

Juan José Saer: la gravitación de lo poético

Por Carlos Surghi

(Universidad Nacional de Córdoba - CONICET)

I

En 1966 Saer publica *La vuelta completa*. Previo a ello ha editado los cuentos de *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1964) y la novela *Responso* (1964). Sin embargo *La vuelta completa* es su primera incursión en el género que lo consagraría y de algún modo en ella ya está todo Saer; al menos en la idea de un movimiento que inaugura una serie de lugares, una continuidad de hechos, algo por desplegarse, cambiar o persistir. Si bien el cuento “Algo se aproxima”, escrito a finales de los años cincuenta, sería el axis mundo de este universo,¹ lo particular de *La vuelta completa* está en su morosa perfección. Con tan solo dos motivos, Clara abandonando a su marido y este imposibilitado de amar, Saer es capaz de desplegar ese universo particular con sus diálogos, sus afinidades en el cuerpo estable de personajes, la presencia de la ciudad, el humor y la melancolía; pero esta vez a lo largo de 331 páginas que respiran la perfección juvenil. Aun así en la idea misma de narración que consigo lleva la obra, lo que más resalta es la idea de que cualquier hecho es *imposible de narrar*. Por lo tanto, aun cuando la vuelta se complete una y otra vez, o cuando la temporalidad de la literatura esté llena de licencias extraordinarias para continuar narrando, la experiencia siempre se perderá, siempre será simple repetición.

El primer final de *La vuelta completa* llega cuando la ciudad se detiene y da paso al futuro, que está hecho de pequeños, cotidianos e insignificantes movimientos. Podríamos decir que la ciudad, como centro de la zona, es la obsesión de Saer; ni muy grande, como para no dejar posibilidad alguna de que no sea lo que él narra; ni tampoco muy pequeña, como para que escape a la posibilidad de intentar narrarla. Este distanciamiento ya evidencia el fuerte carácter literario de este proyecto distanciado del imperativo realista de los años sesenta y orientado hacia un interés en la percepción.² Lo que no resta importancia a la idea de que el verdadero personaje de esta novela es la pequeña ciudad de provincia percibida por lo personajes. Pero en definitiva en la novela César Rey, ese personaje extraño de Saer, que ha atravesado toda la ciudad sin tomar conciencia de ella, pasa de la conversación calamitosa con Marcos Rosemberg al simulacro de huida con su mujer, para llegar finalmente al encuentro con Ángel Leto en un motel de las afueras. Podríamos decir

entonces que su cuerpo se desplaza en un líquido que lo contiene y a la vez lo disuelve, para así justamente ocuparlo todo.³ Ese fluir que contiene es el marco seguro de un argumento. Pero del mismo modo que ese líquido fluye en determinados momentos se detiene, y la insistencia de Saer irá construyendo ahí círculos concéntricos alrededor de la ciudad, que una y otra vez, darán distintas imágenes aun cuando parezcan las mismas. De este modo en el transcurso de este itinerario, poco a poco de esa pequeña comedia humana no va quedando nada; ni la posibilidad inverosímil del diálogo, ni la complicidad del silencio revelado; menos aún las rutinas secretas que le dan impulso a la literatura de Saer como pueden ser el caminar sin rumbo fijo, o la prolongación de reuniones entrono al fuego.

Queda sin embargo la descripción en los círculos concéntricos que la prolongan. Y en ella el comienzo de lo poético como una fuerza que gravita en la narración. La ciudad, verdadero protagonista de ese sueño al que se le da una y otra vez la vuelta completa, termina siendo entonces un movimiento vacío, un lento despertar mudo que repetirá nuevamente su descripción en esta suerte de primeras pinceladas de un estudio en sentido pictórico:

A las seis y media fueron a desayunar a una confitería del centro, una confitería regularmente opulenta, llena de arañas y espejos, y unos jarrones con plantas artificiales, abierta desde muy temprano para atender a los últimos calaveras, no a los madrugadores, y se ubicaron junto a un amplio ventanal que daba hacia el este, de modo que desde allí, fumando entre los restos del café, la manteca y las tostadas, meditando cada uno en sus propios asuntos con expresión somnolienta, pudieron ver cómo el alba del domingo primero fue gris, luego verdosa, más adelante azul con prístinos tintes rojizos en la parte del cielo que permitía ver las construcciones portuarias y el edificio del correo, los árboles, y cómo finalmente, y de un modo tan súbito que los sorprendió, en la calle todavía húmeda se instaló la mañana, muy límpida, derramando sobre la ciudad una luz amarilla gruesa y porosa.⁴

En la anterior cita parecería haber dos momentos bien marcados. Uno podría ser propio del orden de la novela, que está hecha de detalles, desplazamientos, toda una serie de elementos que atienden a la verosimilitud o al impulso inconsciente de narrar para llegar a determinados momentos. Podríamos decir un programa realista cumpliéndose en cada uno de sus postulados. Mientras que el otro es en realidad el momento propio de lo narrativo, cuando el lenguaje, al saber que es imposible narrar cualquier acontecimiento, se permite

aspirar a la pura forma, la autonomía de su devenir en tanto que lo que cuenta vale más por lo que sugiere que por lo que ha quedado perdido para siempre.

En una de sus cartas Flaubert señala que “el estilo es una forma absoluta de ver las cosas”.⁵ Haciéndose eco de ello, muy temprano Saer observa la mañana no a través de *la idea de mañana* que podría transmitir con lo que respecta al desplazamiento de los personajes o los hábitos que describe, sino que *ve de un modo absoluto la mañana* en los modos de decirla, y por caso, apela a descomponer la sensación de ver la mañana en esa serie de percepciones. Pero entonces, ¿qué queda luego del estilo como modo de ver? La fascinación que el mirar produce en Saer es el comienzo del poder escribir, del poder contar cuando se ha hecho consciente que es imposible contar. Sin embargo esa misma fascinación, a la cual llamamos estilo, no es otra cosa más que una condensación de lo que se mira, como cuando al decir en el final “luz amarilla gruesa y porosa”, el lector pudiese pensar en Valloton, el pintor de la descomposición de las figuras, y no en la misma mañana que es también una figura, pero totalmente incierta.⁶ Entonces, al pensar en la frase de Saer que describe, ¿no es posible pensar en la poesía que nombra la cosa porque el lenguaje y la misma realidad la suprimen?, ¿no es posible pensar en su fuerza de gravitación uniendo los fragmentos de lo real?

Es cierto que la narrativa de Saer está llena de ejemplos como el anterior, en donde el estilo, que es indefinible pero sí apreciable, emerge aquí y allá hasta el punto de que si el lector fuera irónico diría que a esos momentos luego se les termina adjuntando una novela. Como Joyce, Saer sabe del poder de las epifanías, de lo insustancial del argumento como materia original. Sabe también como nadie, que al ser un escritor moderno, está condenado a escribir sobre vaguedades, aspectos triviales de la vida, excusas secretas en el entramado de motivaciones personales. Pero prescindiendo por un instante de todo el arte de la novela, es posible concentrarse en hechos puntuales de su narrativa como el siguiente. En el relato “A medio borrar” el protagonista una y otra vez recorre la ciudad cruzando el mítico puente colgante en medio de la inundación y las detonaciones que la asolan. Esa especie de sueño que lo envuelve todo entre el agua que acecha y las pulsiones que estallan, amenaza no solo con desfigurar la ciudad sino también la propia historia de quien está a punto de dejarla. Pero lo que en otro escritor se resolvería en una acción directa —cruzar un puente, recorrer la ciudad, atender a lo que circunda— en Saer se destaca por una densidad de

superposiciones, matices, rasgos inexplicables del sentido de un hecho puntual que así se ve extrañado:

Y enseguida penetró en el puente, haciendo sonar y resonar la plataforma de madera embreada bajo la cual el río corría lentamente quebrando los reflejos solares, hasta que aminoró la marcha, salió del puente, y comenzó a rodar por el bulevar en dirección al centro.⁷

