– recuerdos inmediatos: estamos llevando a los labios una taza de te y nos viene a la memoria, antes de que la taza llegue a su destino, la fracción de segundo previa en la que la hemos recogido, sin ruido, de la mesa. Y hasta me atrevería a decir que hay también una categoría que podríamos llamar recuerdos simultáneos, consistente en recordar el instante que vivimos mientras lo vamos viviendo (Saer, 2001: 200-201).

La razón por la cual Juan José Saer –que publicó más de veinte libros en prosa– escribió poemas en un libro que se fue amplificando a la par del resto de la obra, se vincula directamente con el evento físico y corporal de escribir y leer un texto, según una convicción que ciertamente tiene su linaje en el modernismo estético: cada vez que se lo acomete, el poema es un hecho, un

puro performativo y, por tanto, un puro objeto. Un ocurrir imaginario y vocal, *materializado* por la escritura en un visible. Saer escribió esos poemas y los tituló *El arte de narrar* porque lo que le interesaba de los prosistas a quienes leía –Proust, Faulkner, Onetti, Rulfo– era justamente los momentos donde, como en la poesía, la narración se libera del papel vicario que le sería conatural –es decir, de la función representacional o, si se quiere, propiamente narrativa– y abandona entonces su sitio en la fantasmagoría de la cultura para habitar únicamente un territorio, el propio, cuya ontología podría reclamar, en cambio, alguna fiabilidad.

Tela en tinta de la voz

La primera edición de *El arte de narrar* (1977) es un pequeño libro de unas 135 páginas de formato apaisado: apenas rectangular, es más ancho que alto; la caja de la diagramación acentúa esa geometría porque muchos versos la extienden hasta los doce centímetros y medio, mientras que la vertical de los poemas es más corta (hasta once centímetros y medio). Los espacios blancos son menos que los ocupados por la letra porque los poemas del libro que dibujan un curso vertical de versos cortos son menos de la mitad. Susana Zanetti cuenta que hacia comienzos de los años 80 la segunda edición de *El arte de narrar* estaba planificada para una colección del Centro Editor de América Latina. Esta edición no pudo ser porque el director de la editorial, Boris Spivakov, que era un hombre práctico, se negó a modificar el tamaño de uno solo de los libros de la serie para que los largos versos de Saer entrasen en la caja, mientras que Saer se negaba a su vez –parece– a cortar la integridad lineal de los versos. Así, estas medidas, que organizan la primera visualidad del libro, no son, por supuesto, banales. Representan una ejecución material y, más precisamente, una ejecución plástica en la que de primera impresión notamos por lo menos la búsqueda de un efecto sobre el que conviene detener la mirada crítica.

En el corpus clásico, digamos, de la crítica saeriana, contamos con algunas reflexiones muy valiosas sobre la poeticidad de la prosa narrativa de Saer⁴, cuestión que es necesario considerar también a la luz del problema particular

que agregan los poemas de *El arte de narrar*. El cruce de algunos aciertos de Martín Prieto, Edgardo Dobry y Jorge Monteleone permitiría encaminarnos hacia una fórmula eficaz para identificarlo. Tras citar completo el poema “Bottom’s dream”, Prieto anota: “Cinco versos irregulares, el primero de veintitrés sílabas, el segundo de dieciséis, el tercero de diecisiete, el cuarto de catorce, el último de diez; en semejante irregularidad suena, sin embargo, una música ‘clásica’”. Prieto intenta buscar esa música contando la suma de las ochenta sílabas del poema que, divididas entre sus cinco versos, “nos da redondos dieciséis para cada uno: un penteto 16silábico”. No se trata, agrega, “de ordenar el poema según esta nueva forma –lo que sería imposible debido a los nuevos cortes de verso y nuevas acentuaciones, sino de ver cómo en la descomposición de ésta se está acompañando *el asunto* del poema: [...] el relato del recuerdo de un sueño: una forma irregular” (Prieto, 2005: 124). Monteleone, por su parte, anota que a excepción del soneto “Relox de sol”, en los versos del libro “está por completo ausente la prosodia, siquiera parcial, de la métrica española, o cualquier otro recurso rítmico cuyo patrón sea iterativo [...] El ritmo del verso de Saer guarda estrecha relación con la sintaxis de su prosa” (Monteleone, 2010). De una observación semejante, Dobry concluye algo casi idéntico a lo que proponía Prieto: “El poema de Saer busca una proporción justa e inestable entre prosodia y período gramatical. Abolidos el metro y la rima, la estrofa –unidad de composición más irreductible que el verso– quiere imitar el ritmo de *la idea*” (Dobry, 2007: 179). Lo que nos dice el conjunto de estas tres lecturas es que la dominante es el asunto o la idea a través del régimen sintáctico, pero en el interior de una pieza de escritura poemática: los cortes de verso, las acentuaciones y la estrofa son irreductibles. ¿Por qué? ¿Por qué no podríamos leer aunque fuese algunos de estos textos, *lisa y llanamente*, como poemas en prosa, o como prosas poéticas?

