

Actes du colloque international

La Grande Motte

28-29 mai 2001

Études réunies et présentées

Par

Milagros Ezquerro

ÍNDICE

PROLOGUE	
<i>Milagros Ezquerro</i>	7
PEQUEÑO ATLAS DE LA POÉTICA DE JUAN JOSÉ SAER	
<i>Arcadio Díaz Quiñones</i>	9
LAS HUELLAS DEL FANTASMA : <i>LA PESQUISA</i>	
<i>Sonia Mattalía</i>	37
ENTRE ESCILA Y CARIBDIS	
<i>Milagros Ezquerro</i>	51
HUÉSPEDES DE LA INTEMPERIE	
<i>Joaquín Manzi</i>	61
LA PERCEPCIÓN DE LA CIENCIA EN <i>LA OCASIÓN Y LAS NUBES</i>	
<i>Axel Gasquet</i>	77
LOS SONETOS DE SAER	
<i>Raquel Linenberg-Fressard</i>	93
À PROPOS DE LA TRADUCTION DE JUAN JOSÉ SAER	
<i>Philippe Bataillon</i>	109
DE LA LÓGICA A LA LOCURA : EL RODEO EPISTEMOLÓGICO DEL DOCTOR REAL EN <i>LAS NUBES</i>	
<i>Magdalena Perkowska-Álvarez</i>	115
LA NARRACIÓN DE LA SOMNOLENCIA (LOS DOS RELATOS DE JUAN JOSÉ SAER)	
<i>Julio Premat</i>	129
RITUALIZACIÓN Y EPIFANÍA EN <i>NADIE NADA NUNCA</i>	
<i>Geneviève Fabry</i>	141
A PROPÓSITO DE <i>LUGAR</i>	
<i>Juan Carlos Mondragón</i>	159

SAER ENSAYISTA	
<i>Sergio Delgado</i>	175
TRAUMA Y TRANSFERENCIA : ANÁLIS DE <i>CICATRICES</i>	
<i>Ilse Logie</i>	187
CIVILIZACIÓN Y BARBARIE : UNA NUEVA LECTURA DE LA DICOTOMÍA SARMIENTINA O LA BÚSQUEDA DEL TEXTO PRIMITIVO EN JUAN JOSÉ SAER	
<i>José García Romeu</i>	203
PRÉSENCE DE LOS CELOS EN <i>LA OCASIÓN</i>	
<i>Jorgelina Corbatta</i>	215
VIAJE Y LOCURA EN <i>LAS NUBES</i>	
<i>Rita Gnutzmann</i>	237
EL LUGAR PERFECTO PARA HACER ONDULAR DESEO Y ALUCINACIÓN	
<i>Dardo Scavino</i>	263
SIETE NOTAS Y UN FINAL SOBRE LA MODERNIDAD DE SAER	
<i>Teresa Orecchia Havas</i>	283
L'EFFET SAER DE LA MADELEINE	
<i>Michèle Ramond</i>	309
<i>BUENO, COMO TE IBA DICHIENDO...</i> (EL APARATO FORMAL DE LA INTERLOCUCIÓN EN <i>GLOSA</i>)	
<i>Nicasio Perera San Martín</i>	323
COMPTES RENDUS	335

PROLOGUE

Les travaux ici réunis furent présentés lors du Colloque International sur « L'œuvre de Juan José Saer » qui s'est tenu à La Grande Motte du 28 au 30 mai 2002, avec la participation de l'écrivain. Nous avons eu également l'honneur et la joie d'avoir parmi nous Alain Robbe-Grillet et son épouse Catherine. La présence amicale du grand romancier témoignait des affinités profondes et subtiles qui lient l'œuvre de Juan José Saer au Nouveau Roman français.

L'intervention d'Alain Robbe-Grillet et la table ronde qui a eu lieu autour de Juan José Saer furent des performances qui relèvent de la tradition orale et qui n'ont pas été transcrites. Je crois qu'il est bon de préserver le mystère de cette part d'oralité qui fait le charme des colloques réussis et la différence entre la participation physique à l'événement et la lecture des Actes. Pendant ces deux jours nous avons aussi partagé des conversations, des confidences, le soleil méditerranéen, le vin, la pain et d'autres nourritures qui nous ont réjoui le corps et l'esprit. Nous ne l'oublierons pas de si tôt.

Outre les communicants dont les travaux sont ici rassemblés, je veux aussi remercier pour leur présence chaleureuse et active : Annie Bussière, Edmond Cros, María de García Romeu, Annie Morvan, Laurence Saer, Amos Segala, Alain Sicard, Michèle Soriano.

Nous avons eu à déplorer l'absence de plusieurs spécialistes argentins de l'œuvre saérienne, qui n'ont pas pu venir en raison de la situation, déjà

catastrophique à ce moment-là, de l'université argentine. Cette situation a pris, depuis lors, l'ampleur que l'on sait. Qu'ils soient ici assurés de notre profonde solidarité.

Bien qu'elle ait déjà fait l'objet de nombreux travaux critiques et universitaires, l'œuvre saérienne méritait largement qu'on lui consacrat un colloque et un livre, tant par son ampleur que par sa complexité. Toutes les facettes de l'écriture ont été abordées : romans, nouvelles, essais, poésie ; le lecteur peut ainsi avoir une vision synthétique de cet univers envoûtant qu'a construit, livre après livre, l'écrivain argentin. Le titre que nous avons donné à l'ouvrage a déjà été utilisé par María Teresa Gramuglio (l'une des spécialistes argentines dont nous avons regretté l'absence) pour une étude incluse dans *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986) : il dit l'extraordinaire importance du terme *lugar* (qui est aussi le titre du - jusqu'à présent - dernier recueil de nouvelles) dans la topographie imaginaire et affective de Saer.

Le présent ouvrage se veut un amical hommage à cette œuvre puissante, intelligente, originale, qu'il contribuera - c'est notre vœu - à mieux faire connaître et reconnaître comme l'une des plus passionnantes de la littérature argentine contemporaine.

L'Institut de Recherche Études Culturelles remercie très chaleureusement toutes celles et tous ceux qui ont contribué au succès de l'événement et à l'existence de l'ouvrage. Il remercie également, pour sa généreuse participation, le Centre Régional des Lettres de Languedoc-Roussillon.

PEQUEÑO ATLAS DE LA POÉTICA DE JUAN JOSÉ SAER¹

De lo que da testimonio la escisión entre poesía y filosofía es de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento (puesto que el problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir de lenguaje)...

GIORGIO AGAMBEN, *Estancias : la palabra y el fantasma en la cultura occidental*

POESÍA, NARRATIVA, FILOSOFÍA

« Juan José Saer es un extraño poeta secreto que oculta su obra poética con una narrativa ». Son palabras que le he escuchado decir en más de una ocasión al novelista Ricardo Piglia. El enunciado apunta a trazar de otro modo la riqueza y la singularidad de la obra de Saer. ¿ En qué consiste esa peculiar tensión entre poesía y narrativa ? ¿ Qué puede significar el

1. Conversé sobre este trabajo con mis colegas Paul Firbas, Pietro Frassica, Ángel Loureiro, Jussara Menezes Quadros y Luiza Moreira. A ellos y a Ricardo Piglia quiero expresarles mi agradecimiento.

