

El arte de narrar: una posibilidad imposible

Por Leonardo Berneri

(Universidad Nacional de Rosario)

Del recuerdo a la voz

“Para acceder a los jardines del recuerdo (...) hay que golpear a la misma puerta hasta gastarse los dedos”, dice Saer en su ensayo “Narrathon”.¹ Como la vida gastada del campesino de Kafka ante una puerta infranqueable, que solo existía para él, la poesía no es aquello que sucede luego de que el recuerdo permita el acceso sino ese repiqueteo de los nudillos sobre la madera que marca el ritmo de la espera. *El arte de narrar* es el único libro de poemas publicado en vida por Juan José Saer. Fue escribiéndolo a lo largo de toda su trayectoria y actualizándolo en sucesivas ediciones. A pesar de las variaciones —los poemas se van haciendo menos extensos con el paso de los años; aparece alguna temática nueva— el problema del recuerdo insiste en él, página tras página, como una obsesión. Los jardines del recuerdo, obstinados, no abren las puertas y los poemas son la constatación de esa imposibilidad, que toma la forma del olvido. “Hombre sin pasado al que no le pasa nada, salvo eso que ya pasó y que, por nada del mundo, no quiere, no quiere pasar”.² El olvido no es la pérdida de una información irrecuperable sino el fracaso del poema —o de la narración; los límites genéricos tienden a borrarse en la literatura de Saer— en su intento de recrear, presentificar, un bloque experiencial como un todo cohesivo. El olvido es, así, a la vez, la imposibilidad de la escritura, que no cesa de fallar, y su condición de posibilidad: toda escritura es olvido luchando contra sí mismo.

“Recuerdos del doctor Watson” es acaso el más programático de los poemas de *El arte de narrar*. Además de tematizar la problemática del paso del recuerdo a la voz —es decir, la problemática de la escritura— y de ser, junto a los tres poemas titulados “El arte de narrar”, como un *ars poética*, “Recuerdos...” es también un manifiesto ya que, como en todo manifiesto, en él se hace explícita cierta relación que se pretende establecer con la tradición literaria: en este caso, con el realismo. Una relación que asume las paradojas de toda herencia: apropiación y negación simultáneamente.

El realismo es, en los poemas de Saer, aquel pasado idílico en el que el sujeto era (o se creía) capaz de narrar lo real y repetir a través de la escritura la experiencia vivida. El narrador realista se movía “nítido” en la “férrea realidad” y era capaz de “evocar el preciso rumor de las ruedas sobre las piedras mojadas”, “el peso cálido y el vaho de

[los] abrigos”, los “ladrillos rojos chorreando agua”.³ Watson representa por antonomasia a ese narrador decimonónico: su capacidad *férrea* de recordar le permite evocar y *transcribir* el pasado con la precisión exacta, milimétrica, que requiere la trama del relato policial. No hay detalle que se le pueda escapar, ninguna amenaza al desenvolvimiento de la peripecia de la historia en la narración. Entre los hechos y su narración, ningún hiato.

Muchos de los relatos del canon holmesiano comienzan de la siguiente manera: “Cuando repaso mis notas y apuntes de los casos de Sherlock Holmes entre los años 1882 y 1890...”⁴ o “Al repasar mis notas sobre los setenta y tantos casos en los que, durante los últimos ocho años, he estudiado los métodos de mi amigo...”⁵ El recurso al cuaderno de notas pone de manifiesto la condición cristalina de la narración realista: escribir el presente —las notas en el cuaderno en el momento de los hechos— y escribir el pasado —la narración del caso años después— son dos manifestaciones de un mismo movimiento cognoscitivo, cuya diferencia es solo una contingencia del calendario.