Leyendo pero a la vez *mirando* otra vez *El arte de narrar* como libro, es posible volver a describir ese efecto buscado por la escritura poética de Saer de este modo: se trata de un propósito complejo, que consiste no sólo en expandir las fronteras de la poesía hasta hacerle ocupar el territorio de la prosa narrativa sino a la vez –mediante las libertades modernistas de la medida sin medida del verso– en desactivar la convención de linealidad unidireccional de la prosa. O, si se quiere, lo que la poemática de estos textos de Saer hace con la sintaxis, se lo hace a la prosa; y eso que le hace consiste en reponerle y acre-

centarle una materialidad que el hábito cultural le sustrae; lo que queda a la vista, diríamos encandilando, es –para adelantarlo con Saer y formulariamente– un fragmento del “movimiento continuo descompuesto” (Saer, 2005: 193).

Como sabemos, el hábito cultural dominante quiere que la visualidad impresa de la prosa sea indiferente a la extensión de la línea; en el acto de *lección* de la prosa siempre hace su entrada el imaginario convencional de la continuidad rectilínea; allí, el paso de un renglón al siguiente es *mecánico*: la letra cumple su papel vicario y se torna entonces mero instrumento mental del discurrir, sierva dócil del imaginario –uno de los modos de la metafísica de la ausencia, de lo que está *in absentia*–; en la prosa, cada línea es siempre –y ni más ni menos– todo lo larga que la caja permita, porque las pausas y los finales relevantes están en la puntuación y en la sintaxis y no en la correspondencia de estas con la física visual de lo escrito. En los poemas de Saer, en cambio, el verso lleva la caja hasta donde le convenga o le suceda, se expande o se contrae por fuera de orillas que desconoce como tales, y repone así para la prosa la corporalidad que la cultura le había sustraído; lo escrito es a un tiempo la materia visible de la voz, un audible escrito, secuencia tonal cuyo carácter de impreso es doble: partitura que vuelve a ejecutarse en cada lectura, y a la vez, por tanto, *arte-objeto de la letra* que la inscripción de la voz deja *presentizado* ahí; que puede volverse entonces dibujo pero además mancha, derrame, fuga de tinta. Se trata, a la vez, de un efecto plástico procedente de una cierta convicción ontológica de Saer, un efecto materialista que ocurre durante la relación de lo escrito con la mano y con el ojo, y que se confía al encuentro sensorial del poema; que nos pone ante el imperio de la tinta oscura que baña y hunde todo lo que, humano y finito, pretenda perseverar en el ser e ignorar el exceso, la excepción y la multiplicidad como condiciones constitutivas de lo real que se esconden a la mirada ordinaria.

En Saer, *también los poemas* buscan ocupar el espacio como un río sin orillas (Saer, 1991). Persiguen, en este sentido, la realización por la escritura de ese título de su *Tratado imaginario* que adopta la lógica de algunas célebres telas de Kasimir Malevich, el inventor del suprematismo y uno de los pintores del siglo XX venerados por Saer, como se sabe: “Cuadrado negro sobre fondo blanco” o, lo que es lo mismo porque es el resultado de su exceso como “evidencia cegadora”, “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”. Es decir, todo *lo real* y, por tanto, nada de *la realidad* según nos la da la lengua, la memoria y la

cultura. Por supuesto, es inevitable aquí recordar la tela enteramente blanca que pinta Héctor en “A medio borrar”, pero sobre todo la geometría en negro pleno que se extiende sobre la página de *El limonero real*, cortando el curso de todo discurrir una vez que las orillas del desmayo hacen que a la voz que narra se le borre todo, y el lenguaje articulado de Wenceslao se disuelva en glosolalias aliterativas donde resuenan, obviamente, fragmentos de *En la masmédula* de Oliverio Girondo: “Nono nonado. Enanan nenadas nos nuna nene none nena nana na ona none nanina. Nanién nanuno nenado nenacón” (Saer, 2001: 148).