« ocultamiento » de una obra poética ? ¿ Qué lugar ocupa la poesía en la formación, la recepción y la interpretación de la obra de Saer ? Se trata de preguntas amplias a las que no es posible dar una respuesta precisa. Al abordarlas, nos encontramos con la dificultad - ya implícita en la afirmación de Piglia - de que Saer es conocido fundamentalmente por sus relatos y novelas, hasta el punto que casi han llegado a eclipsar sus poemas y ensayos. ¿ Qué ocurre cuando asumimos de nuevo todos sus textos como la obra de un poeta que une la narración y lo lírico ?

Mi intención aquí es justamente recorrer algunos caminos de la poética de Saer. La centralidad del saber poético en sus textos será el punto de partida de este trabajo. Se trata de una *poiesis*, visible ya desde sus comienzos como escritor y que se pone de manifiesto, como veremos, a través de varios géneros, en sus modos de leer, y en sus prácticas de escucha. Ello implica la fidelidad a determinadas concepciones estéticas y filosóficas que, efectivamente, asumen un rango decisivo en su obra. Es un saber vinculado a una lucha literaria y existencial que se propone la conquista de un espacio autónomo del lenguaje. En esa lucha, la posibilidad de alcanzar un final definitivo está vedada. Con frecuencia se hace necesario arrostrar el fracaso, lo que Saer ha llamado « la moral de la derrota ».

Indagaré en textos que han sido menos comentados hasta ahora, y que considero relevantes, especialmente en algunos poemas de *El arte de narrar* y en los ensayos reunidos en los libros *El concepto de ficción* y en *La narración-objeto*. Me detendré asimismo en los relatos de *Lugar*, su libro más reciente, relatos que no son propiamente « cuentos » sino parábolas y ficciones muy libres en torno a los sueños, la lectura, la escritura y al lugar del lector y al estatuto de lo literario.

Propongo colocar en primer plano las relaciones de la obra de Saer con algunas de las tradiciones específicas en las que se ha inscrito y que penetran sus poemas y novelas. Entre otras, he querido destacar una tradición poética menos conocida, pero que ejerce su poderosa atracción sobre Saer : el cante flamenco. El cante es una *paideia*, una cultura popular de máximo refinamiento, una poesía que une formas líricas y narrativas que están emparentadas con las de los grandes cancioneros. Si bien Saer está muy lejos

de imitar las coplas y los géneros del cante, lo que acaso encuentra en su conjunto es el modelo de una poética con un lenguaje ya autónomo, que vive en las epifanías de la voces muy individualizadas de los cantaores.

Hay que insistir en otro aspecto que considero importante en cualquier mapa que se haga de su obra. En las filiaciones literarias más significativas de Saer se observa siempre un entrelazamiento de lo poético y lo filosófico. Una y otra vez - como ha sido señalado por los estudiosos de su obra - Saer vuelve a la cuestión de la « obra de arte » y a los problemas de la *representación* y la *verdad*, del conocimiento y de los límites del lenguaje con respecto a la realidad. Lo señaló breve y certeramente María Teresa Gramuglio, en su indispensable estudio sobre los diversos aspectos de la « zona » saeriana. En su análisis destaca « la relación entre experiencia, conciencia y realidad del mundo, que hace a la dimensión cognoscitiva y filosófica de la poética de Saer » (GRAMUGLIO, 1986, 271). En sus textos abundan, de hecho, las indagaciones en torno a la *experiencia*, con ecos y resonancias de Walter Benjamin. Más aún, en las reflexiones de Saer sobre la poesía y el lenguaje, aparecen con frecuencia planteos que se aproximan a lo postulado por Benjamin sobre la ley del lenguaje « oculto », algo que « va más allá de la comunicación » y que hace tan problemática la traducción. Escribe Benjamin : « En todas las lenguas y en sus formas, además de lo transmisible, queda algo imposible de transmitir, algo que, según el contexto en que se encuentra, es simbolizante o simbolizado ». (BENJAMIN, 1967, 86) Esa *imposibilidad* es uno de los centros de la poética de Saer.

Pero volvamos a la observación de Piglia. ¿ Qué significa poner el acento sobre la poesía y la narrativa como manifestaciones de un mismo universo estético ? Al desplazar así el eje, se incita a recorrer de otro modo los relatos, los poemas y los ensayos de Saer, las demoradas descripciones de sus novelas, las imágenes visionarias, las citas, las apropiaciones, el juego de los epígrafes. El comentario apunta, por supuesto, no tanto a los « temas », sino a la escritura de novelas como *El enterado* o *Nadie nada nunca*, y a un estilo fundado en los ritmos poemáticos de su prosa, en la atención que Saer le presta a los tonos, y en el efecto acumulativo de la repetición de palabras.

La observación, además, sitúa la obra de Saer en el territorio de los debates en torno a la teoría y la vigencia de los géneros literarios. Su producción, en efecto, atraviesa diversos géneros, como se hace patente en los relatos de *Unidad de lugar* o en *La pesquisa*. Pero sus prácticas no pueden ser reducidas a la narración o a la descripción. Tienen que ver asimismo con la estructura y el modo de encuadrar el relato en sus novelas. Ya en 1978, en un comentario sobre *La mayor*, Piglia definía la peculiaridad del trabajo con la trama y la repetición: « Esta elaboración fragmentaria de una trama que parece ya sabida pero que nunca se termina de narrar que sirve de base a un trabajo consciente y riguroso con las estructuras del relato ». (PIGLIA, 1978, 19)

Para justificar el énfasis que proponemos aquí, sería necesario recordar también el diálogo explícito de Saer con determinados poetas, con Quevedo y Rubén Darío, por ejemplo, o cómo el narrador cuenta la composición de un poema en el relato « Sombras sobre vidrio esmerilado ». Asimismo, sería importante ver lo que él llama « metáforas narrativas », a partir de *Tierras de la memoria*, en su ensayo sobre Felisberto Hernández. (SAER, 1997, 132-144) Podría igualmente hacerse referencia a algunos de los poemas narrativos de *El arte de narrar*, por ejemplo « La ruleta », « El fin de Higinio Gómez » o « Rubén en Santiago », y pensar la relación que pueda haber entre sus aspectos rítmicos y conceptuales. Por otro lado, se podría decir que a la pregunta sobre el entrecruzamiento de lo filosófico y lo poético Saer responde mediante la forma misma de su discurso. Me refiero a los textos que ha reunido en series como « Razones » (SAER, 1986, 9-24), en los « Argumentos » de *La mayor* (SAER, 1976, 1998, 119-229) y, sobre todo, en los « Apuntes » que cierran el libro *La narración-objeto*. En muchos de esos textos, tan característicos, se busca una « iluminación » con procedimientos muy afines en sus rasgos esenciales a las pequeñas historias, relatos breves y alegorías de Walter Benjamin, y con posturas próximas a las del Theodor W. Adorno de las *Notas de literatura* o de *Minima moralia*.