La profusión de la frase sorprende: un puente, un río, sonidos, el movimiento, los reflejos. Hay en cada uno de estos elementos una profundidad alegórica de lo filosófico valiéndose de metáforas para cada interpretación posible.⁸ Pero también, hay momentos en los cuales la frase logra un admirable poder de condensación. Tal vez el ejemplo más preciso sea el comienzo de *Nadie nada nunca*: “No hay al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla”.⁹

No es muy difícil entonces reconocer en este comienzo que la puntuación, la reiteración y hasta el hipérbaton hacen a corroborar lo que una vez Martín Prieto señalara como la principal virtud en Saer: la de confundir “los procedimientos de la poesía y de la narración”.¹⁰

Ya en 1979 María Teresa Gramuglio había señalado que en esa imposibilidad de narrar Saer “cuestiona a la vez todo un orden de certezas que alude al relato tradicional y se propone una nueva dimensión poética para la narrativa”.¹¹ Recientemente Beatriz Sarlo ha señalado que “una actitud poética atraviesa la mayoría de sus libros”; esta actitud iría desde el manejo de la frase, la aplicación a la traducción, lo antipoético llevado a la experiencia estética, el recuerdo mismo del poeta Juan L Ortiz y, finalmente, la idea de que para alguien que es “más lector de poesía que poeta”, “la poesía que transcurre por debajo de la prosa saeriana es el impulso que la vuelve completamente original”.¹² Tiempo antes Miguel Dalmaroni al mostrar el momento más extremo del programa saeriano, señalaría que el virtuoso proceder de Saer ante la anécdota mínima de *La mayor*, querer revivir nada más ni nada menos que la experiencia de Proust, “funciona cada vez como la puesta en forma de una indagación intransigente acerca de la inconsistencia de lo real y de las severas limitaciones del lenguaje”.¹³ Poniendo en diálogo los fragmentos de obra y estas observaciones de la crítica, podemos apreciar que lo poético está en Saer de un modo material, por ejecución de la forma en la escritura o por dislocación del sentido en la

lectura, y hasta por vocación biográfica del mismo Saer que hizo sus primeros pasos en la literatura, cual Pierre Menard, escribiendo en un cuaderno poemas ajenos. Pero, ¿no será lo poético, más que una presencia o una virtud, un principio compositivo?, ¿no será lo poético algo que como tal atrae y rechaza la falsedad de la literatura? ¿no será lo que gravita en Saer para darle unidad a su obra y no ser una simple colección de largos argumentos?

II

En 2016 Martín Prieto compila una serie de entrevistas que entregan la figura de un Saer oral, que expone y a la vez oculta gustos, preferencias, obsesiones, modos de leer y hasta de denostar lo que es y no es un destino literario o la confección de una obra adonde lo que más importa es su inscripción y fidelidad a una tradición. Entre las diversas respuestas que da a las preguntas que lo asechan, hay una constante insistencia en señalar “siempre he leído mucha poesía”, “leo más poetas que novelistas”; lo que de algún modo lo distinguiría de un universo de narradores adonde la prosa manda y ejecuta la realización de la literatura desconociendo tal vez lo que a Saer más le interesa: el espesor que adquiere la experiencia, ya que “el mundo se va espesando, espesando y alcanza una densidad extraordinaria”.¹⁴ Pero frente al elogio de la poesía, en el otro extremo, la mercantilización de la novela sería una fatalidad contra la cual Saer arremete con frases como la siguiente: “La novela está fetichizada, yo trato de que mis libros no parezcan novelas”.

¿A qué se parecen los libros de Saer? En realidad la ingenuidad de la pregunta desnuda la intención del mismo Saer, pues en *el no parecer* está el ser ya imposible de definir o asemejar a algo. El nuevo estatuto de la novela es entonces su *no parecer una novela*, su ser narración pero sin la finalidad de la prosa; es decir, que su fuerza distintiva esté en el lenguaje, en lo poético gravitando como una fuerza capaz de darle unidad a un mundo que, por más semejanzas que tenga con lo real, parezca en realidad salido de la nada.