¿Cómo no leer allí, además, la indicación anticipada de una lectura aliterativa, es decir, musical, del título de la novela *nadie nada nunca*, completamente en minúsculas y sin puntuación en su primera edición de 1980? Tarde o temprano, por la expansión de la mancha que hará in-significante y demencial el juego de los signos culturales y lo volverá mera materia, la escritura anhela, anuncia o se sueña “sedimento oscuro” que hace o insinúa como puede una nada, que va –negro pleno o luz que enciegece– de nada a nada para dejar como resultado el “residuo de oro” del poema. Por supuesto, se trata de una condición sacrificial o, en términos de Saer, de esa pérdida drástica de las ilusiones, cifradas por la tradición de la retórica evangélica de las bienaventuranzas, según leemos en otro de los poemas del libro, la “Elegía Pichón Garay”: “Bienaventurados/ los que están en la realidad/ y no confunden/ sus fronteras” (Saer, 1977: 127). No creo que para quienes estén familiarizados con la obra de Saer resulte controvertible subrayar que en el poema *estar* “en la realidad” es más bien lo contrario de *lo real*. Sea en los poemas o en los relatos, la poesía en Saer es el ejercicio incesante de interposición de una distancia entre el semblante de la realidad y lo real, entre las fronteras de lo distinto fraguadas en lo dado y el espesor mudo de lo real que solo cobra voz en el arte. O, como le dice José Hernández a su hermano Rafael en “Diálogo bajo un carro”: “Hay más de una realidad/ o un nudo, centelleante, de realidad” (Saer, 1977: 41). Pero no se trata de una pasión de lo real orientada por la obsesión de autenticidad, se trata más bien de una pasión *an-identitaria* de lo real. Por eso, en trabajos anteriores nos ha interesado insistir en que el negativismo saeriano, sin dudas extremista, es un negativismo filosófico pero, artísticamente considerado, es un procedimiento y un momento del método (Dalmaroni, 2008). Y 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, tampoco a suprimir los semblantes de la realidad por un trabajo destructivo, sino a *hacer un real*. Es la escucha del habla intraducible de los árboles, la visión de la luz que se edifica de la nada cada día, “la espuma del amor, bajando, /como una vestimenta nupcial, al encuentro/ de su llanto”, todo eso que –a diferencia de Rafael– José, el poeta, alcanza a sentir por encima del delirio y la matanza del “siglo ensordecedor” (Saer, 1977: 40-41). Por supuesto, “Diálogo bajo un carro” es uno de los poemas más nítidamente orticianos de Saer, porque la tensión propia de la poética de Juan L. Ortiz ha sido traspuesta al contrapunto de las dos voces que dialogan. Es la poesía, entonces, el punto o el nombre del ejercicio donde el arte *hace un real*. El arte en Saer no es un arte realista: es un arte *realizante* de la experiencia, el lugar no donde se representa sino donde se efectúa, donde se testifica y se presenta la contingencia incalculada de lo real.

Por eso interesa menos el resultado que *los resultados* del método negatista insistente, es decir, lo que va dejando hecho, sedimentado, derramado, *agrumado* o *dispersado* el trabajo de la escritura. La escritura de Saer pide mirar ese trabajo como un proceso incesante que va de la descomposición de los signos de *la realidad* a la composición inesperada de *un real* acontencido por la entrega al ejercicio manual, vocal y visual del escribir que retoma una y otra vez ese recorrido. Esto se ilustra con claridad si pensamos ese derrotero como un vaivén entre el postimpresionismo más o menos puntillista y la abstracción concreta, y entre ésta y el postimpresionismo puntillista, y siguiendo así, en un recomenzar permanente. En *El limonero real*, la mancha suprematista en que se cierra el desvanecimiento de Wenceslao está precedida de un entresueño poblado de cortes tipográficos, espacios en blanco y de una visión de mariposas blancas y negras que se disgregan, se condensan, se disgregan, en direcciones más o menos aleatorias, más o menos simbólicas. La escena parece citar las dos manchas –una negra, la del café; la otra amarilla, la de una bufanda– que retiene el narrador de “La mayor” mientras, en plena oscuridad, es ganado por el sueño (Saer, 2001: 142-144). En *nadie nada nunca*, un episodio perceptual inexplicable divide en dos la vida de uno de los personajes (el bañero), y compone, claro, un cuadro puntillista: el mundo visible se descompone de pronto ante sus ojos en una infinidad de puntos minúsculos separados por una delgada pero irreductible línea negra. El bañero ha sido despojado del artificio cultural de la totalización, y ya no puede darse mundo ni realidad con las *man-*

chas que le entregan sus sentidos; sólo tiene ante sí fragmentos ínfimos de materia muda, negación de los universales y de las relaciones que postula el imaginario: se hunde (Saer, 1980:114-119). La misma figuración, con numerosas variaciones, retoma distintos momentos de ese vaivén entre condensación y disgregación, descomposición y composición: las mariposas de *La pesquisa* (1995) o de *La grande* (2005), el cielo mallarmeano acribillado de estrellas en *El entonado* (1983).

En *El arte de narrar* Saer prodiga también momentos de ese proceso. Sin candorosas expectativas de regularidad, por supuesto, nos detendremos en algunos puntos, nudos de la primera edición del poemario desde los cuales, creo, es posible anotar los modos en que la poesía ocurre en Saer y *alecciona* la mirada del lector de prosa.

Hormigas en estampida

“en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto”, dice el narrador protagonista de *El entonado* (Saer 1995: 11). Se recordará que “El intérprete”, uno de los “Argumentos” de *La mayor*, parece la prefiguración invertida del argumento de esa novela, porque se trata de la historia de un niño cautivo, pero no de un niño blanco por los indios, sino de un indio apropiado por los conquistadores que desembarcan en la costa americana. El narrador en primera persona, la propia víctima, habla de la lengua invasora que le enseñaron los conquistadores; y lo hace con una figura visual que evoca menos el habla que la escritura y, diría más, que evoca la escritura como un *real oscuro* que la cultura desagrega y que una vez más la escritura podrá volver a fundir y agrumar:

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 las otras para ser, otra vez, como los barcos, puntos negros, fili-

granas 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 (Saer, 2001: 178).