Podríamos empezar a dibujar un mapa con uno de tantos pasajes diseminados a lo largo de la obra de Saer en los que habla de la singularidad del artista y del poder de la obra de arte. En *El río sin orillas* (1991), libro de

viaje, a primera vista más apegado a lo referencial, Saer va haciendo un retrato del Padre literario, el poeta Juan L. Ortiz, subrayando la huella afectiva e intelectual que ha dejado en él. Se trata de un « paisaje fluvial » que le otorga significación a la poesía de Ortiz, y en el que Saer encuentra un territorio para el despliegue de su propia subjetividad. El retrato es una vuelta a los comienzos: la casa de Ortiz como lugar de peregrinaje de un pequeño círculo de amigos y metáfora de su pertenencia a un linaje literario, que es un modo de vivir, pensar y actuar en el mundo. Cuando caracteriza la escritura de Ortiz, lo presenta emblemáticamente como la figura del artista, ejemplificada en los textos y en la totalidad de su existencia. Compara sus textos con los cuadros de Pollock. Cuadros en un museo, rodeados por su aura, sustraídos a la degradación general. Son palabras que podrían servir de introducción para su propia estética:

esos textos de Juan, por ilegibles que parezcan, se reconocen como suyos, no ya a la primera lectura, sino a simple vista, por su tipografía, su distribución en la página, su sintaxis, su vocabulario, su entonación y su ritmo, igual que, entrando en un museo, sabemos inmediatamente que hay un cuadro de Pollock en el otro extremo de la sala, cristalización radiante y única que nos atrae como un llamado.

(SAER, 1991, 228)

Esa visión se va configurando en diálogo con diversas tradiciones poéticas. Al bosquejar la historia de sus lecturas formativas en las « Razones », Saer cuenta: « Hasta los dieciséis o diecisiete años la poesía constituyó el noventa y nueve por ciento de mis lecturas. La poesía en lengua española sobre todo ». Después vino la iniciación en la literatura europea y norteamericana, y las lecciones aprendidas en la poesía moderna, y en el poema en prosa. En esa etapa formativa jugaron un papel decisivo, a su vez, otros poetas: « Gracias a Juan L. Ortiz, a Hugo Gola, a Aldo Oliva, la poesía china, los grandes poetas franceses del siglo XIX, que producen la revolución literaria de los tiempos modernos: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont ». (SAER, 1986, 11) Por otra parte, Saer ha dicho: « Para mí la prosa que no tiene ritmo es ilegible. Todo gran prosista tiene una

música que le es propia ». (FONDEBRIDER y PRIETO, 1995, 325) ¿ No habría que colocar al « extraño poeta secreto » entre comillas ?

Abro un paréntesis, que me permitirá referirme a otro corpus. Conocí personalmente a Saer durante sus visitas a Princeton. Tuve la oportunidad de escuchar sus reflexiones sobre la ficción y la poesía, sobre la « emoción » estética, y su admiración por algunos poetas, especialmente Pablo Neruda y César Vallejo. Durante la primera de esas visitas, en 1991, explicaba su noción de la ficción como « antropología especulativa ». Años después, en 1999, leyó su bello ensayo « Líneas del *Quijote* ». La elaboración que ahí hace, partiendo de Cervantes y de Kafka, de la « moral de la derrota », y de la eficacia simbólica del chamán, son centrales para la comprensión de su poética. No menos importante, leyó, en la intimidad de un pequeño seminario, algunos de sus propios poemas. En otra ocasión, Saer leyó, visiblemente emocionado, los poemas de Juan L. Ortiz. Evocaba sus mitologías, saboreaba los hallazgos de Ortiz, y los comentaba con glosas muy suyas, todas indicadoras de un conocimiento íntimo de las palabras del poeta y una fidelidad total a su ética como escritor. Al mismo tiempo, « descubrí » en esos días la pasión de Saer por el cante flamenco. Esa tradición poética, dependiente del virtuosismo de los cantaores, actúa en Saer como un fermento, una energía. Volveré sobre ello más adelante.

EL SEDIMENTO : POESÍA Y CONOCIMIENTO

Es importante referirse a algunos de los textos más directamente reflexivos en los que Saer recalca las relaciones entre poesía, narración y filosofía. En la estética de Saer no sólo se solicita una comprensión filosófica sino que se plantea temáticamente el problema del comprender, la experiencia y el recuerdo. No es azar, por ejemplo, que el verdadero comienzo de *Lugar*, libro que podría leerse como un conjunto de cuentos filosóficos, sea una cita de la *Divina Comedia*, obra en la que el conocimiento teológico se compenetra tan intensamente con la visión poética.

En esa línea requieren nuevas lecturas los ensayos, las entrevistas, y otros textos dispersos de Saer que sólo recientemente el autor ha recogido en libros. En ellos aparecen, descritas y razonadas, proposiciones en torno a la escritura y a la relación entre el artista y el mundo. Los textos incluidos en *El concepto de ficción* se prolongan y se cruzan - a menudo con negaciones polémicas y distanciamientos irónicos - con los de *La narración-objeto*. En un texto de 1973, por ejemplo, el bello ensayo titulado « Narrathon », Saer escribe sobre la genealogía literaria que fundamenta su poética : « Desde las primeras, maravilladas lecturas de Joyce y Faulkner a los veinte años, la narración ha dejado de ser para mí una posibilidad de expresión para convertirse, menos gratificante, en un problema : problema no de *qué*, esencialmente, decir, sino de *cómo* decir, no algo, sino un cómo que, dicho, encontrado, será de un modo espontáneo, o dirá, mejor, algo ». (SAER, 1997, 146) Y aún antes, en un texto fechado en 1968, titulado « Sobre la poesía », aparece uno de los primeros pasos de ese itinerario. Ahí se pregunta por el estatuto de la poesía frente a la historia y por la historicidad del lenguaje. En él figura en primer plano una de sus metáforas predilectas para hablar del proceso creativo : el *sedimento*. Hay que retener esa palabra : es una de las claves para su escritura :

...Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje. No nos imaginamos la poesía más que como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La poesía busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza. La poesía tiende a borrar la historicidad del lenguaje. Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia. Pero es únicamente a través de la lectura que el lenguaje de la poesía reencuentra su historicidad.

(SAER, 1997, 228-229).

Efectivamente, desde los poemas de *El arte de narrar* hasta el reciente conjunto de textos reunidos en *Lugar*, hay una larga meditación sobre los límites del mundo y del lenguaje, y sobre el lugar incierto de la literatura en

la comprensión del mundo. Resulta muy provechoso en este sentido ir a los ensayos de *La narración-objeto*. En el primero, que le da título al libro y en el que explica la noción de « objeto », Saer exalta los relatos que alcanzan una perfecta singularidad, y « adquieren el sabor de lo irrepetible y único ». Por consiguiente, llegan a separarse « de los moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros », que son históricos. (SAER, 1999, 29)

Siguiendo los hilos de esa reflexión, Saer declara en una entrevista que la escritura es, en el momento mismo de la ejecución, el lugar por excelencia del nacimiento del sentido. Desde esa perspectiva, se quiebran las barreras entre prosa y poesía, y se pone en tela de juicio el nivel referencial. El sentido no es algo preexistente a la escritura :

Hay un nacimiento conjunto y simultáneo de la escritura y del sentido. El sentido nace con la escritura y no es anterior al acto de escribir. Eso está presente en toda la gran narrativa moderna. Los conceptos que se usaban para diferenciar retóricamente la prosa de la poesía ya no son suficientes...