De este modo, a medida que la obra saeriana lentamente y sin claudicaciones se va afirmando en la literatura, y más precisamente en el panorama de la novela argentina, sus reivindicaciones o sus aclaraciones contribuyen a señalar una diferencia, una distinción que se vuelve definición, una afirmación que busca correrlo todo de su lugar al querer sostener que escribir novelas es poetizar con lo real:

Creo que uno de mis objetivos era, no sé si lo he logrado, crear una lengua autónoma y bastante reconocible, que fuera coloquial, sin ser puramente transcriptiva, que tuviera intensidad poética, en el sentido de que sea iluminadora, iluminante. Poetizar significa hacer y hacer en literatura es crear un mundo autónomo, un microcosmos en el cual esté el macrocosmos.¹⁵

Tal vez mejor que cualquier otro narrador Saer supo leer la tradición poética que va de Dante a Pound, de Homero a Eliot; pero la leyó en busca de que la experiencia estética sea intensa e incierta en la escritura, dos valores que en la narrativa que lo acompañó desde comienzos y hasta finales de su obra no eran muy bien vistos. De este modo su lectura de la poesía está orientada a que se vuelva eficaz en la narrativa, pero por efecto de un extrañamiento que, desde la lectura, se derive a la escritura. En 1968 Saer lo afirmaba de la siguiente manera: “Para que la poesía se haga evidente, es necesario que su lectura desencadene a su vez un extrañamiento”.¹⁶

El poeta argentino, y amigo desde los primeros tiempos, Hugo Gola, señala que el término extrañamiento proviene de una entrevista realizada un año antes por Adriana Finetti, quien les preguntó de qué modo se origina en cada uno de ellos el momento de escritura poética.¹⁷ A lo cual la respuesta de Saer dejó flotando en el aire el término, al que entendía como un proceso del que derivan las palabras iniciales del poema. Un año después, de un modo más profundo, el cual tal vez delate cierto razonamiento particular de Saer, el extrañamiento pasa a suspender toda sensación inmediata, hundir la conciencia en la prolongación de la frase que llega hasta momentos de pura gesticulación, momentos adonde “la poesía tiende a borrar la historicidad del lenguaje” para devolvernos a nuestra primera prohibición que es la naturaleza. Lo extraño es que Saer lleva el extrañamiento hasta el hecho mismo de escribir *cualquier cosa*, de este modo el procedimiento también puede entenderse como continuidad, como un placer en el ensayo o un goce en la novela, que por cierto, siguiendo la clásica distinción de Barthes para esos textos que demandan naturalizar el extrañamiento que sufre el lector,¹⁸ no sería una novela:

Quando tomo conciencia de que estoy aquí tratando de escribir lo que pienso sobre poesía, mi actividad se separa de la historia, se hunde en la naturaleza, y quedan únicamente la mano que se mueve, en silencio, el sonido crudo de la pluma y la gesticulación de una escritura que no resuena. Me hundo yo mismo en el abismo de la naturaleza.¹⁹

Será entonces la extrañeza misma la que en su hundimiento borre la distinción entre cuerpo y escritura, entre prosa y poesía; la que haga de la obra de Saer algo que no se parece a nada pues en su horizonte no está la finalidad de ser un objeto, sino más bien el instante de, una y otra vez, repetir un proceso.