Los “Argumentos” de *La mayor* están fechados en el lapso “1969-1975”. Los poemas de *El arte de narrar*, datan de años antes –1960– pero se extienden hasta 1975. En el primero de esos poemas, dedicado al recuerdo de Petrus Borel, Saer usa una figura similar a la del indio bilingüe para hablar del poeta, un sujeto constituido por las fuerzas antagónicas que lo tironean hacia dos frentes de batalla en pugna, como el indio forzado a aprender la lengua del enemigo y a officiar de lenguaraz. Igual que el intérprete, que se dice “dotado de una lengua doble, como la de las víboras” (178), en el inicio del libro de poemas, “la escritura costosa” del artista también se figura como una forma de la traducción: es “el palimpsesto del proyecto y la redacción/ trabados en lucha libre” e, inmediatamente, un dilema visual y gráfico que está en las manos del poeta pero que se les escapa: es “el caos de la tipografía/ como un hormiguero que se abre/ en estampida sobre la nieve” (3). Aunque en otro de los poemas del libro, “Rubén en Santiago”, Darío escriba con tinta roja (es decir, con hormigas coloradas, no negras), en Saer la tinta del poeta y la tinta de los libros es a menudo negra u oscura y es siempre, entonces, la amenaza de lo negro y la verdad de lo negro, el subsuelo inconsistente de lo real que únicamente el artista puede entrever porque la civilización, toda ella locura, es ciega y prefiere *estarse en la realidad*.

Es lo que propone, invirtiendo la secuencia temporal, la ficción antropológica que Saer insinúa en “El intérprete”: así como el poeta vuelve a vérselas con la lengua propia como si fuese de Otros, “Felipillo” ve venir –“gradual”, “lenta-mente”– la lengua ajena cuando ya es sujeto de la propia, de la lengua *materna*. Alcanzar a ver ese movimiento demencial –la huida del horror de lo real por la vía de la *significación* de un mundo que proporcione un dominio, es decir, por vía de la cultura–, parece fatal privilegio de traductores, poetas, artistas. Como el Baudelaire o el Julien Green de Walter Benjamin, también los artistas de Saer son los que “grita[n] de espanto” en la somnolencia donde alcanzan a ver lo que los ojos del resto de los mortales ignoran (Benjamin, 1999: 132). También el Rubén Darío de Saer debe entregarse, paciente, a “un trabajo encarnizado”, “un trabajo de hormiga” y “volverse un amanuense” vitalicio para descubrir al

final, como Petrus Borel, que “el interior” del “círculo mágico de los códigos reinantes” es siempre de los otros, que “el nudo de oro de la poesía” ha cambiado de lugar cuando los otros lo celebran porque dicen comprenderlo, cuando “otros dicen oír el canto de las estrellas” en los “signos incomprensibles” que “la mano decrepita” del poeta, “deslizándose de izquierda a derecha”, ha sembrado “con tinta roja, sobre las hojas blancas” (105-106).

Son momentos del proceso en los que el poeta procura escribir como Van Gogh pinta, o al modo en que Tomatis, en el relato que da título a *La mayor*, mira la reproducción de “Campo de trigo con cuervos” que cuelga en la pared de su cuarto: el poeta escribe en estos momentos poniendo en evidencia cómo fue que la cultura (la lengua de “los carniceros”) desagregó y articuló *la realidad*, es decir, huyendo en estampida, despavorida, del grumo negro e hirviente de *lo real*. La escritura fija su estado en ese momento para tornarlo “evidencia cegadora” (Saer, 1993: 27). Como las telas de Van Gogh o de Seurat, que en la disgregación de esa nada que separa una mancha de otra, un punto del otro, dejan abierto el mundo para escándalo del mundo, la brecha entre *la realidad* y lo real para horror de la civilización.

En 1986 Saer cristalizó los dos puntos extremos de ese proceso en una consigna cuando dijo que su objetivo era intercambiar los procedimientos esenciales de la poesía y la prosa: “obtener en la poesía el más alto grado de distribución —que es el procedimiento esencial de la prosa— y en la prosa el más alto grado de condensación”— procedimiento esencial de la poesía— (Saavedra, 1993: 179). Para advertir el carácter dinámico de eso que la consigna esquematiza, conviene pensarla como una inferencia que resulta del prolongado ejercicio literario que la antecede, antes que como un programa inicial de identificación binaria de los modos de la obra; porque las relaciones entre esos cuatro términos —poesía, prosa, condensación, distribución— dibujan en el trayecto de las escrituras de Saer espirales, madejas, vaivenes e intercambios *más que* bipolaridades (Saer —anota Prieto— “confunde de tal modo los procedimientos de la poesía y de la narración que es definitivamente imposible suponer que sus poemas son los de un narrador, y sus narraciones las de un poeta”) (2005:121). A la vez, como ya propuse, ese intercambio de procedimientos e identificaciones entre géneros procede también de la imaginación de Saer sobre las otras artes y especialmente de sus experiencias con la música, la pintura y el cine. Saer no puede referirse, por ejemplo, a la poesía

