

POÉTICAS DE *EL ARTE DE NARRAR*

Daniel Balderston

University of Iowa

“Una literatura futura”: la frase me ha estado dando vueltas desde que la leí hace unos días en la tesis de Nicolás Lucero.¹ Es singularmente apta para la obra de Saer, y a la vez misteriosa. Esa obra no es “futura” en el sentido que hubieran querido los vanguardistas de la década del veinte —no es por la ansiedad de la innovación. Tampoco lo es por lo que puede resultar de profética, como la literatura de Kafka. No, creo que la idea —y no sé todavía si esta es la idea que tiene Nicolás— es de un proyecto literario que es un puro comienzo. No una literatura que corteja su fin, como quería Borges, sino una que comienza una y otra vez.

Quisiera enfocarme en unos pocos poemas de *El arte de narrar*, el poemario brillante y a la vez de difícil ubicación en la obra de Saer. Hablaré de poemas sobre escritores y artistas —Darío, Gauguin, Dostoievski— porque me parece sugerente la manera en que Saer retrata una carrera literaria o artística, o un momento de ella: como dice en la entrevista con Gerard de Cortanze, del artista “sólo cuentan sus búsquedas individuales”,² y en la misma entrevista dice: “me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda”.³ Me

¹ Cf. Nicolás Lucero, *Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, tesis doctoral, Universidad de Iowa, 2006. Lucero a su vez estará pensando en el libro de diálogos entre Piglia y Saer (sobre el “relato futuro”) y en los escritos de Macedonio Fernández sobre el tema.

² Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 291.

³ *Ibid.*, p. 296.

interesa menos la relación entre la prosa y la poesía de Saer: sobre eso están los artículos de Prieto, Corbatta y Linenberg-Fressard. La relación que se ha planteado entre la poesía y la obra narrativa de Saer no logra explicar la energía singular de sus poemas.

Voy a comenzar con el poema sobre Darío, “Rubén en Santiago”, que habla del joven poeta nicaragüense recién llegado a Santiago de Chile en 1886:

En adelante
se tratará de un trabajo de hormiga, hecho
con un diccionario de mitología
y un diccionario de la rima, de un trabajo
encarnizado sobre la prosodia francesa,
se tratará de distribuir
de un modo diferente las cesuras [...] ⁴

Y sigue unos versos más adelante: “romper el círculo mágico de los códigos” (p. 72); se escribe en resistencia a los códigos preestablecidos y en contra de las costumbres del lenguaje. Saer vuelve sobre esta idea en varias oportunidades. Por ejemplo, en la entrevista ya citada dice que el gran escritor se propone “de antemano lo imposible y [busca] deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura”.⁵ El período evocado en el poema, del joven Darío en Santiago de Chile, es de una insatisfacción absoluta y de una búsqueda radical, que a la vez consiste en una cuestión aparentemente sencilla, de “distribuir / de un modo diferente las cesuras”. Y ni siquiera tiene que ser original: Darío sigue, según nos cuenta Saer, “el ejemplo de simbolistas y parnasianos” (p. 72). La ruptura, entonces,

⁴ Juan José Saer, *El arte de narrar: poemas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 71. De aquí en adelante colocaré el número de página en el cuerpo del texto.

⁵ *El concepto de ficción*, p. 296.

es absoluta y a la vez bastante banal. La búsqueda formal como el comienzo de todo, como proyecto: “Yo persigo una forma”, como dijo Darío en un soneto ilustre.

En el poema, Saer presenta a Darío cuando todavía no ha escrito sus obras fundamentales: ha publicado poemas que no lo satisfacen —poemas sobre Bolívar, sobre la Unión Centroamericana, y sus poemarios *Abrojos* y *Rimas* (ambos de 1887), pero aún no es autor de *Azul...* (que publicará en 1888, en Valparaíso). Darío llega a Chile el 24 de junio de 1886, y se quedará un poco menos de tres años; el período es el de la intensa gestación de lo que será su primer gran libro. Pero claro que hay un juego temporal más complejo: los primeros versos del poema describen a Darío años después saliendo de la Gare de Montparnasse: es decir, “Rubén en Santiago” es realmente “Rubén en París recordando a Rubén en Santiago”. Dice el poema:

Viajando,
se percibe, de golpe, el tamaño del mundo,
y al mismo tiempo el ritmo con que se abre y se cierra
la prisión de las ciudades (pp. 69-70).

El poema narra “un retroceso doble, en el tiempo y en el espacio” (p. 70); como ocurre con frecuencia en Saer, el viaje es una experiencia de extrañamiento. Darío está en Valparaíso⁶ después de un falso comienzo —sus poemas liberales sobre la política centroamericana, que le valieron que lo recibieran varios presidentes cuando tenía apenas quince años—y ha descubierto que allá no es nadie, y que sus concimientos y sus logros hasta ese momento no valen nada en ese mundo más sofisticado:

⁶ Observa Arturo Torres-Rioseco en su libro sobre Darío que Chile “por esos años era el primero en cultura y el primero en la solidez de sus instituciones políticas de todo el continente”. En *Vida y poesía de Rubén Darío*, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 25.

Unos patricios ignorantes lo habían celebrado
 como poeta y no es más que el epígono
 de un anciano ridículo, Campoamor.
 Más tarde escribiré *Azul, Prosas profanas*,
 todo eso: en una palabra, lo adorarán como a un Dios.
 Lo pasearán como a una puta decrepita,
 de país en país, siempre medio borracho (pp. 70-71).

Pero ni el triunfo ni la decadencia han llegado todavía; el poeta está
 suspendido, en un momento de duda absoluta:

Está, como dicen los jugadores
 cuando han perdido hasta el último
 centavo, en el fondo del mar. Tiene
 que empezar desde cero otra vez (p. 71).

Tiene diecinueve años y no ha descubierto todavía su voz, pero ese
 momento de búsqueda es el que importa, no el viejito que ha triunfado para
 los demás pero que no ha logrado “lo que él quería, es decir ningún deseo,
 ningún equilibrio, ninguna predestinación” (p. 72). Lo de “jugar hasta el
 último centavo” es una idea que resurge en el poema sobre Dostoievski: el
 instante se abisma cuando la persona “se juega entero”, como se dice.

El momento que retrata Saer en el poema ha sido objeto de análisis
 en varias de las biografías de Darío: Jaime Torres Bodet dice que es
 un período del cual “sabemos mucho —y sabemos poco”.⁷ Torres Bodet
 se pregunta: “¿qué sabemos ... de las sutiles operaciones espirituales,
 ocultas y silenciosas, que llevaron al joven compositor, desde la oda
 salvadoreña a Simón Bolívar, tan oratoria y tan formalista dentro de
 las cincuenta y un estrofas de su armadura, hasta la aurora de *Azul*?”⁸
 Para concluir, poco después, no sin exaltación: “¿Cómo se produjo el

⁷ Jaime Torres Bodet, *Rubén Darío: abismo y cima*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

milagro?”⁹ Torres Bodet señala que “[r]ara vez la poesía es el fruto de la
 verdad exterior de una biografía”.¹⁰ Saer en su poema piensa la biografía
 de Darío desde su poesía, y enfoca el momento milagroso del descubrimiento
 de una nueva poesía.

El poema sobre Paul Gauguin, “Islas”, se organiza de modo semejante:
 Gauguin ya ha abandonado a su familia, ya ha dejado a Van Gogh y Arles:

y, parado en la proa, internándose mar adentro,
 percibió cómo el ruido de la espuma iba borrando
 los ecos del discurso de Mallarmé. Buscaba o deseaba,
 mejor, como había dicho en una carta,
 un rincón de sí mismo todavía desconocido (p. 114).

El poema narra la llegada de Gauguin a las islas de su sueño: primero
 “[p]untitos negros, casi sin forma” (p. 114), y luego la revelación súbita:
 “hasta que vio llegar, de un modo discontinuo, con sacudones rápidos,
 la isla” (p. 116). El poema termina así:

el ex agente de bolsa, canoso y abandonado,
 parado con los bolsillos vacíos sobre la playa, medio aturdido
 por la trepidación silenciosa de lo que es (p. 116).

De nuevo Saer presenta un momento liminar: Gauguin no ha explorado
 su nuevo mundo todavía, está canoso y abandonado, vacío y medio aturdido.
 Ese instante de vacío es esencial: es un “empezar desde cero”, como decía
 el poema sobre Darío. Sólo así podrá pintar con nuevos ojos.

Es interesante contrastar esta llegada a Tahití, contada a través de una
 especie de cámara lenta, con la descripción escueta que hace el

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ *Loc. cit.*

propio Gauguin en su autobiografía y la de Henri Perruchot en su biografía. Dice Gauguin que después de un viaje de sesenta y tres días de “febril espera”, él y sus compañeros de viaje vieron un cono negro contra el cielo sombrío y, a las pocas horas, al amanecer, “nos acercamos cuidadosamente a los arrecifes, entramos al canal, y anclamos sin accidentes en el muelle”.¹¹ Y agrega: “A primera vista esta parte de la isla no revela nada demasiado extraordinario; nada, por ejemplo, que se pueda comparar con la magnífica bahía de Río de Janeiro”.¹² Perruchot cuenta cómo Gauguin por fin podía ver la tierra que había “deseado con tanta impaciencia”, y añade detalles geográficos y botánicos a la descripción hecha por el pintor mismo:

Pasaron las horas, y al amanecer el 9 [de junio de 1891] se divisaban las dos cumbres violetáceas de la doble cordillera volcánica que forma Tahití [...] A lo largo de la orilla se veían los troncos delgados de los cocoteros. Las chozas aparecieron aquí y allá entre los árboles. Pasando por el canal, La Vire entró al puerto de Papeete y se acercó lentamente al muelle, donde los flamboyanes aparecían como manchas moradas en la orilla. Las canoas de los pescadores nativos se deslizaban por el agua. No era tan bella como la bahía de Río, pensaba Gauguin.¹³

Saer entrevé con gran lucidez las posibilidades de escritura que laten en este momento y se detiene en él; imagina la llegada como un instante plenamente epifánico, y lo narra con uno de los recursos más notables del cine, el “establishing shot” en cámara lenta. La nota de ligera decepción que cuenta Gauguin en su autobiografía —la comparación con Río de Janeiro— está completamente ausente del poema de Saer, que narra más bien la culminación de lo que Gauguin llamó la “febril espe-

¹¹ Paul Gauguin, *Noa Noa*, trad. de O. F. Theis, Nicolas Brown, Nueva York, 1920, p. 5. La traducción al español es mía.

¹² *Loc. cit.*

¹³ Henri Perruchot, *Gauguin*, trad. de Humphrey Hare, Perpetua Books, Londres, 1963, p. 221. La traducción al español es mía.

ra” y la llegada a la tierra “deseada con tanta impaciencia”, según Perruchot. El poema de Saer consiste en una serie de instantáneas que dejan a Gauguin en el umbral de sus descubrimientos de la tierra nueva.

Algunos de estos momentos liminares son terribles (aunque no menos terribles que ese momento de incertidumbre radical que acecha a Gauguin en la playa). Jorgelina Corbatta en su artículo sobre *El arte de narrar* discute el poema sobre Dostoievski;¹⁴ el escritor está preocupado por la deuda que tiene con Turgueniev, un dinero que perdió en el juego:

Al otro día, en la calle otra vez. Y no persigue
nada, no hay nada del otro lado, no es verdad.
No sale, de un más allá hipotético,
del revés, por llamarlo de algún modo, del azar,
ningún signo: nada. Y cada vez
que la rueda comienza, rígida en su puesto, a girar,
el universo entero
emerge, nuevo, de entre su propia ceniza,
no propiamente el mismo, sino otro,
y, finalmente, el mismo: ninguna lección (p. 17).

Aquí de nuevo tenemos a un ser despojado de todo —como Darío cuando se da cuenta de que tiene que comenzar de nuevo, como Gauguin cuando pisa la playa—, con mala conciencia y despreciado por Turgueniev: “qué puede esperarse de él sino es más que un poeta” (p. 17). Hay un fuerte contraste entre Turgueniev —“Un hombre con algo para decir, / el modo y los medios para decirlo” (p. 17)— y el escritor que no ha escrito todavía su obra. Dostoievski se pregunta, en el cuarto de hotel pobre y frío, cómo podrá prender un fuego —“¿qué arde, y cómo, y por qué?” (p. 18)— y esa pregunta vale no sólo por la chimenea

¹⁴ Jorgelina Corbatta, “Juan José Saer, *El arte de narrar: Poemas 1960-1975*. Una propuesta poético antropológica”, *Hispanic Journal*, 18 (1997), pp. 37-53.

sino también por lo que lo llevará más tarde a la escritura de las obras que recordamos.

De nuevo, el examen de las biografías de Dostoievski aclara las circunstancias del momento evocado más que la energía misteriosa y luminosa del poema. Como cuenta Joseph Frank en su biografía de Dostoievski (en cinco tomos), el encuentro narrado en el poema conjugó de modo complejo circunstancias personales y profesionales. Dos años antes Turgueniev, agradecido por una reseña favorable que Dostoievski había escrito de una de sus novelas, recibió una carta de éste, quien le pedía cien talers; Turgueniev le envió cincuenta, todo lo que pudo en ese momento.¹⁵ Al encontrarse en Baden-Baden el 28 de junio de 1867 la deuda (que Dostoievski no saldaría hasta 1876) complicó el encuentro entre los dos escritores. El motivo público de la pelea fue el desacuerdo de Dostoievski con el retrato de Rusia en la novela *Humo* de Turgueniev, pero es evidente en la biografía de Frank que la mala conciencia de Dostoievski con respecto a la deuda no favoreció la amistad, y funcionó como “acicate oculto” entre los dos durante la siguiente década. Kenneth Lantz aclara mejor que Frank los motivos literarios de la pelea: la tesis de Turgueniev sobre el lugar periférico que ocupaban los rusos en la cultura europea, la rabia de Dostoievski en contra del colega que se le había vuelto un escritor alemán (según la opinión del futuro autor de *Los hermanos Karamazov*), y las publicaciones posteriores de ambos escritores que testimonian su desacuerdo público, aunque nunca revelan la posible motivación personal de la pelea.

En el lúcido artículo “He weeps over Jim’: L’intertextualité de langue anglaise dans la poésie de Juan José Saer”, Raquel Linenberg-Fressard nota la abundancia de poemas que son retratos de escritores, a la vez que observa un proceso de “saerización”¹⁶ en la manera de des-

¹⁵ Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton University Press, Princeton, 1995, p. 33.

¹⁶ Raquel Linenberg-Fressard, “He weeps over Jim’: L’intertextualité de langue anglaise dans la poésie de Juan José Saer”, *Imprévue* 1 (1995), p. 74.

cribirlos. Tomando como punto de partida un poema sobre Joyce, Linenberg-Fressard piensa —como demuestra su constante uso de citas de la narrativa de Saer— en la manera en que las personas retratadas en los poemas actúan como si fueran personajes de Saer; también habla de una “identificación” del autor con los escritores retratados. Tal vez, pero ¿en qué consiste esa identificación, o ese parecido familiar? “Nadie está, aunque parezca estar, en el mundo” (p. 150), escribe Saer en “Ruidos de agua”. Lo que se reitera enfáticamente en estos retratos de artistas es la idea de que no son, o no son todavía: esa negatividad es la que hace posible la creación. Algo así como la “negative capability” que Keats veía en Shakespeare.

Borges, a quien Saer menciona incontables veces, solía centrar sus monólogos dramáticos —pensemos en “Poema conjetural”— y sus retratos de escritores —pensemos en los sonetos sobre Milton, Whitman, Stevenson— en momentos que representan la culminación de una carrera: un momento epifánico sobre el sentido de una vida o sobre la forma trazada por un proyecto literario cuando ya esté completo. Eso es lo que hace también en el famoso epílogo de *El hacedor*: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”.¹⁷ Me parece que la tarea que emprende Saer es la contraria: no la suma o la plenitud sino el brillo fugaz del inicio. Por eso las epifanías en la obra de Saer —pienso en la pelota al final de *Glosa*— son promesas, son pura futuridad.

Saer escribirá hasta el final, luchando con una obra incompleta. Según me dijo Nora Catelli hace unos meses, Saer le dijo que *La grande* iba a terminar en un poema. La obra de Saer es liminar siempre: se vislumbra una forma que no se da del todo. La temporalidad tan compleja

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 854.

y desconcertante que crea Saer —incluso en un texto breve como el poema sobre Darío— descubre la futuridad en un momento pasado. La famosa frase de Borges donde define la belleza como “esa inminencia de una revelación, que no se produce”¹⁸ es apta como descripción de la obra de Saer, donde nos quedamos en el umbral, a la espera, desconcertados y misteriosamente felices.

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- CORBATTA, Jorgelina, “Juan José Saer, *El arte de narrar: poemas 1960-1975*. Una propuesta poético antropológica”, *Hispanic Journal*, 18 (1997), pp. 37-53.
- FRANK, Joseph, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
- GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, trad. de O. F. Theis, Nicolas Brown, Nueva York, 1920.
- LANTZ, Kenneth, *The Dostoevsky Encyclopedia*, Greenwood, Westport, 2004.
- LINENBERG-FRESSARD, Raquel, “‘He weeps over Jim’: L’intertextualité de langue anglaise dans la poésie de Juan José Saer”, *Imprévue*, 1 (1995), pp. 69-77.
- LUCERO, Nicolás, *Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, tesis doctoral, Universidad de Iowa, 2006.
- PERRUCHOT, Henri, *Gauguin*, trad. de Humphrey Hare, Perpetua Books, Londres, 1963.
- PRIETO, Martín, “*El arte de narrar* de Juan José Saer, en la tradición modernista”, en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripio (comps.), *Fin(es) de siglo y modernismo*, t. 2, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 767-771.

¹⁸ *Ibid.*, p. 635.

- SAER, Juan José, *El arte de narrar: poemas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- , *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
- TORRES BODET, Jaime, *Rubén Darío: abismo y cima*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- TORRES-RIOSECO, Arturo, *Vida y poesía de Rubén Darío*, Emecé, Buenos Aires, 1944.