(FONDEBRIDER y PRIETO, 1995, 329)

Esas reflexiones adquieren particular relieve en un texto fechado en 1982, titulado « La poesía de lo visible ». Se publicó con motivo de una exposición en Buenos Aires y como homenaje a su amigo el pintor Juan Pablo Renzi. Es un breve texto narrativo sobre el exilio del artista, la experiencia y el sentido. Comienza con las siguientes palabras : « Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado ». Esta parábola poética intenta decir lo que es la percepción, la relación entre las cambiantes formas y el sentido. A la luz del día, el objeto de la percepción es un campo problemático, como un « compacto y nítido torbellino ». La fuerza del texto se concentra en la búsqueda de *signos, rastros, delirio, formas* : son todas palabras que apuntan a una imposibilidad. Pero el cónsul se somete a ellas. Quizás haya resonancias aquí del clásico texto de Theodor W. Adorno, « El artista como lugarteniente ». El cónsul es el artista :

Ese día extraño contiene en sí los indicios de su origen. Desentrañándolo, se desentrañaría a sí mismo. Todo lo que se manifiesta en la luz ardua se vuelve signo, rastro, y para algunos, incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas que, indiferente, por los simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever. Como el sentido se le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o visiones. Con o sin alcohol, piensa a veces, el delirio, aunque cambie de forma, es uno e indivisible. Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo momento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible.

(SAER, 1988, 26)

TODO IMPOSIBLE Y NÍTIDO, EN EL ESPACIO

En la poética de Saer se interpenetran lo evidente y lo inalcanzable, el acontecimiento y el recuerdo de lo acontecido. Podría decirse que su obra entera se ordena en torno a esos binomios : « El personaje saeriano por excelencia es aquel, que, presa de la duda y de la incertidumbre, oscila entre locura y lucidez ». (LARRAÑAGA, 1999, 552) La praxis poética, escribe el propio Saer en « Razones », consiste « en buscar, en el seno de la lengua, afinidades con ciertas palabras, que parecerían entreabrir la opacidad del mundo para poder explicarlo o por lo menos verlo de otra manera ». (SAER, 1986, 14)

Concentremos la atención sobre una filiación central y reveladora de esa ambigüedad constitutiva. En una entrevista reciente publicada en los *Cuadernos de reciénvenido*, Saer reconocía su deuda con la poesía del brasileño Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Es un homenaje que le permite definir retroactivamente su propia poética. Saer cita específicamente un verso de Drummond que utilizó como epígrafe en uno de los relatos de *Unidad de lugar* y que expresa el enigma, las paradojas y dilemas del lenguaje en la escritura. Se trata de la precariedad de un equilibrio inestable que nunca se resuelve : *veo todo imposible y nítido en el espacio* :

(...) conozco poemas en portugués de Carlos Drummond de Andrade de memoria.... Uno de mis relatos (...) tiene una cita de él (...) la cita me parece extraordinaria : *veo todo imposible y nítido en el espacio*. Para mí, esa es la cita de lo que yo quiero hacer de mi literatura. Es escribir la presencia del mundo y al mismo tiempo reconocer ese carácter imposible de las cosas que nos rodean y que existen y que son misteriosas y enigmáticas.

(SAER, 2000, 16)

El poema a que alude Saer es « Versos à boca da noite » que forma parte del libro *A rosa do povo*. El poeta intenta recordar, explicarse, al « anochecer », bajo el peso de la edad madura². Veamos la estrofa en la que se encuentra el verso citado :

Mas se eu pudesse recomençar o dia !
Usar de novo minha adoração,
meu grito, minha fome...Vejo tudo
impossível e nítido, no espaço.

(DRUMMOND, 1977, 188)

Subrayemos los dos adjetivos, *imposible* y *nítido*. El *todo* se encuentra fuera de alcance, disperso *en el espacio*, visible y al mismo tiempo escondido, como los sentidos que se aúnan en las palabras. La poesía de Drummond, la tensión irresoluble, y trágica, entre esos dos adjetivos, la distancia entre las imágenes de la experiencia que siempre vuelven y su ausencia, se asumen como autodefinición. La *imposibilidad* de decir, esa visión siempre diferida ¿ en el horizonte ?, es una aporía central que suscita y acompaña la obra de Saer. En sus textos se vuelve reiteradamente a esas palabras. El lenguaje mismo está amenazado continuamente por la

2. Véase el comentario de Antonio Candido a este poema. (CANDIDO, 1991, 32-33) Asimismo es muy útil el ensayo de Francisco Achcar sobre Drummond, en particular lo referente al sentido del « todo » en los poemas de *Claro enigma*, y el oxímoron del título. (ACHCAR, 2000, 84-89)

imposibilidad de lo remoto e inaccesible, como veíamos en la cita de Benjamin. A pesar de que puede llegar, en momentos de lucidez, a expresar lo *nítido*, no puede traducir de modo satisfactorio la experiencia, que es radicalmente indescriptible. El poeta se abre paso en esta paradoja acudiendo a un mundo de formas.

Esa dualidad escinde y, a la vez, reúne. La cita encierra una escisión y una utopía, la clave imposible de un mundo que en última instancia permanecerá desconocido. No hay conciliación propiamente dicha : el significado es matizado, enriquecido o cuestionado una y otra vez. El dilema no se agota ni se suprime, sino que se elabora y se desarrolla como cuando se recomienza la misma trama. Recordemos que otro libro de Drummond lleva un título que reúne lo diáfano y lo oscuro, y que suspende todas las certezas : *Claro enigma*.³ No obstante, la poesía se deja interrogar por la filosofía, y la filosofía se deja cuestionar por la poesía. Como dice Agamben, « Es la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante » ya presente en la crítica platónica de la poesía. (AGAMBEN, 1995, 12)

Es una visión teñida de melancolía : un esfuerzo riguroso y al mismo tiempo desprotegido. En esa lucha no hay progreso, sino más bien lo que Saer ha descrito, a propósito del *Quijote*, como « la moral del fracaso ». El saber y la expresión fascinan y a la vez se fugan bruscamente, no se dejan poseer. Pero la imposibilidad no anula la búsqueda.⁴ ¿ Es posible un saber que no pueda adueñarse de lo que conoce ? Esa pregunta es parecida a la que

3. Hay que señalar los comentarios de Saer a otros textos de Drummond. En su ensayo « La literatura y los nuevos lenguajes », se refiere al « Poema do Jornal » con las siguientes palabras : « es al mismo tiempo una descripción del periodismo y de la actividad poética, es decir, una reflexión sobre el acto de escribir y su relación con lo real ». El poema « Linterna mágica » muestra que para la literatura el cine puede ser « un arquetipo expresivo capaz de encarar y de vertebrar a su modo la realidad, es decir, como un lenguaje ». (SAER, 1997, 201-202)

4. Lo plantea muy acertadamente Joaquín Manzi al comentar los relatos de Saer : « Y cuando finalmente se entreve una respuesta en medio de un circuito narrativo complejo, la narración la suspende o la juzga decepcionante para volver a lanzar una vez más el movimiento ». (MANZI, 1999, 555)

hace Agamben en su reflexión sobre la *estancia* : Agamben propone « una topología del *gadium*, de la 'estancia' a través de la cual el espíritu humano responde a la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable... ». (AGAMBEN, 1995, 14)

En el caso de Saer, como consigue mostrar con lucidez Julio Premat, ello se traduce en una lucha formal y gnoseológica, marcada pero no totalmente paralizada por la melancolía :

La trayectoria de Saer es una epopeya hecha de combates contra el extrañamiento, la mudez, la indeterminación que ahogarían toda expresión. La negación paradójica de un sentido que se afirma a pesar del vacío aparente, conlleva las huellas de un sufrimiento melancólico, por supuesto, pero también las primicias de un triunfo exaltante, lo que explica la fuerza, la coherencia y la abundancia de su obra. Se trata de una búsqueda, formal y gnoseológica, que no se plantea el objetivo de la *originalidad*, sino el de la *expresión*.