de Juan L. Ortiz sin hacerlo en términos musicales, pero a la vez habla de lo musical de la poesía en términos espaciales, y del carácter reconocible “a primera vista” de la poesía de Ortiz. Ahora bien, conviene recordar, creo, que uno de los principales textos de Saer donde se asigna esa particularidad única de la poesía a su efecto sobre la vista, empareja poesía y prosa y a Ortiz con Antonio Di Benedetto: “Como lo he observado alguna vez a propósito de la prosa de Antonio Di Benedetto, puede decirse que también la poesía de Juan es *reconocible aun a primera vista* por su distribución en la página, por sus preferencias tipográficas, por la extensión de sus versos, por el ritmo de sus blancos, o por la peculiaridad de su puntuación” (Saer, 1997: 83). Agregaría, finalmente, que algo semejante ocurre, por supuesto, cuando Saer se refiere a los propósitos de su propia obra: “la atmósfera, el tiempo del relato, el lenguaje, la entonación”, que Saer enumera como aspectos de lo que llama “la forma”, se piensan en contra de una figura lineal del discurrir de la prosa y en contra de la concepción secuencial de la causalidad y del tiempo; y a la vez, por lo tanto, como instancias capaces de “crear su propio mundo”, literalmente de darlo como “aparición”, bajo la figura de un universo físico y sensorial de cuya procedencia ignoramos todo, “Un poco como el sistema solar –dice Saer–, en el que cada *cuerpo* tiene su órbita, *su masa*, su atmósfera” (Speranza, 1995: 153-154).

Ojos de lobo sobre el cielo de las letras

El comienzo de *El arte de narrar* es un nudo apretado sobre el que conviene detenerse. Por una parte, la palabra “arte” se lee no una sino tres veces, porque tras el título general del libro aparece en el primer poema, “DE L’ART ROMANTIQUE” (3-4); luego, el segundo poema del libro es el primero de los dos que se titulan –como el volumen– “El arte de narrar” (5). La primera pieza es, como lo declara de modo directo su título, *una cita tomada* –traducción y reescritura a la vez, en este caso– del ensayo que Baudelaire dedicara a la figura del frenético y “pequeño romántico” Petrus Borel en su libro titulado precisamente *El arte romántico*. El poema es eso y a la vez –allí, en el *incipit*– la declaración del estrecho compromiso saeriano con el canon más alto de la poesía francesa modernista: la imagen del “cielo estrellado” que Saer escribe en el segundo verso es, por supuesto, baudelaireana, pero es so-

bre todo la cita de la figura que usó más tarde Valéry para describir el grafismo poético de Mallarmé, tras haberse maravillado mirando “la disposición tipográfica” de las pruebas de imprenta de “Un golpe de dados”: “el innumerable cielo de julio encerrando todas las cosas en un grupo centelleante de otros mundos [...] ... me parecía *ahora* estar capturado en el texto mismo del universo silencioso [...] ... [Mallarmé] ha intentado elevar una página a la potencia de cielo estrellado” (Valery, 1957: 625).

En su semblanza, Baudelaire comienza diciendo que Petrus Borel “fue una de las estrellas oscuras del cielo romántico”, una “estrella olvidada” y “extinta”; Saer comienza diciendo que Borel —a quien también califica de “oscuro”—, “se hundió en el cielo estrellado” donde “ninguna estrella lleva su nombre”. Baudelaire, como el propio Borel, se toma muy en serio el seudónimo del poeta, que firmaba como “El licántropo”; Saer aprovecha esa insistencia para dar a los ojos de Borel el color amarillo de los ojos de los lobos, en el ejercicio obsesivo del cuidado de la escritura al que también se había referido Baudelaire: anota Saer que “El lobo vigilaba/ por encima de su hombro, en todo momento/ hechizando el lenguaje/ paralizando la reflexión/ con su ojo amarillo”. Baudelaire describe la ortografía rara de Petrus Borel, su escritura caligráficamente meticulosa pero extravagante, que —a la inversa de lo que sucede casi siempre— se inclinaba regularmente a la izquierda “como filas de soldados de infantería tumbados por fuego de metralla”. Se conduce el autor de *Las flores del mal* de “[...], todas las fatigosas batallas que, para realizar su sueño tipográfico, el autor habrá tenido que librar con los impresores”, (Baudelaire, 1992: 237-238)⁵. Como se ve, una historia que, repetida desde Baudelaire, parecen haber conocido bien no sólo los editores de Mallarmé sino también los de Juan L. Ortiz y los del propio Saer: imposible *poner eso en caja*. Saer incluyó el asunto entre las decisiones que formaban el núcleo de la ética autónoma del trabajo y la vida de Juan L.: una independencia que mantenía a Ortiz aislado no sólo de la sociabilidad literaria, de la cultura oficial y del “circuito comercial de la literatura” sino además de “los criterios adocenados de escritura y de impresión que lo incitaron a convertirse en su propio editor” (Saer, 1997: 84). Tal vez convenga recordar que Petrus Borel había sido, antes de lograr cierto reconocimiento como poeta, arquitecto a la fuerza y, tras fracasar en ello, dibujante por iniciativa propia. Lo que Saer llama “el proyecto” y Baudelaire “el sueño del poeta” es, entonces, “un sueño tipográfico”; y “el arte de” de los títulos saerianos es el empeño manual y óptico en ese