III

El extrañamiento no es solo la disolución de una forma, lo que llevaría a permitir que la novela se vuelva poesía y la poesía adquiera el alcance de lo narrativo en tanto que todo persigue el sueño imposible de una novela en verso; sino que sería más bien un principio compositivo que le otorga a lo poético unidad, densidad, gravitación del sentido alrededor de ese fantasma que lleva a la frase hacia la extensión o el laconismo, siempre en virtud de mostrar los alcances del lenguaje ante lo real. Solo así el extrañamiento puede ganar otros terrenos. En realidad el extrañamiento actúa como un impulso. La mano frente a la nada buscaría una forma, registraría un ritmo, inscribiría una serie continua o interrumpida de imágenes, recuerdos y sensaciones que emergen desde la indistinción propia de la experiencia o la memoria. En varias entrevistas y en diversos lugares de su obra Saer expuso esta sensación de escritura que comienza en el cuerpo.²⁰ Sin embargo toda esta serie de pasos que disuelven la historia misma de quien escribe, concluye en un saber que le otorga al extrañamiento su fuerza de gravedad. Contrariamente al último gran programa de la narrativa —como lo fue el realismo y su fascinación por la prédica de un método que le permita conocer lo real— la gravitación de lo poético en el universo de Saer podría entenderse como una escritura que evidencia cierto momento de desestabilización en la apariencia, cierta intemperancia juvenil que se niega a desaparecer o simplemente envejecer y así acompaña a su obra a lo largo de los años. Por eso mismo jamás va a ser un atributo de la forma, sino más bien la potencia de un sujeto.

En *El arte de narrar* Saer reúne los poemas de toda su vida.²¹ A simple vista no hay uno solo de ellos que no tenga por detrás una fuerte inscripción en la tradición literaria, ya sea como un elogio que saluda a Dylan Thomas o Francisco Quevedo, ya sea como una interpretación que busca mostrar la inteligencia de quien escribe por ejemplo: “El hexámetro homérico descrito por Samuel Taylor Coleridge”. Sin embargo algunos escapan a esta distinción por ser justamente objetos donde lo poético gravita por sí solo

apelando para ello al extrañamiento y a la aparente narración con la cual se presentan ante el lector. “El fin de Higinio Gómez” o “Rubén en Santiago” son un ejemplo de esto por su eminente carácter narrativo y por prestarle voz a una suerte de conciencia que se expresa en el ritmo. Tal vez estos poemas sean lo más cerca que Saer estuvo de su jamás iniciada novela en verso.

Pero hay un poema de Saer bastante singular por partir justamente de un hecho poco literario, como una anécdota al pasar, cotidiana, y por hacer uso de cierta escenificación de la conciencia espejada en el flujo de palabras que el poema convoca. Así como Flaubert en una crónica de diario encuentra su *Madame Bovary*, en “Encuentro en la puerta del supermercado” Saer encuentra una de las formas de expresión que mejor lo describen en relación a su programa de escritura. El poema expone el diálogo imposible entre una hija y su madre. Imposible justamente porque lo que fluye a través de las palabras en el ritmo sostenido de sus intervenciones no es más que un desdoblamiento de la conciencia, un habla que procede de un lugar mucho más profundo adonde las palabras parecen jamás pronunciadas. Lo anecdótico sería la mirada de un extraño en la incursión de una niña —o tal vez una jovencita— al supermercado, el infierno de las mercaderías, o simplemente a la exhibición de sí como un objeto más del mundo y ante una conciencia extraña. Como un diálogo flotante, o tal vez como dos monólogos que se traman por separado, los primeros versos irrumpen bajo la forma de una afirmación que comienza de repente y dice así:

La hija:

Sí, pero no debiste mandarme esta mañana. No
debiste. Mis días, todos iguales,
no han debido, inesperadamente, ser divididos, y para siempre, por esa
herida. Aunque desde el lugar en donde estás —la madurez—
se sepa que alguna vez, una mañana, en el espejo
de todos los días ya no se es, oh cambios, el mismo.
Ya no se es el que se era ni el que se creía ser sino otro.
Los años han de parecer, desde donde estás, cicatrices,
y el tiempo un cuchillo.²²

Inmediatamente la réplica de la madre irrumpe para disolver la afirmación anterior de la voz más joven que parece querer justificar su sola presencia en el mundo junto a todo lo que la rodea:

La madre:

Has de haber tenido,
anoche, un sueño rápido, sin recuerdos, cuya memoria,

después, tembló un momento, sin florecer en la mirada
del extranjero, una de esas asociaciones
en la que uno mismo, y no lo que se mira
es, en realidad, lo familiar.

