

La rosa antinómica

Por Julio Premat
(Université Paris 8 – Institut Universitaire de France)

Una misma cosa está en nosotros cuando vivimos o estamos muertos, despiertos o dormidos, jóvenes o viejos; porque estas cosas, dándose una vuelta, son aquéllas, y aquéllas, dándose un giro, son éstas.

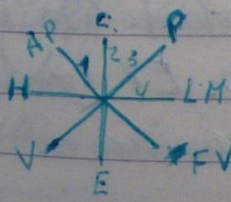
Heráclito

“Rosa antinómica”: ese el nombre que Saer le atribuye a un dibujo hecho en el margen inferior del manuscrito de un ensayo, “Literatura y crisis argentina”. Siguiendo la forma tradicional de la rosa de los vientos en él aparecen hay ocho puntos cardinales que se corresponden con cuatro grandes antinomias: Abandono pulsional/Formalismo vacío; Compromiso/Esteticismo; Populismo/Vanguardia; Literatura de masas/Hermetismo, resumidas por abreviaciones. Al lado del dibujo figura una aclaración de las abreviaciones utilizadas.¹ El dibujo coincide con los temas tratados en esa página del manuscrito y en ese momento del ensayo, que justamente van a oponer, en el único párrafo que empieza allí, populismo y vanguardia: “Esta contradicción entre populismo y vanguardismo no es, desde luego, la única que existe en la literatura argentina”, contradicción, seguimos leyendo, particularmente arraigada en esa literatura, a diferencia de otras, “tales como realismo y literatura fantástica, literatura de masas y hermetismo” que existen en toda literatura.² Antes de estas frases, hay dos comienzos tachados, arrepentimientos que no son del todo excepcionales pero poco frecuentes en este y otros textos: los manuscritos de Saer se caracterizan por una linealidad segura de sí, sin vueltas atrás. Acá, sin embargo, hay duda (los tachados) y, en el margen, dibujo (la Rosa) (foto 1).

frías un infinito pero a la necesidad inter-
 na la que los crea. ~~Esta de los desventaja por~~
~~para la cosa, se aparta de todo como plausi-~~
~~dad en teoría de los rasgos de~~
~~esta operación para populista y Vanguardia en~~
 la única

Esta contradicción entre populismo y Vanguardia
 no, en, desde luego, la única que existe en la
 literatura argentina, pero por encima en espe-
 cífica de nuestra realidad y está profundamente
 arraigada en nuestra historia, a diferencia de
 otros, tales como realismo y ^{literaria} fantástica, literatura
 de masas y hermetismo, etc., que existen también,
 pero que encuentran en toda literatura. En el campo
 de la crítica, populismo y Vanguardia con actitudes
 razonables, ~~mutuamente~~ que tienen como origen
 acontecimientos objetivos y estructuras características
 de nuestra realidad. A primera vista, la paradoja

ROSA
 ANTINOMICA



- 1 | AP = ABANDONO PULSIONAL
 FV = FORMALISMO VACIO
- 2 | C = COMPROMISO
 E = ESTETICISMO
- 3 | P = POPULISMO
 V = VANGUARDIA
- 4 | LM = LITERATURA DE MASAS
 H = HERMETISMO

Foto 1

En una articulación en la que el flujo del razonamiento parece encontrar una dificultad para proseguir, no es descabellado pensar que la rosa antinómica precede la redacción de dicho párrafo, cristalizando la indecisión. En todo caso, el espacio reservado para la marginalia, marcado por una línea horizontal que la divide del texto principal, es mayor que los márgenes habituales del resto del cuaderno. Pareciera entonces que Saer traza una línea, detiene la escritura y, como si fuese una nota preparatoria, desarrolla imágenes e ideas sobre el tema que está tratando, antes de volver al proceso demostrativo y argumentativo del ensayo. En alguna medida, esta detención marca un ritmo en la escritura, una escansión en la continuidad de las frases, una fisura en lo asertivo; por lo tanto, restituye un momento preciso (la pausa, la duda) y una experiencia específica porque anómala (la delimitación de un margen más amplio, el dibujo).

“Literatura y crisis argentina” es un texto de 1982, en el que Saer retoma o enuncia una serie de posiciones polémicas sobre la escritura, en contrapunto con lo que sería la literatura argentina y sus tradiciones. El conjunto tiene un hilo conductor subterráneo, que es el de trazar los límites de lo que sería un lugar para Saer. En el artículo, y a pesar de denunciar las determinaciones y las antinomias impuestas (como la de populismo/vanguardia), Saer no evita la afirmación tajante, sin matices e incluso los dispositivos antinómicos (“Macedonio como la contraparte simétrica de Lugones”)³. Frente a este tipo de posiciones se produce entonces una interrupción en la escritura: el razonamiento detiene su exposición para materializarse en una anotación que lo amplía y lo generaliza, antes de seguir con ejemplos y precisiones. La duda se resuelve tomando distancia y recorriendo panorámicamente el tema tratado, ya que el dibujo responde a la pregunta de cuáles son las antinomias presentes en la literatura. Pero al hacerlo no elige, como hubiese sido coherente con el tono del texto y sus objetivos demostrativos, una lista simple en la que la oposición estuviese indicada por una barra (“populismo/vanguardia”, por ejemplo). El dibujo va más allá: desarrolla o completa la línea de pensamiento del ensayo, y al mismo tiempo introduce otros sentidos.

Transformar las antinomias en una rosa de los vientos *sui generis* implica una mirada irónica sobre lo dicho, implica hacerse una broma íntima, es decir que hay un desplazamiento del tono. El dibujo ilustra el pensamiento rígido que parte de la no contradicción, la verdad, la aserción unívoca y la creencia plena en categorías, pero no es redundante, no solo repite o representa lo dicho mientras se retoma el hilo. Por lo tanto, es muy diferente de otros dibujos y esquemas que figuran en los márgenes de los

manuscritos saerianos y que parecen corresponder a un momento de vacío de palabras, un momento “muerto” en la redacción, un momento de ensimismamiento o de escritura mental: por ejemplo en el de *El entonado* en el cual vemos en marginalia un dibujo somero de la aldea de los colastiné que acompaña la descripción de la orgía (foto 2).



Foto 2

También es diferente de las citas de otros autores que figuran muchas veces en los márgenes (como epígrafes secretos) o los giros, hallazgos, expresiones que allí se anotan, en tanto que borradores de lo que vendrá (foto 3).

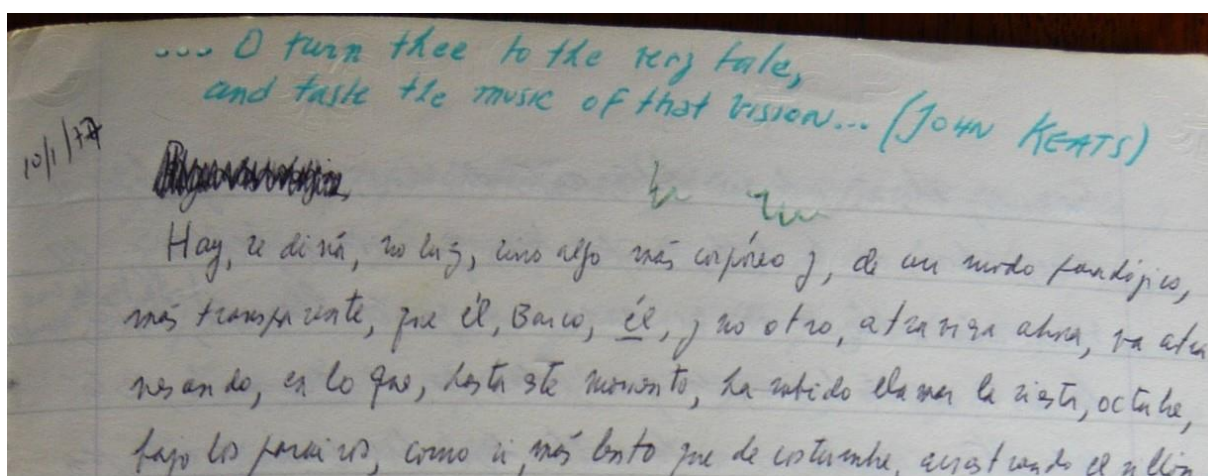


Foto 3

En el caso de la Rosa se reemplaza un razonamiento lineal, lógico, por una traza icónica y un símbolo, los de la imagen de una especie de brújula que indica todas las direcciones posibles. La referencia tiene un valor metafórico. Porque en sí misma, la rosa de los vientos que sirve de modelo para representar las antinomias, ya es una figura

analógica por sus semejanzas con la flor (y dejo de lado las asociaciones introducidas por la palabra “rosa” que parece florecer, no en el poema como lo propugnaba Huidobro, sino en el margen). Por lo tanto, el dibujo conlleva una cita cultural identificable, la de la iconografía tradicional de la rosa de los vientos.

Por otro lado, la metáfora icónica, además de sugerir que la rosa servirá para “orientarnos” como en los mapas antiguos, abre una cadena dinámica de posibles en la representación de los opuestos. Los vientos soplan, los vientos cambian, los vientos se levantan; la analogía viento/polo de una antinomia sería asociable entonces a otras expresiones metafóricas más o menos lexicalizadas y en alguna medida equivalentes, como la “onda” o las “corrientes” dominantes en un período dado de la literatura. La idea sería que el viento puede soplar, según los momentos, en una u otra dirección, apoyando o borrando uno de los términos de la contradicción: en una época dada seremos formalistas, en otra defenderemos una escritura del deseo; algunos elegirán marchar en el sentido de la literatura de masas mientras otros se refugiarán en el hermetismo; crearemos, según las temporadas del año, en la perfección como horizonte estético y en la literatura como una entidad aparte o en la urgencia de abrir su fortaleza a los huracanes de lo político y de lo real; etc. Y todo esto aludiendo a un sintagma (“rosa de los vientos”) fuertemente presente en la historia de la poesía del siglo XX (una conocida revista literaria vanguardista española, varios libros —Hinojosa, Balducci—, una antología de poesía mexicana, llevan ese título) e introduciendo el campo semántico de la navegación y el de la cartografía que se prestan a múltiples asociaciones para representar la creación. Gracias también a un material fónico equilibrado en ese pentasílabo (“Rosa antinómica”) hecho de asonancias (la sucesión de dos /o/ acentuadas, una serie de cuatro /a/).

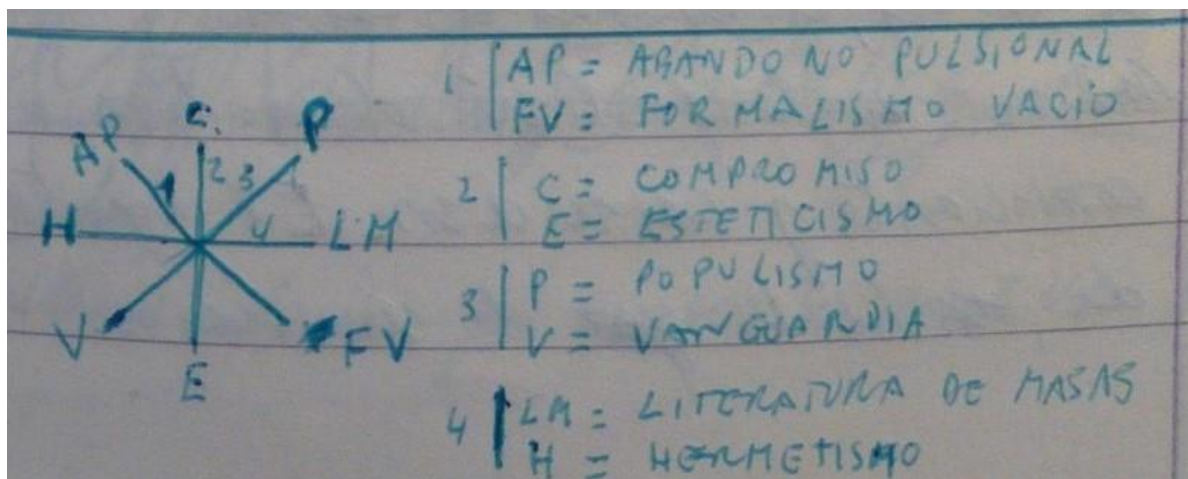


Foto 4

La imagen (foto 4), además de citar y producir efectos semánticos debidos a las analogías sugeridas, también tiene un modo específico de significar, que no es el del razonamiento lógico o lineal. Tal cual está dibujada, la rosa propone entradas múltiples y recorridos diversos. Por un lado, podríamos preguntarnos si la línea Norte/Sur no debería privilegiarse, acentuando su función de eje del dibujo con referencias a la brújula y al lugar digamos austral de la cultura argentina; en ese caso, Compromiso/Esteticismo resultarían ser el centro del conjunto, en alguna medida dual, ya que del lado izquierdo encontramos Abandono pulsional, Hermetismo, Vanguardia, y del derecho Populismo, Literatura de masas, Formalismo vacío; este desdoblamiento de las posibilidades tiende a indicar de qué lado de la Rosa se sitúa Saer (entre el Compromiso y el Esteticismo, denostados, pero pasando por pulsiones, hermetismos y vanguardias).

O, vista de otra manera y tomando en cuenta su forma circular, la Rosa puede girar sobre sí misma (como una veleta o como las aspas de un molino) y establecer otras series, introduciendo, además de oposiciones, contigüidades. Según cómo soplen los vientos, desde una u otra dirección, veremos insólitas proximidades (el orden sería, en el sentido de las agujas de un reloj: Compromiso, Populismo, Literatura de masas, Formalismo vacío, Esteticismo, Vanguardia, Hermetismo, Abandono pulsional), y por lo tanto constataríamos una serie de parecidos, transformaciones, desplazamientos en esos polos supuestamente excluyentes. Frente al paradigma de la oposición, los cambios en la rueda de antinomias significarían en este caso disposiciones alternadas (lo que está al Norte pasa al Sur, el Este ahora se encuentra al Oeste) y por eso una forma de desorientación. Así leída, la Rosa sería una imagen de la historicidad de los textos en el sentido de su variabilidad según las circunstancias predominantes. (Una evidencia al

respecto: sería sencillo mostrar cómo, en la obra de Saer, alternan, desaparecen y entran en conflicto las contradicciones señaladas, cómo surgen, se ponen en duda y se desplazan los polos de las antinomias).

Quizás no sea necesario insistir antes de sacar una primera conclusión: la Rosa antinómica constituye algo así como el paso del razonamiento o del ensayo a la ficción. La ficción sobre las antinomias deconstruye, por su carácter icónico, abierto, cultural y metafórico, la bipolaridad inherente al objeto representado en ella. La Rosa desbarata lo asertivo del ensayo, aun en sus programáticos reclamos de ambigüedad y de pulsión indescifrable. En esta perspectiva hay en ella una visualización de carácter panóptico, una puesta en escena de la complejidad percibida en su totalidad de manera simultánea: los sentidos inducidos por la Rosa superan lo que se dice para concentrarse en lo que se ve, se muestra, se sugiere.

Por lo tanto, creo que si el dibujo implica un modo de irrupción de la ficción, esta constatación permite evaluar la distancia que media entre las maneras de pensar y afirmar en los ensayos de Saer por un lado, y el pensamiento sobre la literatura que circula en sus relatos. Aunque los ensayos apuntalan, explican y delimitan principios que rigen la escritura de los textos, en particular narrativos, las coincidencias entre ambos son inestables. Así, y del lado de la ficción, veríamos más bien a la Rosa girar sobre un eje, un punto fijo equidistante de todas las opciones y de todas las tentaciones de los vientos ocasionales o de las tormentas de temporada. Ese centro entre contradicciones no resueltas sería el lugar de Saer, el que se define en sus ficciones, a pesar de su predilección por lo antinómico en ensayos y entrevistas. Lo que se expone es el modo literario del pensamiento, que está en movimiento y que dinamiza las contradicciones, en vez del discurso metaliterario que, aun cuando reivindica la ambigüedad, actualiza divisiones, oposiciones y conflictos.

Ahora bien, y más allá del marco y del objetivo del dibujo, el ejemplo permite también comentar algunos efectos que produce acceder a los materiales prerredaccionales y redaccionales de un escritor, entre otras cosas en la percepción, recepción y lectura de lo que sería el objeto en sí, quiero decir el manuscrito, la letra, el papel.

La Rosa produce una escansión, introduce algo así como un ritmo visual. Visual porque la escritura deja de ser significante, flujo, estructura sintáctica, argumento, peripecia, representación, para pasar a ser, ella misma, una imagen. Ante la Rosa dudamos entre mirar y leer (es lo que señala Sergio Chejfec comentando una exposición

de manuscritos de Proust en la Biblioteca Nacional Francesa).⁴ En esta perspectiva habría que evocar la fascinación por este tipo de documentos y su función en los imaginarios literarios actuales. Sin ir tan lejos, y siguiendo con la Rosa, algo “sucede” allí, algo que no tiene que ver directamente con el contenido del artículo que Saer escribe en ese momento y ni siquiera con las antinomias. Es el indicio de una escritura lenta, que necesita levantar la lapicera, que se toma su tiempo, que asocia la escritura con la inscripción y con la pintura.⁵ Algo así como la prueba de existencia de una mano que escribió, de un lugar de origen del texto, de una unicidad en la serie de reproducciones mecánicas o digitales.

La prueba de existencia es un acto y ese acto se inscribe en el tiempo. Por eso la duda, el dibujo presupone una duración, un ritmo, un instante, exactamente porque hay una detención, una pausa, una digresión. El flujo de la argumentación en el ensayo de Saer parece irrefrenable, pero de pronto algo sucede, una imagen poética irrumpe, irrumpe un dibujo, lo dicho tiene un margen, una vertiente desconocida. La Rosa introduce entonces el tiempo al introducir ese instante fugaz de la experiencia, que es el mismo que Barthes veía condensado en las fotografías: un nunca más que es de nuevo vigente, un pasado que se vuelve presente.⁶ Antes de la Rosa Saer escribía y después seguirá escribiendo; entre esas dos monótonas líneas temporales, lo vemos levantar la lapicera, pensar en otra cosa, inventar, comparar, dibujar.

Un momento fugaz que es, también, una puesta en escena íntima, una broma privada, una estilización de su práctica; dibuja, metaforiza, imagina, para sí mismo, en otro registro que el de la escritura creativa o ensayística. Así como el escritorio de Flaubert contiene elementos míticos (una chimenea encendida, dos velas),⁷ o sea un espacio, un marco, un rito, el instante de la Rosa sugiere un *estilo* de escritura, un espectáculo sin público del cual, de pronto, nos volvemos testigos. El instante que así se visualiza lleva a una toma de distancia, a una autoironía, a una mirada desde los bordes; en ese sentido, la Rosa, o la escena de escritura que ella sugiere, la escena a la que asistimos, puede ponerse en relación con la exhibición de los procesos de creación, constante en Saer y en la literatura del siglo XX. En el ejemplo la escritura es una experiencia no narrada sino percibida.

Una exhibición de la escritura que actualiza entonces un instante. Y en ese instante efímero en que la escritura se detiene y en el que compartimos con el escritor una disyuntiva, una digresión, un cruce de caminos, se deslizan, fugaces, las posibilidades de que el futuro (lo que sigue después de ese instante) pueda ser diferente.

O sea, un futuro en el que Saer escriba otra cosa a partir de las perspectivas múltiples de la Rosa, que su obra vaya a tomar otros caminos, aunque ya sepamos lo que escribió y hoy esté muerto.

Aquí también, pausa mía y excurso sobre perfección y exhibición de la escritura según Starobinski. En lides literarias no se renuncia nunca del todo a un Ideal ni se acepta el paso del tiempo. Si la Obra perfecta es imposible, si la afirmación sin fisuras de sí mismo es inalcanzable, si el paso de una voluntad a un texto sin sombras es impensable, le queda al arte, afirma Starobinski, el consuelo de concentrarse en el camino hacia un resultado que no puede sino ser decepcionante.⁸ No sin melancolía pero con vehemencia, la literatura ha recorrido esa vía estrecha que permite actualizar un deseo que se sabe quimérico (“el abrazo imposible de la Venus de Milo” según el célebre verso de Darío); una vía estrecha en la que se repiten puestas en escena de lo inacabado y de lo fragmentario, estéticamente válidos porque no clausuran la esperanza de acceder a lo que, ya se sabe, se debería renunciar. En la época del Renacimiento agrega Starobinski —lo que limita nuestro egocentrismo moderno— se consideraba que los primeros dibujos, los esbozos aproximativos, tenían un valor peculiar, una virtud elegante, porque eran considerados más fieles a una inspiración inicial, a una invención que todavía no se había topado con la frustración de la realización concreta de esas promesas. Este funcionamiento ha llegado a su máxima expresión en los últimos treinta o cuarenta años, con la acentuación del fetichismo por el manuscrito y la publicación, ya banalizada, de borradores como si fuesen equivalentes de una obra terminada, enmarcada por decisiones autorales y editoriales coherentes. A pesar de las deconstrucciones de Foucault al respecto, todo se vuelve obra, y los borradores lo son un poco más que el resto o de una manera más vívida, más palpable.

Volviendo a la Rosa. Se introduce así una epifanía, breve, intensa, que dispara eventualidades. El momento del que se trata materializa el tiempo y lo desorienta. Porque la lectura y la escritura aquí son también, para seguir con Barthes, aquellas que llevan a levantar la cabeza para oír otra cosa, lo que no implica en ninguna medida un desapego, un desinterés, sino la irrupción de un torrente de ideas, de excitaciones, de asociaciones.⁹ Momento en que leer es mirar e interrumpir el flujo de palabras; momento en que, retrocediendo, sentimos que el tiempo existe: una vivencia compartida entre dos duraciones disociadas, la del lector, la del escritor. O sea, una toma de distancia, que extrae al escritor y al lector del flujo de la cadena sintáctica, de la reproducción mecánica de letras. Sobre la interrupción, Yves Bonnefoy escribe: “La

interrupción es lo que se produce en el instante en el que nos damos cuenta que al escribir no hacemos más que dedicarnos a algunas imágenes; y en el cual suspendemos ese ensueño para recordar que hay, afuera, tiempo, lugar, azar, disyuntivas, muerte, pero también, en todo esto, un mundo”.¹⁰ Por eso, concluye, la interrupción puede tener un valor esencial y casi fundador de la relación del lector a la obra, pero también y ante todo, la del escritor frente a la creación en curso: la interrupción es un origen.

Por supuesto, estoy propulsando una Rosa después de todo casual a estratos insospechados: la de simbolizar escenas de escritura, escenas de lectura, relaciones de escritores y lectores con los borradores, transacciones simbólicas con la perfección y con el paso del tiempo. Al hacerlo, busco constatar que los manuscritos significan en sí o significan de otra manera, una manera que va más allá de los desplazamientos de nuestras convicciones sobre el origen de los textos, los procedimientos de creación, la periodización de la obra de un escritor o incluso del espejismo de aquello que no se escribió (que son los efectos más comentados por la crítica genética). Algo irrumpe, algo intempestivo, algo así como lo poético, en el sentido de lo desconocido, de una utopía frustrada del decir, de un lenguaje o una forma que se ponen en peligro, anudando subjetivación y significación.¹¹ Hay en estos casos una presencia pensativa de la escritura,¹² entendiéndola en su materialidad, una materialidad levemente diferente de lo que se está afirmando y que es por lo tanto autónoma con respecto a las modulaciones narrativas que una frase, que un dibujo, que una palabra, van a sugerir o van a introducir. Así, el manuscrito, la Rosa, aparecen aureolados por los atributos de la verdad o restituyen un “realismo” de escritura, en la medida en que serían el referente único, férreo, en un torbellino de signos intercambiables. El manuscrito, en tanto “original”, “ha asumido el papel de soporte aurático e insustituible de la obra” escribe Sergio Chejfec, aludiendo por supuesto a Benjamin. Aunque no haya un original real en literatura, el manuscrito siempre ha sido garantía de verdad, por ser un “sustrato” y una inscripción en lo “contingente”.¹³

Cito a Saer citando, para terminar. En algún momento, él copia en sus cuadernos tres versos en inglés de Eliot que retomo en castellano (foto 5):

Lo que podía haber sido es una abstracción
Y permanece como posibilidad perpetua
Solo en un mundo de especulación.¹⁴

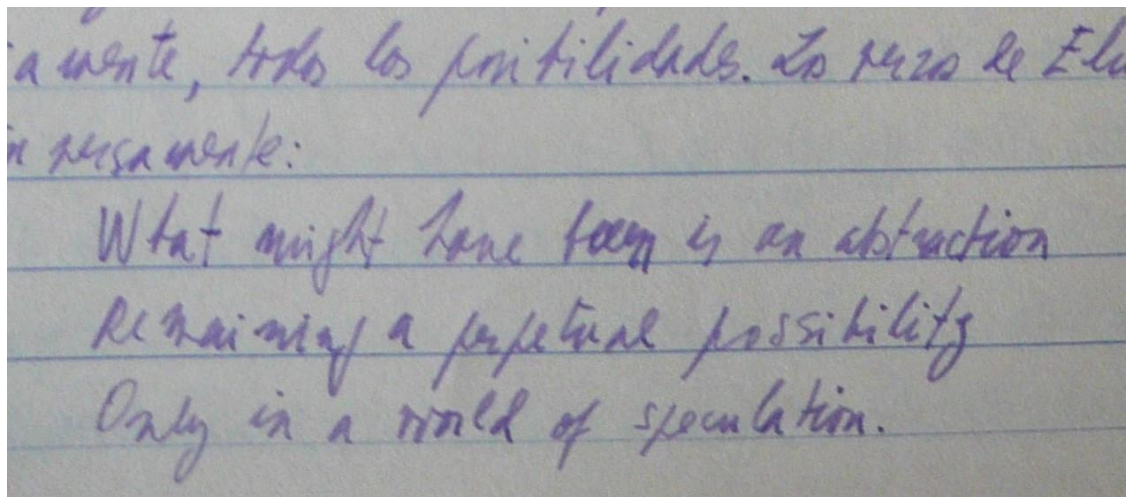


Foto 5

De esa especulación, de esa posibilidad perpetua se trata: el manuscrito cristaliza nuestras improbables pero tenaces adhesiones a una forma de realismo, a un sentimiento de sentido, a un origen restaurador, a un sabor de coincidencia y armonía entre las palabras y las cosas, a una especie de *kairos*, de tiempo inmóvil, o de tiempo múltiple, a un pasado utópico, diferente. Todo esto permite entonces que las contradicciones, las frustraciones, las antinomias, en los márgenes y fugazmente, lleguen por fin a florecer.

¹ Juan José Saer, *Papeles de trabajo II*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p.115.

² Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 125.

³ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 108.

⁴ Sergio Chejfec, *Últimas noticias de la escritura*, Buenos Aires, Entropía, 2015, p. 65.

⁵ Roland Barthes, *La préparation du roman*, París, Seuil, 2003, pp. 338-339.

⁶ Roland Barthes, *Note sur la photographie*, París, Seuil, 1980, pp. 148-151.

⁷ Roland Barthes, *La préparation du roman*, op. cit., p. 304.

⁸ Jean Starobinski, "La perfection, le chemin, l'origine" en *Starobinski en mouvement*, Murielle Gagnebin y Christine Savinel (eds.), Seyssel, Champ Vallon, 2001.

⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, p. 4.

¹⁰ Yves Bonnefoy, "Lever les yeux de son livre", en *La lecture, Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 37, primavera de 1988, p. 13 (traducción mía).

¹¹ Gerard Dessons, *L'Art et la manière*, París, Champion, 2004, p. 371.

¹² Sergio Chejfec, op. cit. p. 55.

¹³ *Ibidem*, p. 63.

¹⁴ Juan José Saer, *Papeles de trabajo II*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p.93.