“caos de la tipografía” que pone a la letra en dispersión, “como un hormiguero que se abre/ en estampida sobre la nieve”. Del poema como una de las artes plásticas, que comienza como un cielo acribillado de estrellas de Van Gogh o, cromáticamente a la inversa, en una especie de *dripping* en tinta sobre fondo blanco.

Lo imborrable, a mano

Los poemas de *El arte de narrar* vuelven una y otra vez sobre esta cuestión: es “la mano” la que –cegados los ojos por la “explosión” de “la mañana del mundo”– almacena “recuerdos falsos para memorias verdaderas”, es decir: almacena ese “sedimento oscuro” al que “Llamamos libros” (124). El poema es el segundo que se titula como el volumen, pero Saer no escribe “Llamamos narraciones” ni “relatos”, ni “poemas” ni “literatura”, sino “libros”. En el primero de los poemas titulados “El arte de narrar”, es decir, en el segundo poema del libro, el verso inicial se abre con la diferencia entre “voz” y “recuerdo” trazando así el tema del texto en torno a lo *in-audible* (lo que sólo es audible para el poeta, como en “Diálogo bajo un carro”); pero allí mismo se trata ya, a la vez, de la voz *escrita* y tangible visualmente. Ese primer verso dice:

Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja

Saer no termina el verso en el punto final de la primera oración: lo prosigue, en cambio, encabalgando el inicio de la segunda frase, que pasa de la escucha a una relación táctil que establece el ojo con lo inscripto en negro sobre la hoja blanca. Releamos, una tras otra, esas primeras líneas del poema:

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,
[...] (5).

En el poema que traza la semblanza de Aldo Oliva, el cuerpo del poeta resalta, “como contra un infinito, contra el afiche amarillo pegado a la pared”, y “Está todo aureolado, si se quiere, de *grafismos negros*” (15).

“Borrar” –que en Saer significa, entre otras cosas, olvidar o desvanecerse en la nada– es una palabra cuya historia tiene sus curiosidades. La octava acepción que anota el diccionario de la Academia para el sustantivo “borra” dice “Hez o sedimento espeso que forman la tinta, el aceite, etc.”. La primera acepción para “borrar” es una definición de la acción de tachar lo escrito; la segunda, “hacer que la tinta se corra y desfigure lo escrito”; la tercera, “hacer desaparecer lo representado con tinta, lápiz, etc.” (RAE, 1992: 314). Cuando en 1993 se le preguntó “¿Qué es ‘lo imborrable’?”, Saer respondió asertivamente: “Lo imborrable es lo escrito. Eso que ha sido escrito” (Speranza, 1995: 155). Como se sabe, Saer usaba la máquina de escribir casi exclusivamente para pasar en limpio. En cambio, escribía a mano en cuadernos, con bolígrafos de tintas de varios colores. Se recordará seguramente el final de aquella entrevista publicada por primera vez en 1981, cuando Gerard de Cortanze le preguntó “qué lazos establece entre el cuerpo y lo escrito”, Saer respondió: “Escribo a mano”. Y agregó luego una de sus minuciosas descripciones, narcótica y lúcida a la vez, una microfísica de la escritura como un trance del cuerpo y como “traspaso” entre los cuerpos del que escribe y de quienes lean:

[...] para el primer flujo la escritura a mano es, en mi caso, esencial. [...] si estoy sentado delante de la máquina, mi cuerpo está derecho y rígido y mis dedos se deslizan rápidamente sobre las teclas, mientras que si escribo a mano incorporo el instrumento, tomándolo entre el pulgar y el índice, haciéndolo pasar en el ángulo así formado, apoyándolo en el borde del dedo medio y en el ángulo interdigital, contra el hueso de la mano; y al mismo tiempo el tronco y la cabeza que se inclinan sobre el cuaderno, la mano derecha que se desliza sobre la hoja, el antebrazo derecho que se apoya en el borde de la mesa, y el izquierdo que mantiene inmóvil el cuaderno abierto sobre su margen superior, forman una especie de esfera donde el cuerpo recibe el útil y lo envuelve como en un capullo. La punta de la lapicera sostenida de esa manera deja sobre la página blanca trazos de nuestro propio cuerpo (porque en definitiva todo sale de ese cuerpo), más inclinado, en su intimidad, a librar su secreto. El cuerpo es un paradigma del