(PREMAT, 1999, 575)

Podría agregarse que Saer encuentra en la « vocación del fracaso » una línea de continuidad en la narrativa moderna por la que se siente avalado. Por ejemplo, la paradoja poética de Beckett : el logro es también el fracaso. Saer puede nombrar esa línea que lo precede, y, de hecho, con frecuencia nombra un linaje. Citemos de nuevo su ensayo « Líneas del *Quijote* » :

Las volteretas vivientes son los textos que dejan estos héroes absortos en la vocación del fracaso, los textos que nos cuentan el fracaso como único horizonte posible para el hombre, y ésta es la línea principal que Cervantes tiende hacia la imaginación moderna, y encontramos sus prolongamientos y sus variaciones en los más grandes escritores de Occidente, Flaubert, Kafka, Conrad, Faulkner, pero también Svevo, Camus, Beckett, Pavese, Bernhard, etc.

(SAER, 1999, 48-49)

EL ARTE DE NARRAR

No se ha hecho aún el mapa de los poemas de *El arte de narrar*. Al releer el libro en la nueva edición aumentada, me impresionó la persistencia con que sus textos buscan una comprensión que se resiste, que se da y se niega, a la vez. El lector que se enfrenta por primera vez a ese libro esperaría, a partir del título, un breve tratado sobre la narración. Pero los textos rompen, a primera vista, con esa expectativa. Se trata de una sostenida *ars poetica*, quizás más cercana a una concepción de la poesía como *epos*, el canto del poeta. Lo poético sería indistinguible de la narración, que es un « arte ». Pero al mismo tiempo hay textos mucho más líricos, de suerte que la poética de la narración y de la lírica es una. A esa unicidad que rompe con las convenciones se ha referido agudamente María Teresa Gramuglio :

Relatos, poemas : una unicidad. La retórica, como sistema aceptado de convenciones, como refugio, es abolida. En su lugar aparece la formulación de una poética que no ignora esas convenciones, pero que las historiza y las desencaja de sus lugares habituales (lugares comunes) para reinscribirlas arduamente en textos cuya bruñida precisión exige una lectura también ardua y precisa.

(GRAMUGLIO, 1979, 3)

El título del libro *El arte de narrar* se repite en tres poemas, como si se condensara en ellos una poética que al mismo tiempo no acaba de definirse. La reiteración misma obliga a detenerse. Las repeticiones, lo ha planteado Graciela Montaldo en su fundamental trabajo, son « constitutivas de la poética de toda la narrativa de Saer ». (MONTALDO, 1986, 24) En este caso, cada uno de los poemas remite al otro, y los tres remiten al título del libro, sugiriendo varias lecturas posibles : lo poético como experiencia del mundo, como lenguaje y como artefacto. En los tres figura de manera central la relación entre la escritura y el recuerdo.

En uno de esos textos, intensamente concentrado, se plantea lo *imposible* y lo *nítido*, la posibilidad y la imposibilidad de dar testimonio. Las palabras apuntan hacia una propuesta centrada en los momentos

privilegiados del encuentro del recuerdo, la voz y la escritura. Es una poética atravesada por la melancolía. Cito la primera parte del texto :

Llamamos libros
al sedimento oscuro de una explosión
que cegó, en la mañana del mundo,
los ojos y la mente y encaminó la mano
rápida, pura, a almacenar
recuerdos falsos
para memorias verdaderas.

(SAER, 2000, 83)

En primer plano se pone una *explosión* que da origen al mundo y a la conciencia. Pero en el libro sólo queda el *sedimento*, palabra, ya lo hemos dicho, insistente en la obra de Saer : el *sedimento* de algo cuyo origen es incomprensible, misterioso. La *explosión* tiene otro sentido : es una metáfora del delirio, un destello que se da en un instante, un instante único en verdad, del cual acaso los centelleos sean lo único visible. El momento previo al lenguaje y la escritura no es premeditado. Al final, como recapitulando, se cierra con la paradoja, *recuerdos falsos / para memorias verdaderas*.⁵

Hay otro poema que también se titula « El arte de narrar ». Tiene idéntico carácter aforístico y parecido registro coloquial. Pero el énfasis ya no es en la *explosión*, sino en el arte de hacer, en *poiesis*, en la composición de los textos. El artista crea « obras ». El proceso creativo se presenta, con una metáfora artesanal, como un oficio concreto y necesario cuyo fin es la

5. En numerosos textos de Saer hay un esfuerzo por esclarecer la relación entre *recuerdo* y *visión*. En « Razones », apoyándose en Kierkegaard, por ejemplo : « Kierkegaard hacía la distinción entre el simple acordarse y el recordar. El acordarse no es el simple resultado de un esfuerzo de memoria. Nos acordamos de que tenemos una cita mañana, de que el año pasado estuvimos en el campo. El recuerdo, en cambio, consiste en revivir lo vivido con la fuerza de una visión, en un proceso en que, según Kierkegaard, la memoria no juega más que « un papel despreciable ». (SAER, 1986, 18). No puedo extenderme aquí sobre la importancia de algunos textos de Kierkegaard para Saer, pero su huella es importante.

producción de un objeto, aunque con materiales de gran fragilidad. El poeta construye un nuevo objeto con « astillas » del lenguaje, con palabras y con restos de frases que azarosamente encuentra. Construye, pues, con el lenguaje recibido, pero sujeto a las reglas, impredecibles, de la pasión. Una *pasión* que engendra un modo de comprensión :

Cada uno crea
de las astillas que recibe
la lengua a su manera
con las reglas de su pasión
-y de eso, ni Emmanuel Kant estaba exento

(SAER, 2000, 91)

La artesanía poética no es sólo un ejercicio literario. Participa de la especulación filosófica. Se escribe a partir del desgarramiento propio del mundo, y de discursos truncados que se ofrecen como recuerdos. En las fundamentales « Razones » de 1984, reitera el lenguaje artesanal y la metáfora clave de las *astillas* : « Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de la experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca ». (SAER, 1986, 17)

La fragmentación y reconstitución sintetizan lo central de la escritura. Puede desembocar en el fracaso, que hace necesario comenzar de nuevo. Lo poético es una forma de mediar entre el ser humano y el mundo, una tensión sobre el abismo. Así se encuentra confirmado en el poema « Nuevas aventuras de Robinson Crusoe ». Crusoe aquí es no es sólo la figura del naufrago y del exiliado que debe luchar por su sobrevivencia. Es también el poeta : un solitario en un desierto. La distancia y el exilio son las condiciones de una búsqueda que nunca alcanzará su fin. Ése es el secreto que se cuenta, confidencialmente, en el poema :

El secreto
consiste

en construir
construir
mediaciones
para el trato
con el desierto

(SAER, 2000, 127)

¿ De qué sirve tejer redes mediadoras *para el trato con el desierto* ? Ese lenguaje no apunta a ningún referente claro. Puede quedar borrado, sin inscripción posible, como las huellas en la inmensidad anómica del desierto. Es lo contrario del « lugar » en el sentido de « morada » o « casa » donde alojarse. « Ya no vale la pena escribir, dice en « Razones », si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos, adecuados a esas visiones. Que el vocablo inédito sea tomado, preferentemente, en todas sus acepciones ». (SAER, 1986, 17) En otro momento, en el ensayo « Narrathon », y para referirse a la imposibilidad de narrar un acontecimiento, Saer vuelve a la imagen del *desierto* y a la visión confusa de una « mancha » rápida. Cita precisamente a Spinoza :

...Y no es que no acontezca, o que no se sienta, como en un desierto, sin nadie, nada : no. Pero Spinoza decía...que un hecho no solamente no merece que nos detengamos en él para conocerlo, que hay otras, más singulares, verdades, sino que incluso en sí un hecho es incognoscible, porque para conocerlo debemos conocer previamente su causa, y previamente la causa de su causa y así, arduamente, al infinito. El acontecimiento, de ese modo, no es más que una mancha casi transparente que flota, inestable, rápida, frente a nosotros.