(...)

No, has tenido un sueño,
ni malo ni bueno,
un sueño dentro de un sueño
del que no se despierta más que para caer
en otro más grande, y en el interior de todo eso
no hay ninguna
realidad.²³

Así el poema avanza entre quien quiere revelar la perturbación enigmática de una sensación que lo invade, podríamos decir por proximidad a una experiencia que destruye lo ingenuo, lo inocente, la misma infancia; y quien niega que en esa mirada, en la percepción de otro percibiéndome, haya algo que revelar, pues la experiencia como tal ya ha desaparecido junto al paso inexorable del tiempo.

Hasta aquí el poema presenta los temas propios de Saer una y otra vez narrados en sus cuentos y novelas. La experiencia no es más que un resplandor que en algún tiempo ha pasado, el mismo recuerdo de ella una invención que se erige frente a la imposibilidad de captarla en su momento presente. En definitiva, la memoria y la percepción aparecen en su carácter propiamente negativo, como todo y nada a la vez para quien experimenta el mundo. ¿Qué son entonces madre e hija? ¿Conciencias que hablan? ¿Voces llevadas hacia lo apático y el horror por la simple persistencia de un ritmo? ¿O simplemente sombras que se depositan y se mueven en el centro de lo banal?

Ahora iremos juntas a mirar la televisión
y en un momento dado nos preguntaremos,
como todas las noches, en qué somos nosotras
más reales que esas sombras
para las que ya todo, en un *antes* improbable, pasó.
Y si nos asomáramos, por un momento, al balcón,
¿diríamos acaso que esas hileras de ventanas iluminadas,
todas, iguales, y esas luces allá abajo, en hermandad con nuestros
recuerdos, son lo que creemos que deben ser, y lo que llamamos,
un mundo? No, nadie puede despertarse, porque no hay
ninguna mañana a cuyo sol despertar.²⁴

Lo sorprendente no es el tema del poema, el fondo desde donde emana el sentido —la niña perturbada, la madre indiferente, la escena siniestra y familiar—, sino más bien el

proceso de estilización de lo banal que Saer parece encontrar en personajes tan altivos como Darío o Higinio Gómez y estas dos desconocidas que no se animan a murmurar en voz alta la fascinación de su infierno. Sin embargo el procedimiento no es privativo de la poesía, ya en el relato “Sombras sobre un vidrio esmerilado” Saer deja entrever que el ritmo de lo que dicen los personajes puede sostener cualquier discurso, y es más, puede sostener a los mismos personajes en los momentos de mayor tensión de su discurso, como cuando Adelina Flores accede a lo poético no en su poema de prefiguraciones modernistas, sino en lo que disuelve ese poema, en los restos de recuerdos, en los periodos susurrantes de la memoria, en lo que el poema mismo quiere ocultar:

Afuera no había más que niebla; pero yo vi tantas cosas en ella, que ahora no puedo recordar más que unas pocas; unos sauces inclinados sobre el agua, proyectando una sombra transparente; unas manos aferradas —los huesos y los cartílagos blanquísimos— a las solapas de mi traje sastre; una mosca entrando a una boca abierta y dura, como de mármol: algunas palabras leídas mil veces, sin acabar nunca de entenderlas; un millón de cigarras cantando monótonamente y al unísono (“del olvido”), en el interior de mi cráneo.²⁵

En la edición de los *Poemas. Borradores inéditos 3*, Sergio Delgado al dar cuenta del pasado de esos borradores, señala respecto a Saer que “es difícil saber si se pensaba a sí mismo, al comienzo, más como poeta que como narrador”; la dualidad, que a lo largo de su obra se aprecia fácilmente, encuentra una resolución que el mismo Delgado expone de la siguiente manera: “pero es el narrador, cuando consolida su proyecto —es decir a mediados de los años setenta— el que regresa al momento inicial de la escritura para poner en relieve la importancia del ‘joven poeta’”.²⁶ La importancia del joven poeta opera en la obra de Saer como su orientación más radical, pero también es un principio compositivo; pues la vuelta a la poesía, ya sea bajo la apariencia de la frase en el registro de la prosa, es la búsqueda del extrañamiento formal. Pero también es un principio compositivo al activar una dimensión moral en Saer, dimensión que Beatriz Sarlo recientemente señalara como la principal cualidad saeriana, y que consiste en “no estar de moda” durante un largo tiempo en la narrativa argentina.²⁷