mundo y por decir así, lo contiene. Cuando levanto la cabeza para echar una mirada alrededor, si quiero describir lo que veo, el paso por el cuerpo de los elementos de mi visión es ineludible, porque es a través de este pasaje que el cuerpo puede hacerlos descender, transformados por su alquimia, en la pluma. Sin mi cuerpo, el instrumento no es nada; es un objeto inerte [...]. Por otra parte todo el cuerpo interviene en el acto de la escritura, el cuerpo material, macizo, sentado en la silla, sin cesar en movimiento y acompañando con sus latidos, sus estremecimientos, sus sobresaltos, al trabajo de escritura. Las piernas, allá abajo, las nalgas y los muslos que reposan en la silla, los músculos, los nervios, el cerebro, la sangre. La respiración cambia, se modifica; el hambre y la sed acosan, el humo de los cigarrillos entra y sale de los pulmones. A la menor hesitación, a la menor duda, la cabeza se mueve, gira hacia la ventana [...]; después, tras una pausa, los talones empiezan a golpear, impacientes, contra el piso. Al mismo tiempo un cuerpo imaginario, inerte, interno, enturbia continuamente a las imágenes que la escritura trata de dar forma; muchos cuerpos, fragmentarios, fugaces, se presentan a la conciencia, a la memoria o a la imaginación, sin haber obedecido, aparentemente, a ningún llamado y como aparecieron desaparecen. La escritura, en el sentido grafológico, perfectamente individualizada, lleva las marcas del cuerpo que la ha sembrado en la página. Y ese cuerpo, cuyos innumerables signos pueden seguirse en los trazos de lo escrito, se deposita poco a poco, a lo largo de los años, en la obra que es, según la vieja denominación latina, también ella, un *corpus*. Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro (Saer, 1986: 44-46).

La populosa biblioteca del asceta

Ese comienzo de *El arte de narrar*, el poema sobre Borel, también es decisivo porque inaugura uno de los tipos de poemas del libro, algo así como una subespecie: de los cuarenta y siete textos de la primera edición, más de catorce son estos fragmentos de biografías, retratos, semblanzas más o menos narrativas, una galería saeriana de raros casi siempre célebres, personajes de la

historia literaria o de algunas ficciones, a la vez figuras ejemplares y firmas de una biblioteca acopiada que hace del libro –leído en cruce con el resto de la obra– una especie de laboratorio intertextual e interartístico del transcurso saeriano: Borel, Watson y Holmes, Hölderlin, Thomas de Quincey, Dylan Thomas, Aldo Oliva, Turgeniev, los hermanos José y Rafael Hernández, Li Po, Quevedo, Dante, Metrocles y su cuñado y maestro Crates, Higinio Gómez, Rubén Darío, Ueda Akinari, Moreira. De esos nombres, once son poetas, escritores sobre todo de poemas.

En relación con este aspecto, una primera lectura que –como la que proponemos– se detenga en la primera edición resulta significativa. A partir de la segunda edición estas semblanzas más o menos narrativas prosiguen (se agregan Sartre, Pessoa y otros) pero no son tantas como en la primera; eso coincide con una reducción de las referencias externas –culturales, literarias, librescas– en el conjunto de los poemas (cuanto más cerca de la primera edición del poemario, más necesarias se hacen las enciclopedias para saber o recordar un sinnúmero de referencias de detalle); a la vez, desde el final de la primera y sobre todo desde la segunda edición, los textos del libro se adelgazan; sigue habiendo algunos muy extensos y de líneas muy largas, pero el gasto de tinta se reduce *visiblemente*, y la mayor parte de las piezas tienen de primera mirada, digamos gestáltica e icónicamente, la apariencia de *poemas*, el predominio de medidas versales, no prosaicas. Ahora bien, estas transformaciones –más o menos ligeras pero apreciables– se producen a partir de la edición de 1988, idéntica a la que Saer y Zanetti habían planificado sin éxito para Centro Editor unos años antes. Es decir, se incluyen en las reediciones después de un ciclo narrativo en que se cuentan algunas de las novelas más despojadas o, mejor, más ascéticas de Saer, donde hay apenas alguna referencia libresca: *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *El entenado*. No es casual al respecto que la cronología confirme una familiaridad que Edgardo Dobry ya señaló y que retomé antes: la de *El arte de narrar* con *La mayor*, especialmente con el primer relato de ese libro.

En la misma entrevista de 1986 ya citada, Saer dice, enfático: “Adscribo absolutamente a esa frase con la cual culmina la primera novela de Beckett: ‘Será desterrado quien halle símbolos aquí dentro’” (Saavedra, 1993: 185). Samuel Beckett no se cuenta entre los escritores extranjeros a quienes Saer más ha admirado (esos son más bien Faulkner, Joyce, Proust, Kafka), pero sí

entre los que más ha mencionado y elogiado. Cuando se releen los ensayos donde Saer insiste en una ética del ascetismo, cronológicamente también muy próximos a *El arte de narrar* –“Narrathon”, “El canto de lo material” (1997), “Razones” (1986a)–, el calificativo que parece imponerse es “beckettiano”. Ascetismo beckettiano. Es inevitable pensar en la tan citada frase de Malone, que mientras espera la muerte dice: “*Il est difficile de tout quitter*”. Es difícil desprenderse de todo, dejarlo todo. O en la conocida entrevista en que Beckett decía que, mientras el trabajo de Joyce se caracterizaba por un máximo de omnisciencia y omnipotencia –una maestría completa en el manejo de todos los materiales– el suyo dependía, a la inversa, de la impotencia y de la ignorancia (En Talens, 2006: 560 y 556).