(SAER, 1997, 147-148)

EL NACIMIENTO DE LA POESÍA

En el cante flamenco la poesía es música y sonoridad ; es el lugar de la voz y del oído, inseparable del oyente. Es un saber poético y técnico que exige la iniciación. Por su musicalidad, el cante es una excepcional memoria

poética. Se ha renovado modernamente por la atención que le han prestado los poetas, los estudiosos, y por la difusión a través de los soportes del disco y los conciertos. La repetición - de estribillos, palabras, coplas - es tan definitoria como el empleo de metros cortos, con reminiscencias de los antiguos cantares y serranillas del cancionero medieval. Aunque hay cantes sin acompañamiento, entre los elementos más importantes de muchos están el toque de la guitarra y las palmas, que pueden llegar a tener, por sí mismas, una gran carga semántica. Como toda tradición, la del cante se teje en el diálogo con los predecesores y los contemporáneos, con conciencia de las jerarquías, de los maestros y los discípulos.

¿ Qué nos dice el cante de la propia poética de Saer ? El cante no es, para Saer, una temática, sino un ejemplo central de la actividad poética de la narración. Las epifanías del cante llevan a una ruptura radical con el tiempo continuo del existir histórico, y con frecuencia a una especie de « extranjerización » de la lengua. Quizás una buena manera de ver el papel del cante en la poética de Saer se encuentra, indirectamente, en el texto dedicado a Juan Pablo Renzi, citado antes. Desde la otredad que lo constituye, el « cónsul de alguna patria » es sensible a la fuerza sugestiva de lo que escucha, que no es otra cosa sino una serie de sonidos que hacen resonar extrañamente sus connotaciones, « sonidos, súbitos y rápidos como detonaciones de sensaciones íntimas y familiares pero a menudo incomprensibles ». (SAER, 1988, 26)

Efectivamente, en el cante se asiste siempre como al nacimiento de la poesía, a una intensa experiencia sensorial y emocional⁶. Brota de la tradición oral, pero es un arte en el que se aprecia la voz individual, capaz de individualizarse dentro de los estilos y las coplas más antiguas. Una cantaora como La Niña de los Peines, digamos, es inconfundible. « El atractivo de una obra, ha dicho Saer, está en su singularidad, es decir, en aquello que la define, que hace de ella un objeto único y perfectamente identificable,

6. Véase *El libro del cante flamenco* de Joaquín García Lavernia. Es muy útil consultar las letras y anotaciones en la histórica recopilación de *Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, publicada originalmente en 1881. Véase la bibliografía.

porque suena de manera tal que uno la conoce inmediatamente». (RODRÍGUEZ, 1997, 26) Los cantaores aspiran a expresar el ritmo interior de un proceso anímico, adaptándose a los movimientos de su emoción. Produce efectos especialmente fuertes un movimiento lento que se desarrolla en línea ascensional del sentimiento hasta que de pronto estalla y se encrespa. El carácter único de cada interpretación es afín a la poética de Saer, tanto como la repetición con variantes.⁷

En el cante también abundan las referencias al lugar natal, a los lugares del despertar de la sexualidad o a los lugares transitorios que se han tenido y se han perdido, y la experiencia de lo sagrado. Lo más característico quizás sea el renovado enigma de unas *peteneras*, o el arte del extrañamiento de la palabra en unos *martinetes* cantados por Antonio de Mairena o la construcción musical de sus *soleares*. En Princeton, Saer escuchaba con emoción una *romera* cantada por Chocolate, en la que la expresión se reducía a lo esencial, como si el lenguaje hubiera logrado despojarse de toda historicidad: *Se amarra el pelo, / se amarra el pelo, / con una hebra / de hilo negro.*⁸

7. Al respecto, hay una cita muy elocuente del propio Saer: «Creo que, como dice Pavese, lo que define a un escritor es un poco la monotonía. Cuando te ponés a ver por ejemplo, la obra de Kafka, las reiteraciones temáticas están ahí; lo que pasa es que se ve la obra entera y nadie te está criticando porque escribís siempre lo mismo. Pero también hay otra cosa: la de retomar. Está la cuestión del tema con variaciones, de la variación en el sentido prácticamente musical del término. Y creo que ahí, en ese tipo de repetición, coinciden justamente, un movimiento pulsional y un movimiento de estructuración formal». (MONTALDO, 1986, 12)

8. Durante las visitas a Princeton se puso de manifiesto su conocimiento de los fandangos y las soleares interpretados por Terremoto de Jerez *Al infierno que tú vayas, al infierno voy contigo*, o sus siguiiriyas: *Morirme quisiera... Le digo a mi compañera / que yo la quiero / hasta el sentido pierdo / cuando la veo*. También su admiración por la intensidad rítmica de unas siguiiriyas cantadas por José Menese, en la que las palabras van desapareciendo más allá del virtuosismo, como ocurre también con los martinetes de Manuel Agujetas. En un cantaor como Chocolate, admiraba los polos de amor y sufrimiento en los Tarantos: *A la boca de una mina, a*

Para Saer, el cante es un gran modelo de poética: ofrece un repertorio de procedimientos poéticos y narrativos que han llegado a ser culturalmente autónomos. Las coplas tienen su propio vocabulario, perteneciente a una rica cultura oral de difícil genealogía. Algunos de los géneros del cante combinan las explosiones dionisiacas y las reflexiones densas, funerales, sobre un referente que se va despegando de la representación. Siempre se parte, como en los *blues*, o en las décimas de los trovadores puertorriqueños, de las rígidas estructuras musicales, de la repetición y del rito. Por otro lado, la admiración del oyente depende a menudo de la memoria que tenga de otros cantores y de las coplas, puesto que muy pronto empieza a saberlos de memoria.

En esa tradición se leen «historias», en formas breves y fragmentadas, con su propio principio organizador, que resultan igualmente atractivas para Saer.⁹ Son frecuentes, además, las coplas que remiten a mundos alegóricos paralelos. El punto de referencia no es tanto la geografía sino la subjetividad y el deseo que trascienden el momento histórico. Era evidente el gusto con que Saer escuchaba una grabación de la Niña de los Peines en la que su voz se acelera y se amansa al cantar la contradicción:

Quisiera yo renegar
Ay, yo quisiera renegar
de este mundo por entero
volver de nuevo a habitar
Mares de mi corazón
Por ver si en un mundo nuevo
encontraba más verdad.

la boca de una mina / asomaba tu queré / y como te quería tanto / me confesé yo a un debé / eso sí que son quebranto.

9. Que puede relacionarse con lo que Saer dice, por ejemplo, de Felisberto Hernández: «El texto entero de *Tierras de la memoria* es como esa sonata despedazada (la *Serenata* de Schubert) y la jerarquía, el orden cronológico, todo lo que pueda considerarse como un principio organizador, tiene poco o nada que ver con el tipo de estructuración lineal que estamos acostumbrados a considerar inherente a la obra narrativa». (SAER, 1997, 140-141)

La vieja tradición del cante actúa en el presente, revelando la conexión profunda entre lo lírico y lo narrativo. En forma condensada, esa poética se expresa con la imagen del río incierto en el otro poema que lleva como título *El arte de narrar*. En él se evoca el rumor del recuerdo, y el río incierto que me lleva del recuerdo a la voz. La poética es también la escucha :

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.
(SAER, 2000, 8)

DANTE Y PETRARCA : ESPACIO-TIEMPO HUMANO

Si el cante es la voz, *Lugar* es un libro clave para intentar trazar el papel de la lectura y del lector, otro mapa de la poética de Saer. El conjunto de narraciones -alegorías- del libro constituyen un breve tratado ficcionalizado en torno a cuestiones narrativas y poéticas, y sobre todo los límites entre ficción, realidad y verdad, así como la locura que puede generar su cruce. Lo peculiar de *Lugar* es que cada escena de la vida cotidiana, cada sueño o libro leído, se presenta como una frontera entre la ficción y la realidad, o como la melancólica comprobación de que todo es oscuro o inverificable.

Saer retoma y renueva el trabajo sobre los géneros, las parábolas, las visiones. Cita a Dante, y coloca uno de sus versos como epígrafe. Trabaja el *topos* de la ascensión, encarnado en Dante y Petrarca, ofreciendo un eje posible de lectura. Pero también el del descenso, mas bien a la Baudelaire, « hacia el fondo de sí mismo ». Al final del relato « El hombre no cultural », el lugar que ocupa el escritor se impregna de lejanía. Tomatis observa que el tío Carlos se levantaba para tomar un vaso de vino, y comenta : « parecía venir de más lejos que del fondo del patio... De muchísimo más lejos ». (SAER, 2000, 15). Son « lugares » sin lugares, un tiempo interior en el que ya no rige la lógica utilitaria del vivir cotidiano y en el que se pasa al mundo de la escritura.

Lugar es un libro sobre la movilidad y el cambio. En tono grave o irónico se narran historias de desplazados, de parejas neuróticas con sus laberintos afectivos y vidas deshechas, y de solitarios escritores. Casi todos son sujetos « raros » cuyos recuerdos, perversiones o demencias se configuran a partir de vivencias que se trasponen en un plano imaginario. Pero es también un libro sobre lo opuesto : la inmovilidad, la *stasis*. Esos momentos están aparentemente fuera del tiempo. Pero están en otro tiempo, en el que no pasa « nada », salvo la meditación del escritor que busca, entre el sueño y la vigilia, maneras de decir lo indecible. De hecho, la frase « se quedan completamente inmóviles » se repite por lo menos en dos relatos distintos, en « El hombre no cultural » y « La tardecita ».

El movimiento y la inmovilidad son también los ejes de la lectura de Petrarca que figura en *Lugar*, en un relato en el que las preguntas y los problemas sobre la poética y el sentido vuelven a quedar abiertos. Nada parece anunciar lo que se cuenta en « La tardecita », ni hay forma de identificar el « sitio » a donde nos convida el relato. El personaje lee una traducción del texto latino en el que Petrarca narra su ascenso al Monte Ventoux. Lo que se narra es el efecto de la lectura sobre el lector. El « acontecimiento » inesperado surge de la lectura silenciosa y de la relación que se establece entre el lector y el texto en el que súbitamente se reconoce, y al que recíprocamente ilumina. Al incorporar la lectura a su experiencia personal y única, ese lector queda, a su vez, transportado a otro lugar y a otro

tiempo, cuarenta años antes, y se encuentra con su imagen como en un espejo.¹⁰ Petrarca, al llegar a la cima del monte, rememora una cita de San Agustín, y allí también lee una página de las *Confesiones* que lo trasladan a su propio mundo interior, y deja de contemplar el paisaje. Horacio Barco, el personaje de Saer, paralelamente, aunque situado en el interior de su casa, lee a Petrarca, y se queda « completamente inmóvil ». Lo que se cuenta es lo que ya contó Petrarca, para inmediatamente relatar cómo el lector-escritor lo ha hecho suyo, a pesar de que se trata de dos épocas y dos vidas tan distantes. Petrarca sigue interpelando a la posteridad, no por un universalismo abstracto, sino por la libertad del receptor para extraer del relato su propia experiencia. Leer, comprender el relato de Petrarca, es convertirlo en familiar y coetáneo : una hermenéutica que no postula el desplazamiento a la época del autor sino a la especificidad del lector que lo esclarece por sus propios recuerdos. La lectura, como la escritura, siempre está mediada a través del sujeto, y el lector es agente catalizador de sentido. Es una mediación que conduce al mundo interior y propio, y, en este caso, al « acontecimiento » decisivo : al nacimiento de la literatura y del sujeto.

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado : desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llanita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector. De modo que después de atravesar en un estado más bien neutro las informaciones del prólogo escrito por el traductor que había vertido el texto del latín al castellano, a los pocos minutos de empezar el relato propiamente dicho, Barco alzó la vista del libro y, con los ojos bien abiertos que no veían sin embargo nada del exterior, la fijó en algún punto impreciso de la habitación y se

10. Aquí, como en otros textos de Saer, se produce una especie de exégesis recíproca, que Mirta Stern ha estudiado detenidamente. (STERN, 1983)

quedó completamente inmóvil, lleno hasta rebalsar del recuerdo que la lectura había suscitado...

(SAER, 2000, 83)

La cita de Dante que sirve de epígrafe requiere una consideración aparte. Se refiere a la tierra y a la frontera entre el cielo y la tierra, que marca el hilo narrativo y poético del libro. Entre esos dos polos se encuentran las narraciones. La cita es un homenaje al Dante, que, al mismo tiempo, insinúa los viajes, desplazamientos y las muchas fronteras que contiene el libro : fronteras entre lo familiar y lo extraño, la ficción y la verdad. En los versos citados en el epígrafe no se trata de la oscura selva de Dante, sino del Canto primero del *Paradiso*, (vv., 55-57) del momento en que el desterrado está a punto de reanudar su itinerario espiritual. Es un momento en que se ha suspendido el paso del tiempo, y se vislumbra ya el Paraíso, que se opone a la Tierra. Veamos el terceto completo :

Molto è lícito là, che qui non lece
alle nostre virtù, mercè del loco
fatto per proprio dell'umana spece.

(DANTE, 1995, 47)

Es el *lugar* creado especialmente para la humana especie : el mundo, terrenalmente humano, en el cual emergen la visión y las palabras : un espacio-tiempo humano. Resulta interesante que en cada uno de los relatos de Saer se elabore un *escenario* hecho de interiores o de exteriores, con un número reducido de protagonistas. Es como si el libro aspirara a ser la suma de tantos otros lugares, hecho de fragmentos, ecos, pedazos de la condición humana. *Lugar* puede leerse como una suerte de teatro del mundo con su *ejemplaridad*.

En el texto introductorio de *Lugar*, « La conferencia », el narrador se sitúa en otra frontera. Por una parte, el género « conferencia », los discursos racionalistas, con sus « pruebas » que aspiran a la constatación inequívoca de un experimento ; por otra, el relato de un sueño que no puede ser apresado « científicamente ». El « conferenciante » cuenta un sueño sobre rinocerontes

en un río, pero necesita ser creído, legitimado científicamente. Para ello, violentando las leyes de lo verosímil, muestra una foto que le fue regalada durante el sueño y de la cual no sabemos más que lo que se desprende de sus palabras. Al producirse esa insólita fotografía « revelada », el sueño deja de ser así un dibujo borroso y termina siendo « real ». Lo que cuenta en este relato es el valor paradigmático de la historia :

Tal vez ustedes crean que este sueño que acabo de contarles es pura invención. Y bien, estimados oyentes, se equivocan. Aquí tengo la prueba, dijo, y alzó la mano mostrando al público la fotografía en colores de un rinoceronte en un río africano, todavía húmeda, a causa sin duda de la proximidad del agua o del reciente revelado.

(SAER, 2000, 10)

El límite - la frontera -, como en la *Divina Comedia*, es lo humano mismo. El lugar de la exploración no importa, como dice el astronauta del relato « Ligustros en flor », porque « adonde quiera que vayamos, llevamos con nosotros ese límite. Es más, nosotros somos ese límite ». (SAER, 2000, 61) Para el astronauta, que ha visitado la Luna, « allá arriba la proximidad, (a la Luna) no mejoraba mi conocimiento, sino que la volvía todavía más extraña y lejana ». (SAER, 2000, 63) Ese cambio de perspectiva evoca, pero invirtiéndola, la poética reminiscente del ascenso de Dante a la luz. En otro relato de *Lugar*, titulado « Lo visible » leemos : « Todo lo que llamamos mundo, su totalidad o cada uno de los objetos que lo componen y son, ya lo sabemos, uno y múltiples a la vez, como la luz, por ejemplo, que, presente hasta los remotos confines del universo, es brillante o transparente, invisible o dorada, blanca o multicolor ». (SAER, 2000, 177)

Saer encuentra en la « fugacidad fragmentaria » el eje de « La tardecita » : « Pareciera ser que, en el estado actual de nuestra especie, siempre es necesario que lo poco que nos pasa de esencial le haya pasado primero a algún otro, de manera que sólo comparativamente podemos llegar a sentirnos, gracias a una lucidez pasajera, y muy de tanto en tanto, con fugacidad fragmentaria, lo que creemos ser o tal vez lo que somos ». (SAER, 2000, 82). La lectura de Petrarca sostiene la poética de lo *imposible y nítido*,

asumiendo, a la vez, la « moral de la derrota ». El personaje de « La tardecita », Horacio Barco, continuará, persistente - al igual que « el cónsul ». Horacio encuentra su destino : « aunque a partir de ese día le quedara por averiguar, y seguiría intentándolo, sin conseguirlo, hasta el momento de su muerte, qué clase de mundo era ». (SAER, 2000, 89).

No obstante, hay momentos en que lo *nítido* se alcanza, o mejor, se rescata, mediante una singular *ascesis*. Lo mismo se exige de la crítica. En 1968, en el texto titulado « Sobre la poesía », Saer comentaba el « abismo » de Baudelaire, ante el cual la « historicidad falsa » de la crítica y los prejuicios de la razón fracasan. En contraste, y con palabras en las que hay también claros ecos de Drummond, Saer reafirmaba su poética central :

La gran poesía es el resultado de una elección del dolor, una búsqueda, una disciplina de extrañeza que lo borra todo, que consume el mundo, lo sumerge en la oscuridad y lo rescata lavado y nítido para una historicidad más alta, menos primitiva ».

(SAER, 1997, 231)

Todo atlas es una representación somera en sucesivos mapas en el que cada uno pretende corregir y completar las omisiones del anterior. Sin embargo, en el proceso no se logra sino revelar otras ausencias que realzan la necesidad de nuevos mapas o de cartografiar mundos paralelos. Estas consideraciones preliminares no son sino un intento de acercarse a una de las poéticas más ricas y profundas de la literatura contemporánea de lengua española mediante la lectura de algunos de sus textos menos canónicos. El intento ha llevado a examinar a Saer como autor, como lector, y como oyente. Asimismo ha sido iluminador detenerse en su afiliación a tradiciones literarias y filosóficas divergentes, pero no antagónicas, representadas por Dante, Petrarca, Drummond de Andrade, Juan L. Ortiz o La Niña de los Peines. Avanzar en esa dirección exigiría, por supuesto, un examen más

atento de otros textos de Saer y de los numerosos estudios críticos en torno a su obra. Sería ingenuo pensar que un atlas puede clausurarse.

Arcadio Díaz Quiñones
Princeton University

Bibliografía

Textos de Saer

- Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Celta, 1986.
« La poesía de lo visible », en *Diario de Poesía* 11, verano 1988/89, p. 26.
El río sin orillas. Tratado imaginario, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1991
El concepto de ficción, Buenos Aires, Ariel, 1997
La mayor, Buenos Aires, Seix Barral, 1998
La narración-objeto, Buenos Aires, Seix Barral, 1999
« Sobre Literatura », en *Cuadernos de Recienvenido 14*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000, 27 p.
El arte de narrar, Buenos Aires, Seix Barral, 2000
Lugar, Buenos Aires, Seix Barral, 2000

Bibliografía crítica

- ACHCAR, Francisco, *Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Publifolha, 2000.
AGAMBEN, Giorgio, *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1995.

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*. Introducción de Bianca Garavelli. Note di Lodovico Magugliani. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1995.
BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, Trad. de H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967.
CANDIDO, Antonio, « Inquietudes en la poesía de Drummond », en *Crítica radical*, Selección, cronología, bibliografía y traducción de Mária Russotto, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 29-54.
DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Poesía completa e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1977.
FONDEBRIDER, Jorge y Martín PRIETO, « Juan José Saer : La poesía es el arte literario por excelencia », en *Conversaciones con la poesía argentina*, Jorge Fronderider, compilador, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995, p. 325-337.
GARCÍA LAVERNIA, Joaquín, *El libro del cante flamenco*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991.
GRAMUGLIO, María Teresa, « Juan José Saer : El arte de narrar », en *Punto de Vista*, Año 2, no. 6, julio de 1979, p. 3-8.
GRAMUGLIO, María Teresa, « El lugar de Saer », en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Celta, 1986, p. 261-299.
LARRAÑAGA, Silvia, « Juan José Saer : la locura de lo real », en *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Tomo 2, Joaquín Manzi, coordinador, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 1999, p. 541-552.
MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (*Demófilo*), *Cantes flamencos*, Presentación de Antonio Gil, Barcelona, DVD ediciones, 1998.
MANZI, Joaquín, « Discurso de la locura y locura del discurso en la obra de Juan José Saer », en *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Tomo 2, Joaquín Manzi, coordinador, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 1999, p. 553-576.

- MONTALDO, Graciela, *Juan José Saer : El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- PETRARCH, *Selections from the Canzoniere and Other Works*, Translated and edited by Mark Musa, New York, Oxford University Press, 1999.
- PIGLIA, Ricardo, « Sobre *La mayor* », en *Punto de Vista*, Año 1, no. 3, julio de 1978, p. 18-19.
- PREMAT, Julio, « *La pesquisa* de J. J. Saer : retrato del escritor », en *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Tomo 2, Joaquín Manzi, coordinador, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 1999, p. 564-576.
- RODRÍGUEZ, Fermín, « En la línea de la sombra. Entrevista a Juan José Saer », en *Los Inrockuptibles*, Año 2, no. 17, noviembre 1997, p. 26-28.
- STERN, Mirta, « El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer : instancia productiva, referente y campo de teorización », en *Revista Iberoamericana*, no. 125, octubre-diciembre 1983, p. 965-981.