En el poema de Saer, el tiempo en que —como proclama “La mayor”, otro de sus grandes textos programáticos— “otros, ellos, antes, podían”⁶ ir del recuerdo a la voz sin sobresaltos ni opacidades aparece como un pasado que, imposible de recuperar, superado y a la vez idílico, funda la melancolía del narrar actual, atravesada por la imposibilidad de evocar, de reconstruir, un momento *férreo*, es decir, una experiencia plena. En uno de los poemas llamados “El arte de narrar” se lee: “Nado / en un río incierto que *dicen* que me lleva del recuerdo a la voz”.⁷ Ese “dicen” funciona como un modalizador que tiñe de escepticismo la frase; parece afirmar: se diga lo que se diga, quizá no haya, en absoluto, un pasaje posible del recuerdo a la voz. El lugar del narrador es la deriva en ese río incierto y su trabajo se parece antes que al de Watson, al de Robinson Crusoe: “construir / mediaciones / para el trato / con el desierto / máquinas / de palo y liana / rudimentarias / que defiendan / que den sombras / aunque nada nos libre / del sol / de la memoria”.⁸ Como mirar al sol de frente, la contemplación de la memoria es imposible y el intento, inevitable. Ante esa imposibilidad —¿cómo narrar aquello a lo que ni siquiera se tiene acceso?—, solo se puede contar el intento de construir “mediaciones”, artificios.

El sujeto imaginario⁹ de los poemas de *El arte de narrar* está escindido entre la conciencia de sí y su otro, que, como un espejo invertido, es a la vez su negación y su reflejo. Es Watson, a fin de cuentas, quien habla en el poema y dice: “Hombres del

porvenir, plagados / de irrealidad, para ustedes no habrá nunca este collar / de sólidos minutos, este edificio de horas de piedra”.¹⁰ La condena expresada en la voz de Watson es el lamento desplazado del sujeto, que deja en la voz del otro la denuncia de su fracaso.

Abrir el paso, en la construcción del sujeto imaginario del poema, a la voz del otro, muestra al sujeto en su escisión. Escisión entre lo que ambivalentemente se desea (y se niega) ser y lo que efectivamente se es: el yo se transfigura en su otro colocándose la máscara de su voz. Los personajes autorales o ficcionales que deambulan por los poemas de Saer son como presencias fantasmales. Iguales al autor y diferentes a un mismo tiempo, esos fantasmas no acaban de constituirse como sus *alter ego* ni dejan de serlo. Estos fantasmas conforman, en la deriva de la conciencia, en los vaivenes del intento de darse a sí mismo una representación, un sujeto imaginario errante y escindido entre sus deseos y sus imposibilidades.

Del presente a la voz

No todos los poemas de *El arte de narrar* tienen como tema la imposibilidad de recrear el pasado; a veces la cuestión, no menos problemática, estriba en la descripción del instante presente. El poema “El vino”:

Cataratas oscuras que llamean, y después
una arboleda negra, manchada
de luces altas. Voy caminando
lento, entre la sombra comida
de las hojas, lleno de vino
(...) Chispas
del fuego del vino. Y más allá
de los árboles, una calle plagada
de rumores que brilla:
corrupción por la luz.¹¹

La pregunta ya no es ahora cómo contar ese recuerdo que se me escapa sino cómo narrar lo real presente y, antes, qué del objeto puede conocer el sujeto, qué puede la percepción. La visión nublada por el alcohol cifra la relación del sujeto con el mundo: difusa, borrosa, corrupta, manchada, la percepción quiere extraer algo del mundo y se pierde en su intento. “La mirada rebota, espesa”¹² contra el objeto. La mirada espera que el objeto hable, que le diga algo que pueda devenir escritura pero, incapaz, impedida por “la sombra que amenaza”, “ni reconoce ni interroga” y el mundo no dice

nada. “Confusos, vacilamos: salimos a buscar no sabemos qué, / ya no nos acordamos bien cuándo.”

Si para el modelo arquetípico del narrador realista, el doctor Watson, no había diferencia entre narrar el presente y narrar el pasado ya que la experiencia de lo vivido era plena y su transmisión cristalina, para el sujeto imaginario de los poemas de *El arte de narrar*, la relación con el presente también se configura de manera equivalente que con el pasado pero la razón es, en este caso, la opuesta: ambos —pasado y presente— resultan inaprehensibles. Es que el único tiempo posible en los poemas de Saer es el pasado. Todo, hasta el presente, se hace pasado. En su conferencia “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento”,¹³ Derrida señala que cualquier decir sobre lo que acontece es siempre problemático desde el momento en que todo decir, por su estructura de decir, sucede después del acontecimiento. La relación es, inevitablemente, de posterioridad: el decir es siempre un decir sobre el pasado aunque sea sobre el presente y la fantasía de la *transmisión* falla no solo por esta razón sino porque mientras que el acontecimiento se define por su excepcionalidad, el decir supone siempre la posibilidad de la iteración, que está en la lógica misma del lenguaje. El pasado es el único tiempo posible del poema.

El espacio de la poesía de Saer se configura, en la definición de Agamben, como una *estancia*, un lugar en el cual “el espíritu humano responde a la imposible tarea de apropiarse de lo que debe (...) permanecer inapropiable”.¹⁴ El pasado, lo real —ya lo vimos: dos modulaciones de un mismo problema— son aquello que el sujeto imaginario del poema quiere asir en su escritura, que resulta invariablemente en el fracaso. En esta insistencia en el fracaso, en apostar poema tras poema a la posibilidad de lo imposible, estriba la condición melancólica de la poética saereana.

Si Freud explicaba la actitud taciturna y agobiada del melancólico como consecuencia de la pérdida de un objeto desconocido o, más bien, de una “pérdida desconocida”¹⁵ a partir de la cual el sujeto se retrotraería al yo en una identificación narcisista con ese objeto perdido, Agamben, en cambio, reformula esta interpretación al proponer la actitud del melancólico —ese “desesperado hundirse en el abismo que se abre entre el deseo y su inasible objeto” —¹⁶ como una “capacidad fantasmática”, un mecanismo paradójico, que hace posible la apropiación imposible de la realidad. Haciendo “aparecer como perdido un objeto inapropiable”¹⁷—el pasado, lo real— el

melancólico se apropia de él en cuanto objeto perdido. Los poemas de Saer son, en este sentido, melancólicos.

Si la experiencia opaca¹⁸ del presente impide conocer lo real con plenitud, es imposible que haya habido, en el pasado, un momento *férreo* que el sujeto pudiera ahora recuperar. La nostalgia por ese pasado perdido no es otra cosa que un artificio. Florencia Garramuño, en *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, afirma acerca de las novelas de Saer que

la escritura [aparece] como una forma para investigar y reconstruir el sentido de [la] experiencia. Pero ese sentido, aunque enriquecido por el proceso de la memoria y de la escritura del recuerdo, no es, al finalizar la novela, ni más claro ni más cristalino que lo que lo fue en los oscuros momentos en los que esa experiencia fue vivenciada.¹⁹

La experiencia del pasado ha sido tan opaca como lo es la del presente pero, a través del mecanismo fantasmático de la melancolía, que permite hacer presente lo que nunca se tuvo denunciando su ausencia, nombrándolo como perdido, el sujeto, en la estancia del poema, puede apropiarse, paradójicamente, de ella.

Más allá del abismo

La posibilidad imposible del encuentro con lo real en la búsqueda de un sentido trascendente, lograda a través de la fantasmagoría melancólica, es, por otra parte, una forma de resguardo de la integridad del sujeto que de cara a lo real se hallaría con el horror de enterarse —emulando un poco la cadencia saereana— de que no había, más allá de todo, nada; que lo que el mundo tenía para decir, como adivinaba la pesadilla kafkiana acerca del canto de las sirenas, no era otra cosa que su silencio. Esto es lo que sucede en los momentos epifánicos que se vislumbran en algunos pasajes de la poética saereana. En la epifanía “el sujeto capta fugaz pero intensamente en el mundo un fragmento de ser y, en esa aprehensión momentánea y pasajera, (...) no hay hiato entre conciencia y mundo”.²⁰ En el poema “El paso por el fuego”, uno de los tres dedicados a Dante, Saer recrea el momento en que el poeta se encuentra, por fin, de cara a Dios:

(...)Yo avanzaba en el medio,
ascendiendo hacia el llano plagado de flores en que vería,
otra vez, por fin, la claridad de mi infancia. Me golpeaban,
de a ráfagas, unos recuerdos rotos, el manchón
púrpura a la mañana, y la blancura tardía
incitadora de un sueño de paz. Pero ese fuego seco
me cegaba, flamante,

distinto al de este mundo, y en un momento dado
mi mente vaciló y mi horror
fue tan grande, que no pude ni siquiera
gritar.²¹

A diferencia de Dante, que, al ver en el paraíso la luz de Dios, entra en armonía con el amor divino y comprende el misterio de la trinidad, el yo del poema es incapaz, frente a la contemplación de “ese fuego seco”, de sacar absolutamente nada, ni siquiera un grito que sea índice del horror.

El sujeto queda varado en medio de una crisis gnoseológica: ha salido de sí, se ha trascendido ante la presencia de algo heterogéneo para aprehenderlo pero, en el retorno, lo único que ha visto modificado es su perplejidad, ahora mucho mayor. “Somnolencia / maravillada (...) —dice otro de los poemas epifánicos— / Ahora / ahora real / de un todo / sin en sí / todo él / por fin / exterior. / Extrañeza. / Después / casi de golpe / plenitud”.²² En ese intento por revelar el en sí de las cosas la percepción se encuentra con la pura exterioridad. Lo que se revela del ser en la mirada detenida, en la contemplación somnolienta, borracha, es que no hay ser sino solo apariencia. Ese descubrimiento que puede ser la plenitud, es el fracaso del sujeto gnoseológico. Entre el sujeto y el objeto hay un abismo insalvable.

El fracaso de la epifanía es el acontecimiento de lo que Alberto Giordano llama el *efecto de irreal*:

lo irreal [es] lo otro de la realidad, lo que para constituirse la realidad niega, enmascara: el vacío que es el corazón de nuestras evidencias, el enigma en el que nuestras certezas se fundan (...) Lo que aparece es que *algo* se oculta, lo que se afirma es que *algo* se niega, y ese *algo* incierto la literatura lo revela en su incertidumbre: ese algo no es nada, ni siquiera la nada.²³

En el poema “Diálogo bajo un carro” Saer pone a dialogar a José Hernández con su hermano. El autor del *Martín Fierro* confiesa haber sido capaz de oír el susurro de los árboles, cantando para él. “Aunque de todo este horror edifiquemos / algo más claro y duradero, / habrá sido a tan alto precio / que en comparación nuestro edificio será nada”.²⁴ Si “otros, ellos, antes” pudieron, como Hernández, oír el susurro de los árboles y construir, a pesar del horror, su edificio, la empresa no dejó por ello, sin embargo, de ser inútil. La epifanía, esa posibilidad, siempre esperada, de que el mundo diga algo, es el *consuelo* y la *miseria* del sujeto: aun cuando ocurra, lo que se revela en la epifanía es la distancia insuperable del sujeto con lo real. La mirada busca percibir el sí mismo de

las cosas pero cuando, en un momento de iluminación, es capaz de trascender lo aparente, sólo descubre que no hay un sí mismo, descubre, con horror, la materialidad infundada de lo real: el vacío.

¹ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 147.

² Juan José Saer, *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 133.

³ *Ibídem*, p. 9.

⁴ Arthur Conan Doyle, *Obras completas de Sherlock Holmes*, Buenos Aires, Dáda, 2014, p. 299.

⁵ *Ibídem*, p. 367.

⁶ Juan José Saer, *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 125.

⁷ Juan José Saer, *El arte de narrar*, op. cit., p. 8. El énfasis es mío.

⁸ *Ibídem*, p. 127.

⁹ La noción de *sujeto imaginario del poema* es elaborada por Jorge Monteleone. En sus palabras: “se trata de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el *corpus* de cada autor, donde el pronombre yo es dominante, aunque no exclusivo”, Jorge Monteleone, *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, Rosario, Nube Negra, 2016, pp. 11-12.

¹⁰ *Ibídem*, p. 9.

¹¹ Juan José Saer, *El arte de narrar*, op. cit., p. 92.

¹² Este y los que siguen son versos del poema “El graal”, *Ibídem*, p. 144.

¹³ Jaques Derrida, “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento”, 1997, s/d.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 14.

¹⁵ *Ibídem*, p. 52.

¹⁶ *Ibídem*, p. 33.

¹⁷ *Ibídem*, p. 53.

¹⁸ “Es la experiencia la que resulta inconmensurable, inaccesible y áspera; ya no simplemente su comunicación o transmisión”, Florencia Garramuño, *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 101.

¹⁹ *Ibídem*, p. 112.

²⁰ Jorge Monteleone, “Los poemas secretos de Juan José Saer”, *La Nación*, 31 de enero de 2014.

²¹ Juan José Saer, *El arte de narrar*, op. cit., p. 52.

²² *Ibídem*, pp. 137-138.

²³ Alberto Giordano, *La experiencia narrativa, Juan José Saer - Felisberto Hernández - Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 17.

²⁴ Juan José Saer, *El arte de narrar*, op. cit., p. 34.