Si podemos afirmar entonces que la forma extraña al contenido, es en realidad porque más allá de importar el contenido mismo de cualquier forma, hay aún en esta última un modo que es, como quería Flaubert, absoluto al momento de mirar las cosas. Tal vez por ello tanto en la novela como en la poesía Saer llevó adelante más que una inversión o

mezcla de estas tipologías un proceso de extrañamiento que disolvía el fácil reconocimiento de una y la otra. Puesto a funcionar el mismo en el ámbito de la novela, ya que Saer confesará que desde los años ochenta la poesía lo abandonará progresivamente,²⁸ el extrañamiento parece ser lo que lo distingue sobre un panorama de autores fuertemente vinculados con la forma novela. El extrañamiento es también una forma de fidelidad a la juventud, al impulso del comienzo. Reacio a lo establecido como gusto, y fiel a la convicción de que la consagración, como la naturaleza para los griegos, ama esconderse y es un trabajo que lo pone cara a cara con el horror de ser un novelista, esa experiencia de disolver lo real en el flujo de la escritura fue de algún modo lo que lo llevó a poder concebir una obra que, aun siendo eminentemente narrativa, tiene en sí el poder de lo poético gravitando como un astro solitario en la oscuridad de los recuerdos, las sensaciones, la simple invención de un orden hecho de palabras.

¹ Al respecto Julio Premat señala que en este cuento “se narra un asado y el vaciamiento de la intriga en una cotidianidad alusiva (con tensiones sexuales, literarias y políticas como tela de fondo), dispositivo narrativo que dará lugar a varias novelas luego. Pero más allá de la tonalidad aparentemente monótona de la comida y la impresión sugestiva de lo que sucede, las deshilvanadas conversaciones dan lugar a afirmaciones múltiples de una posición ante la literatura y de un proyecto de escritura”. Puesto en relación con la poética saeriana que Premat refiere en sus palabras, este cuento sería el centro de un universo que se despliega en el resto de los relatos, lo cual hace del libro que lo contiene una suerte de *poética en el origen*: “En tanto que primer libro, *En la zona* sería la página por primera vez escrita, la primera recurrencia, el punto de partida; es, por eso mismo, un lugar estratégico para observar la definición del proyecto, la serie de elecciones que van a enmarcar la evolución futura (...) pero también sobredeterminado de sentido por la mirada que, desde el resto de la obra, se puede tener sobre él. Es un texto que limita el mapa de los posibles: su intencionalidad programática es dinámica porque sólo se va a cristalizar en el desarrollo de algunos de esos posibles y en el abandono de otros”. “Estando empezando”. Paulo Ricci (comp.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 30.

² Miguel Dalmaroni, Margarita Merbilhaá, “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

³ En relación a lo acuático, tanto en sentido literal como metafórico, ver lo expuesto por Julio Premat en *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, sobre todo su primera parte “Un universo melancólico”, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

⁴ Juan José Saer, *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 101.

⁵ Gustave Flaubert, *Correspondencia íntima*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 35.

⁶ En relación a pintura, imagen y descomposición Juan Bautista Ritvo en su ensayo “Vallotton o el enigma de la imagen” señala: “porque una imagen es exactamente dos cosas: la representación de una ausencia y la invisibilización de estados del cuerpo que, por definición, carecen radicalmente de contornos o si lo tienen, entonces, ese contorno se transforma en espiral abierto, un trazo interrumpido, fragmentado, descompuesto, marchitado, o finalmente en marcha, pura marcha”. *Crítica y fascinación*, Córdoba, Alción Editora, 2014, p. 212.

⁷ Juan José Saer, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 159.

⁸ Ver al respecto lo expuesto por Dardo Scavino en el capítulo titulado “Nada que ver”, en su libro *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2004.

⁹ Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 11.

-
- ¹⁰ Martín Prieto, “En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina”. Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996, p. 121.
- ¹¹ María Teresa Gramuglio, “Juan José Saer: el arte de narrar”, *Punto de vista*, n° 6, 1979, p. 4.
- ¹² Beatriz Sarlo, *Zona Saer*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016, pp. 48-52.
- ¹³ Miguel Dalmaroni, “Los aros de acero de la sortija”, *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 92.
- ¹⁴ En Martín Prieto, *Una forma más real que la del mundo*, Buenos Aires, Mansalva, 2016, pp. 19; 32.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 35.
- ¹⁶ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 230.
- ¹⁷ Hugo Gola, *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*, México, Mangos de Hacha, 2009, p. 51.
- ¹⁸ Nos referimos a la distinción placer/goce entendiendo a este último como “el sistema de lectura, o de enunciación, a través del cual el sujeto, en lugar de consistir, se pierde, vive esa experiencia de gasto que es el goce”. Roland Barthes, *El grano de la voz*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 178.
- ¹⁹ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit., p. 229.
- ²⁰ “Escribo a mano. Cuando uso la máquina de escribir tengo la impresión de escribir desde afuera; de allí la utilidad de la máquina de escribir para pasar en limpio un borrador. Pero para el primer flujo la escritura a mano es, en mi caso, esencial (...) 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 acompañado con sus latidos, sus estremecimientos, sus sobresaltos, el trabajo de escritura”. *Ídem*, pp. 297-298.
- ²¹ En relación a la elaboración de este libro ver el estudio de Sergio Delgado en *Poemas. Borradores inéditos 3*, sobre todo la hipótesis de que el mismo es resultado de un universo poético más amplio que se oscurece a medida que se va dando un proceso de sedimentación y fragmentación que termina conformando el único libro de poemas de Saer.
- ²² Juan José Saer, *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 59.
- ²³ *Ibidem*, p. 60.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 61.
- ²⁵ Juan José Saer, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 227.
- ²⁶ Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014, p. 11.
- ²⁷ Beatriz Sarlo, *Zona Saer*, op. cit, 2016, p. 10.
- ²⁸ Ese abandono está señalado con dos hechos puntuales por el mismo Saer, la última edición de *El arte de narrar* y una serie de traducciones: “La poesía me abandonó ella. Los últimos poemas que yo escribí son de los años ochenta. En la última edición de *El arte de narrar*, aparecen esos seis o siete poemas últimos con un título bastante significativo (“La guitarra en el ropero”) (...) En los años setenta traduje del inglés, el francés y el italiano unos ciento cincuenta haikús. Estaban perdidos en mi biblioteca, entre mis papeles. Los encontré y los empecé a corregir”. Sin embargo ese abandono se atempera con el proyecto “me gustaría trabajar algún relato en verso”, lo que señala que, en el año 2002, aun la gravitación de lo poético mantiene su fuerza: “De modo que la poesía me ha abandonado pero yo no la he abandonado a ella”. En Martín Prieto, *Una forma más real que la del mundo*, op. cit, p. 162. Recientemente el universo poético de Saer se completa y se cierra con la edición de sus borradores, resaltando la dimensión intimista que esto implica, pero que para nada afecta lo alcanzado en *El arte de narrar*, que Saer escribió a lo largo de toda su vida, desde 1960 hasta 1987, y menos aún en la gravitación poética por sobre otros ámbitos de su obra, como lo señala Sergio Delgado: “Cuando la muerte lo sorprendió, en junio de 2005, Saer no dejó ningún libro de poesía en curso y su obra poética se cierra con la publicación, en el año 2000, de la última edición de *El arte de narrar*”. Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, op.cit., p. 7.