Sin dudas, en *El arte de narrar* el poeta recorre y revisa la populosa biblioteca del narrador, y en su transcurso el “sedimento oscuro” de la lección de los libros de los otros va dando lugar a la figura del libro como objeto y –mediante acopio y destilación de la forma escrita–, al libro propio.

Notas

¹ Véase especialmente Goloboff.

² Una de las principales y más extensas entrevistas a Saer como poeta es la que mantuvo con Jorge Fondebrider y M. Prieto en las páginas del *Diario de Poesía* (1986).

³ Aquí citamos por la primera edición de Caracas –que se conoció en 1977 por el sello Fundarte–, subtitulada “Poemas 1960-1975”, en la que se detiene nuestro análisis; en 1970 había sido precedida por una separata de poemas titulada “Poetas y detectives”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid; antes, desde mediados de los 50, Saer había publicado poemas sueltos en alguna revista de Córdoba, en el diario *El Litoral* de Santa Fe y en la revista *setecientosmonos* de Rosario. La segunda edición de *El arte de narrar* se publicó en Santa Fe por la Universidad Nacional del Litoral, en 1988; Saer agregó allí cuarenta y cuatro nuevos poemas y dividió el conjunto en tres secciones. En la tercera edición, del 2000, publicada en Buenos Aires por Seix Barral, se agrega una última sección de seis nuevos poemas. No nos extendemos aquí en una hipótesis que podría indagarse: que la serie de reediciones de *El arte de narrar* de Saer homenajea el modo en que Juan L. Ortiz fue *acumulando* y agrupando su poesía también en un único libro, *En el aura del sauce*.

⁴ Especialmente Gramuglio, 2010.

⁵ Nuestra la traducción del francés.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1992) *Flowers of evil and other works*. Wallace Fowlie (ed. and trans.). New York: Dover ed., bilingüe [edición del original francés con traducción al inglés].
- Benjamin, Walter (1999) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Conti, Haroldo (1962) *Sudeste*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Dalmaroni, Miguel (2008) "Lo real sin identidades. Violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer" en Bolaños, Álvaro, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski (eds.). *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*. Pittsburg: ILLI, pp. 125-141.
- Dobry, Edgardo (2007) "Apuntes sobre la poesía de Juan José Saer" en Dobry, E. *Orfeo en el kiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 179-186.
- Fondebrider, Jorge y Martín Prieto (1986) "Juan José Saer: 'La poesía es el arte literario por excelencia'" [entrevista]. *Diario de Poesía*. Buenos Aires, verano, n° 3, pp. 3-5.
- Girondo, Oliverio (1955) *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada.
- Goloboff, Mario (1973) "Concentración y expansión de núcleos poéticos en Sudeste". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria II*: 4: 51-57.
- Gramuglio, María Teresa (2010) "Una imagen obstinada del mundo" en Saer, Juan José. *Glosa. El entenado*. París-Córdoba: Archivos-ALLCA XXI / Alción Ediciones, edición crítica a cargo de Julio Premat, pp. 729-741.
- Monteleone, Jorge (2010) "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar* de Juan José Saer". *Fragmentos* (número monográfico sobre Juan José Saer).
- Prieto, Martín (2005) "*En el aura del sauce* en el centro de una historia de la poesía argentina" en Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- RAE, Real Academia española (1992) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, tomo I.
- Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo.
- Saer, Juan José. "Poetas y detectives". *Cuadernos Hispanoamericanos* 246: pp. 563-571.
- _____ (1969) *Cicatrices*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1977) *El arte de narrar*. Caracas: Fundarte.
- _____ (1980) *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI Editores.

- _____ (1983) *El entendado*. Buenos Aires y México: Folios.
- _____ (1986) *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Centro de Publicaciones-UNL.
- _____ (1986a) "Razones" en Lafforgue, Jorge (ed.). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- _____ (1986b) *Glosa*. Buenos Aires: Alianza.
- _____ (1988a) *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- _____ (1988b) *La ocasión*. Buenos Aires: Alianza.
- _____ (1991) *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza.
- _____ (1992) *El limonero real (1974)*. Buenos Aires: Seix Barral
- _____ (1993) *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza.
- _____ (1995) *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1997) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ (2000) *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (2001) *La mayor en Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (2005) *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Speranza, Graciela (1995) *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma.
- Talens, Jenaro (2006) "Signifique quien pueda o La voz de qué amo" en Beckett, Samuel. *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets, pp. 555-573.
- Valery, Paul (1957) *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé. Oeuvres I*. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade.