

Algunas notas sobre la «praxis poética» de Juan José Saer

Revisando algunos artículos críticos¹ sobre Juan José Saer, descubro que la mayoría de ellos comienza con una breve referencia biobibliográfica a la que se agrega con frecuencia la mención de la escasa difusión de su obra tanto en su país de origen como en el resto de Latinoamérica y en los Estados Unidos. En cuanto a Europa, por ser Francia su país de adopción desde 1968, su suerte parece haber sido más benéfica. Teniendo en cuenta su vasta obra publicada, original y cuidadosamente elaborada, así como la trabazón consecuente entre su práctica y su teoría, ese desconocimiento resulta curioso y sobre todo lamentable. Las notas que siguen, buscan contribuir a poblar ese vacío, profundizando en un quehacer y en una reflexión que no sólo iluminan la obra específica de Saer sino también el hecho estético en toda su complejidad y maravilla.

I. La cuestión del género

Como ha señalado Borges con frecuencia al debatir argumentos de Benedetto Croce, la noción de género literario y la validez de su distinción deben ser cuidadosamente reexaminadas. Sabemos bien que la narrativa moderna, desde Proust pasando por Virginia Woolf (quien aspiraba a una novela que fuera también poema y drama) y Joyce con su polifónico *Ulyses*, renuncia al canon de la novela del siglo diecinueve y aspira a ser proteica y omnicomprendiva, si no omnipotente. En el Río de la Plata, Macedonio Fernández anticipa en sus textos tal aspiración y Borges la lleva al límite mediante la fusión de ensayo, ficción e indagación erudita, autobiografía e historia. Innovaciones que, junto con su magisterio, se extienden no sólo dentro del área rioplatense —Julio Cortázar, Manuel Puig, Ricardo Piglia— sino fuera, como son los casos de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, para citar sólo algunos nombres.

¹ Cf. María Teresa Gramuglio (1979), (1986); Mirta Stern (1981), (1984), Rita Gnutzmann (1989).

Juan José Saer es un incondicional discípulo de Borges: «Lo he leído intensamente en mi etapa de formación —le dice a Ana Basualdo en una entrevista— y tuvo en mí una influencia decisiva». Personajes de sus narraciones lo llaman el «viejo Borges» y es objeto de teorización literaria en «Borges novelista», un artículo incluido en *Una literatura sin atributos*, en el que comienza diciendo: «Como ustedes saben Borges jamás escribió una novela» (29). Rechazo aparentemente paradójico, dado el gusto de Borges por la epopeya, pero que según Saer debe verse como parodia satírica (recordemos *Historia universal de la infamia*) y a la vez nostalgia (cf. «El Sur») de lo épico; y, también, por el influjo de Paul Valéry y de Macedonio Fernández. En cuanto a la anulación de la noción de género en la literatura contemporánea, Saer se la explica como producto de la aparición del expresionismo romántico en el siglo XIX, del que resulta el poema en prosa; otra causa sería la tendencia actual a la unificación, contraria a la diversificación, y que concede a la obra un carácter «totalizante». Volveremos sobre esto.

En su caso particular, pensemos en la serie de poemas escritos entre 1960 y 1975 y agrupados bajo el nombre de *El arte de narrar*: existe la voluntad de dar a todos sus textos la misma expresividad. Teoriza Saer en la entrevista: «Tradicionalmente, se considera que la poesía es condensación y la prosa distribución. Por mi parte, pretendo obtener en la poesía el más alto grado de distribución y, en la prosa, el más alto grado de condensación» (12). Otra paradoja que Saer añade (en respuesta a un cuestionario de María Teresa Gramuglio) y que forma parte, también, de su práctica de escritura, es que «la tendencia a la fragmentación sería otro aspecto del mismo fenómeno totalizante» (15). Fragmento, intertextualidad dialógica de una obra con otra, tema y variaciones, texto dentro del texto, digresiones, porque como ya lo anticipaba Barco en «Algo se aproxima»: «Si me dedico a la literatura /.../ tengo que hacerme hábil para las digresiones. La literatura misma es una digresión permanente de la realidad» (ELZ 152). En la entrevista con Ana Basualdo, Saer se expulsa sobre su gusto por los fragmentos:

Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas) o viceversa. (14)

Rasgos todos ellos que caracterizan el universo narrativo de Saer desde su primera novela, *La vuelta completa* (1966), compuesta por dos seccio-

nes cuya suma no constituye una totalidad lineal sino una estructura constituida por dos partes enfrentadas que, tal como aspira Carlos Tomatis en una extensa digresión teórica, «equivalga a la estructura... de la vida» (VC 183). En la primera parte, titulada «El rastro del águila», la acción gira en torno a un triángulo amoroso formado por César Rey, escritor, Marcos Rosemberg, abogado y Clara, su mujer, en tanto que los otros protagonistas, Angel Leto, Pancho, Barco, Tomatis y Giménez sólo ofician de comparsa contra la que destaca la acción principal. En la segunda, «Caminando alrededor», se desplazan los roles y ahora el protagonista es Pancho y su locura ambulatoria, junto con su novia Dora, la prima de Dora y sus amigos Tomatis y Barco. Rey y Clara sólo reaparecen al final, en una fiesta en lo de Dora, donde todos se reencuentran, cerrándose así «la vuelta completa» que se anticipa en el título. Lo que permanece inmutable a lo largo de las dos partes es la «zona» que Saer labra meticulosamente desde su primera colección de cuentos, titulada justamente *En la zona*, y que reitera en la mayoría de sus textos siguientes. Es un espacio bien delimitado que incluye algunos bares, restaurantes y cabarets; la avenida San Martín, la galería, la Costanera junto al río y el puente colgante, el campo; zona recorrida en largas caminatas acompañadas de interminables conversaciones entre amigos. En una de esas caminatas hay una larga digresión puesta en boca de Barco acerca de la llegada de los conquistadores a Santa Fe en el siglo dieciséis y sobre las relaciones entre religiosos e indios que contiene germinalmente —bajo esa forma de «fragmento» que, según vimos, enfatiza la noción de totalidad (y que aparece por primera vez en «Algo se aproxima» como un relato titulado la «fábula del anónimo español del siglo XIII y el poeta estreñado» contada por Barco)— a *El entonado*. Además, algunos personajes reaparecerán luego en Glosa: Leto, que tiene aquí un papel protagónico, y Tomatis— junto a otros que ya están en los relatos de *La mayor y en Nadie, nada, nunca*.

Volvamos ahora a la cuestión de los géneros para precisar otra distinción importante en Saer: la diferencia entre novela y narración. En sus respuestas a María Teresa Gramuglio, Saer anota: «La novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pécuchet*. La narración es un modo de relación del hombre con el mundo» (19). Debemos entender, entonces, que la novela en cuanto género literario supone una convención rígida y fechada —ya perimida— en tanto que la narración definida como un modo de relación del hombre con el mundo aspira a ser mucho más y, sobre todo, otra cosa: un vínculo libre y original en el que el escritor pone su impronta vivencial y estética. Independiente de toda norma o enunciación *a priori*, la narración sólo puede ser lo que no quiere ser: «La narración es una *praxis* que, al desarrollarse, segrega su propia teoría. Antes de escribir uno sabe lo que no se debe hacer, y lo que queda de

eso (o sea lo que uno está haciendo) es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su *praxis* creadora» (LSA 12).

En una entrevista con Mempo Giardinelli, habla de la definición y ubicación jerárquica del cuento («Faulkner decía que de los tres géneros, la poesía era el número uno, luego venía el cuento y sólo después la novela» 2) y, también, de sus cuentos. A los que aparecen incluidos en *En la zona* los califica de «más bien clásicos», y llama «argumentos» a los de la colección titulada *La mayor*. Esta concepción del relato nos reconduce a su gusto por el fragmento: «Uno de mis proyectos es comenzar un texto con puntos suspensivos y terminarlo con puntos suspensivos» (2).

En esa anulación de los géneros literarios se incluye, también, una anulación de los límites entre las artes que acentúa en su prosa la vocación musical y en sus descripciones, la aspiración pictórica. En un relato temprano, «Sombras sobre vidrio esmerilado» (UL, 1966), a lo largo de una narración en primera persona bajo la forma de monólogo interior por arte de la poetisa Adelina Flores, se da un diálogo entre la evocación de un pasado compartido con su hermana Susana y su cuñado Leopoldo —un nuevo triángulo amoroso— y fragmentos de poemas propios y de Alfonsina Storni, cuyas líneas puntúan la materia narrada, la escanden y difuminan al introducir asociaciones inconscientes en medio del fluir narrativo. Esa mujer ya vieja, sensible y reprimida, recuerda las palabras del escritor Carlos Tomatis, personaje recurrente en la obra de Saer, en las que se alude simultáneamente a la virginidad creativa y a la virginidad física, doble sentido que subyace a todo el texto².

Usted no cree en la importancia de la fornicación, Adelina? Yo sí creo. Eso les pasa a ustedes, los de la vieja generación: han fornicado demasiado poco, o en su defecto nada en absoluto. Sabe? Se dice que usted tiene un seno de menos. No, no estoy borracho. O sí, capaz que un poco sí. Es cierto? No piensa que usted misma lo ha matado? Yo pienso que sí. Sabe? Usted me cae muy simpática, Adelina. Tiene un par de sonetos por ahí que valen la pena. Perdóname la franqueza, pero yo soy así. Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa de fuerza del soneto —porque las formas heredadas son una especie de virginidad— y empezar con otra cosa. (15)

Este consejo de Tomatis, *alter ego* suyo en varias narraciones, rige la producción del mismo Saer desde textos experimentales: *Cicatrices*

² Mirta Stern (1984) lee este texto según un paralelismo entre el seno mutilado y los cortes introducidos en el fluir narrativo por la concepción del poema (nota 5, 18-19). María Teresa Gramuglio (1986) apunta a una interpretación semejante a la nuestra cuando afirma que no sólo se trata de un texto que narra su productividad —el poema que Adelina va componiendo— sino que «explora ciertas formas de relación con la literatura, pero también con el sexo, con la enfermedad y con la muerte...» (281).