

Simultaneidad, suplemento, palimpsesto: la lectura de la poesía en Saer

Agustín Lucas Prestifilippo

Coincet – IIGG

Universidad de Buenos Aires – Argentina

alprestifilippo@gmail.com

Resumen

Cuando seguimos de cerca las narraciones de Saer se vuelve difícil no reconocer la ponderación de la poesía como el género que permite expresar de manera privilegiada eso que la literatura (no) puede. Pero no deja de inquietar el hecho de que el recurso a ese género, entendido como "el ejemplo privilegiado de la literatura", sea el modo en que Saer encuentra para dar a entender qué significa narrar cuando los estándares representativos de la novela realista ya no resultan adecuados. A los fines de precisar aquello que para Saer diferencia al juego de la narración, en este escrito procuramos responder a la pregunta acerca de la específica modalidad de ingreso de la poesía en su narrativa. Para ello, acompañamos la exploración saeriana en tres momentos entendidos como instancias de interferencia entre la poesía y la narración.

Palabras clave

Juan José Saer; juego de la narración; poesía; simultaneidad; suplemento de sentido; palimpsesto

Abstract

When we follow closely Saer prose fiction it is hard not to realize the praise of poetry as the genre which allows for express that what literature can(not). But it is disturbing that the use of this genre, understood as "the privileged example of literature", is the way that Saer finds to present what means to narrate when the representative standards of the realist novel are no longer appropriate. In order to specify that what for Saer differentiate the narrative play, in this paper we attempt to answer the question about the specific modality of entry of poetry in his narrative. In order to do that, we accompany the Saerian exploration in three different moments understood as stages of interference between poetry and narrative.

Keywords

Juan José Saer; Narrative Play; Poetry; Simultaneity; Supplement of Meaning; Palimpsest

La simultaneidad de lo mutuamente excluyente parece ser una marca que diferencia las narraciones de Saer. En los escritos que forman parte de sus libros de ensayos críticos, reseñas bibliográficas, etc., el objeto de las frases es uno y el mismo y, sin embargo, adopta una multiplicidad de vestiduras que hacen dudar acerca de aquella identidad. Esos ropajes no son el mero añadido externo de una voluntad literaria que pretende manifestarse mejor, sino que plantean una dificultad en lo que respecta a la identificación del sentido de ese núcleo a revestir. La unidad que presenta el objeto de las meditaciones, *la narración*, se complejiza cuando, para hacer mención de ese objeto se hace uso de términos cuyo sistema connotativo nos traslada a latitudes genéricas diferentes. Cuando seguimos de cerca las narraciones de Saer se vuelve difícil no reconocer la ponderación de la poesía como el género que permite expresar de manera privilegiada eso que la literatura (no) puede. Pero no deja de inquietar el hecho de que el recurso a ese género, entendido como "el ejemplo privilegiado de la literatura" (Saer, 1997: 215), sea el modo en que Saer encuentra para dar a entender qué significa narrar cuando los estándares representativos de la novela realista ya no resultan adecuados. En este escrito procuramos responder a la pregunta acerca de la específica modalidad de ingreso de la poesía en la narrativa de Saer a los fines de precisar aquello que diferencia al juego de la narración.¹

1. Un largo poema narrativo en verso libre

Esos modos de vinculación entre la poesía y la narrativa son patentizados en más de una ocasión en la narrativa de Saer. En el relato "Recepción en Baker Street" (2012), el personaje de Nula se encuentra por casualidad con Tomatis, Pichón y Soldi en la estación de ómnibus de una ciudad cuyo nombre no se dice, pero que el lector reconoce. Ese reconocimiento no es casual, sino que depende de la estrategia narrativa de interpelar a la lectura a que proceda llenando los lugares vacíos entre el *incipit* de este relato y la escena final de otra novela publicada con anterioridad (Iser, 1989: 148). Ese otro texto es la novela *La pesquisa* (1994), en la que Tomatis y Soldi se encontraban en la misma estación de ómnibus con Pichón Garay, quien "después de tantos años de ausencia" había vuelto "a su región natal" con motivo, entre otros, del descubrimiento de un "dactilograma" anónimo entre los papeles del mítico y ya fenecido Washington Noriega. El título de esa novela se deducía del tema de la historia que relatará Pichón en una mesa del patio de la estación en el que transcurre una de las líneas del relato: la historia detectivesca del caso de una serie de crímenes violentos de mujeres ancianas en París, y de su investigación por parte del comisario Morvan. A la narración de Pichón le seguirá una interpretación contrapuesta de la resolución del enigma por parte de Tomatis, imposibilitando un acceso unívoco a la "verdad" del caso, que terminará en

1 Formulado a modo de pregunta: "¿qué quería Saer *hacerle* a la narrativa cuando insistía, de esas u otras formas, en identificar su arte del relato con el de la poesía?". (Dalmaroni, 2011: 82)

simultáneo con un "trueno inesperado y violento que se demora en la noche haciéndola vibrar", dejando atrás el "calor húmedo, un poco embrutecedor" de fines de marzo en el que los personajes de la novela se debatían. El final de los relatos que narran los personajes y el final de la narración *La pesquisa* coinciden con el último día de ese verano que se había extendido más de la cuenta. La imposibilidad de decidir acerca de cuál de las dos versiones del relato es la interpretación más adecuada, si la de Pichón o la de Tomatis, deja un vacío en la novela abriéndola a lo inconcluso (Solotorevsky, 2000).

Los efectos que producen los espacios vacíos de *La pesquisa*, que encuentran en el *excipit* de la novela su modelo ejemplar, serán confirmados en "Recepción en Backer Street". Debido al "diluvio ensordecedor", "Soldi propone que se trasladen al bar de la estación a esperar que el agua pare" (86). Unidad de lugar y de tiempo y repetición de los personajes apelan a la formulación de una hipótesis de lectura de continuidad y coherencia entre ambas narraciones. Una vez que los personajes hacen el pedido, Tomatis comenzará a contar el "proyecto" que le dará título al relato: escribir una novela policial, cuyo "detective sería ni más ni menos que Sherlock Holmes". Por lo tanto, la lectura también reconoce una continuidad de género entre *La pesquisa* y "Recepción...". Sin embargo, el plan irónicamente pedante de reescribir "los mejores productos que ha dado el género disponibles en plaza" se singulariza cuando Tomatis especifica, no sin detenerse a detallar su originalidad y su peso en la "historia de la literatura", cómo organizaría su relato:

Si me decidiese a hacerlo, no lo escribiría en prosa: sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares, alejandrinos probablemente, y rimas consonantes. De esa manera ocuparía en la historia de la literatura un lugar junto a *Edipo rey*, ya que Sófocles y yo seríamos los únicos dos autores que hubiésemos tratado en verso un enigma policial (88).

El ingreso al juego de la narración de un género cuya estructura descansa en un código hermenéutico que pretende acceder a una verdad anterior a los dispositivos narrativos,² afecta a éste en su misma identidad. ¿En qué consistiría este largo poema en verso libre? Los pormenores de esta trasgresión mutua de los géneros ya aparecía aludida en *La pesquisa* cuando el narrador se detiene en los detalles literales de ese manuscrito anónimo e inédito, que Tomatis llamará "dactilograma". Si el texto había sido encontrado entre los papeles sueltos de Washington Noriega, esto no era un indicio suficiente para identificar a su autor. De esta forma, *La pesquisa* presenta una segunda controversia, referida esta vez a la firma del texto. Contrario a la hipótesis de Julia, la hija de Noriega, Pichón sostiene que "Washington no puede ser el autor, que Washington nunca hubiese escrito un relato". Como la resolución del caso policial parisino, la pesquisa textual que practican los personajes santafecinos tampoco parece

2."Decidamos llamar *código hermenéutico* (...) al conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento". (Barthes, 1997: 12)

clausurar el sentido del texto. Lo único que podía saberse de ese texto eran dos cosas: que era una copia y que era posterior a 1918, ya que su título, *En las tiendas griegas*, replicaba el título de un poema de César Vallejo publicado en ese año. Si aceptamos la interpretación que encuentra en el "mito Noriega" una resonancia muy particular (Delgado, 2000), entonces el sentido del rechazo de Pichón presupone que "Washington nunca hubiese escrito un relato" porque su forma de vida lo acercaba más, aún cuando nunca hubiese escrito un solo verso, al aura de la poesía. Pero si tampoco ha escrito nunca una poesía, como efectivamente es el caso de este personaje, entonces la afirmación de que Noriega es el autor de la novela tiene el mismo peso en la balanza de las hipótesis.

Cuando Pichón describe el texto encontrado, lo que aparece no es el modelo de lo que Saer habría entendido como novela realista. Por el contrario, la descripción de sus estrategias constructivas subraya el predominio ostensible de la espesura y opacidad sintáctica del texto en base a su "capacidad de modulación rítmica", alejándolo de cualquier noción abstracta de un acceso directo a los sucesos y sentimientos que descansen en "una supuesta estética del relato":

Quienquiera que haya sido el autor (...) no da la impresión de adherir, por el uso sistemático de la frase corta, a la superstición de la eficacia ni, por practicar en forma exclusiva los períodos interminables, al barroco de vulgarización. Por un prejuicio favorable, ya que todavía no ha leído la novela, Pichón le atribuye al autor desconocido una capacidad de modulación rítmica gracias a la cual cada frase tiene la extensión que le corresponde, basándose en la identificación lo más completa posible de sonidos y sentido, y no en principios abstractos de una supuesta estética del relato y una pretendida visión del mundo como le dicen, anteriores al momento de la redacción. (56)

Además de esa "capacidad de modulación rítmica" atribuida a la sintaxis de la narración, el paratexto del título conduce hacia un género que no es precisamente el de la prosa novelesca. Entre el sentido que proyecta el título y el desarrollo del texto se observa un conflicto. La expectativa que configura el proyecto se frustra ante su eventual intento de realización. Y en efecto no es otra cosa lo que ocurre entre el título de la novela y sus principios constructivos. *La pesquisa* promete desde el comienzo – desde su subtítulo- una novela policial, pero luego de haber leído una gran cantidad de páginas, (41) se incorpora otro relato a la narración que, a la larga se revelará como el marco de la primera. La historia detectivesca es el relato que cuenta uno de los personajes de la novela, Pichón Garay. Incluso, el sentido de esa historia no se encuentra dado de antemano puesto que ella es reinterpretada según la perspectiva de Tomatis. Al ser organizada en base a distintas perspectivas narrativas superpuestas, algunas opuestas entre sí, la linealidad que se esperaba de un enigma policial y de la investigación que desemboca al final en su desciframiento es arrastrada a una temporalidad distinta, que obstaculiza su clausura. La tensión entre la reescritura del título del poema de Vallejo y el desarrollo de una narrativa, como la que describe Pichón en referencia a *En las tiendas griegas*, que contradice la expectativa del título pero que sin embargo no la identifica con la novela realista aparece como telón de fondo

para plantear al "largo poema en verso libre" que proyecta Tomatis como problema. Problema significa en este lugar: proyección y disolución simultánea del sentido mediante la configuración y simultánea frustración de expectativas.

En "Recepción en Backer Street" la repetición del condicional con el que Tomatis en cada interrupción y reanudamiento de su planeado texto hace del proyecto de escribir un largo poema en verso libre una hipótesis cuyas vías de ejecución parecen alejarse a medida que se la postula. Como en la discrepancia entre aquello que connota el título de ese texto inédito y apócrifo del que se habla en *La pesquisa* y el desarrollo prosaico del mismo, el relato de Tomatis del último caso resuelto por Sherlock Holmes colisiona a primera vista con el proyecto de escribirlo bajo el amparo del género poético. Esa diferencia parecería ser aquello que pretende comunicar la sobreabundancia de verbos en modo condicional, cuyo único efecto es el debilitamiento constante de la posibilidad "real" de realizar el plan: "la historia transcurriría en Londres" (88), "aquí aparecería el personaje clave de toda la historia" (90), "Sí. Es así como lo escribiría" (94). Sin embargo, en una segunda lectura, atenta a los procedimientos formales mediante los que el relato es organizado, se puede constatar que la insistencia en lo imborrable de la diferencia pareciera entrar en debate con la forma de la negación de la misma viabilidad del proyecto.

Esa relectura es habilitada por los momentos del texto en los que la voz del narrador se pierde en una superposición de instancias narrativas que lo desdibujan. Porque, a decir verdad, el relato cuenta con más de un narrador. A veces narra Tomatis, a veces Holmes y a veces una tercera voz neutra que parece distanciarse no solamente del personaje de Holmes sino también de Tomatis: una voz omnisciente. A lo largo del relato la voz narradora la asume Tomatis, quien propone su proyecto de escribir un poema en prosa a la pequeña audiencia de sus tres amigos. Tomatis proyecta asumir la autoridad de un poeta. En "Recepción..." esta historia policial se narra en tercera persona, antes de su pasaje a la escritura poética. El discurso indirecto de Tomatis, que se manifiesta en la constante "Holmes diría que..." (102), presenta los diálogos de Holmes con un auditorio de tres amigos: su amigo Watson, un inspector retirado y el sobrino de éste, el joven inspector en ejercicio, Lestrade. En las pocas situaciones en las que Holmes asume la voz del narrador, Tomatis se ocupa de introducir antes del diálogo un comentario contextualizador que inscriba a la narración de Holmes en la estructura de un relato que no le pertenezca. El emplazamiento de la voz de Holmes como narrador en la estructura de un relato ajeno le quita la autoridad de narrador al personaje para dársela a otro. En este sentido, esa inscripción opera como una transferencia de poder entre autoridades narrativas. Tomatis logra, por este medio, mantener la distancia entre el autor que cuenta y el relato contado:

-Sí -dice-. Sí. Es así como lo escribiría. Sherlock Holmes podría, después de esa demostración un poco pedante, de la cual Watson, por haber asistido a numerosas demostraciones similares a lo largo de los años consideraría, con un amago de impaciencia, más bien superflua, expresarse de la manera siguiente, en verso desde luego, aunque yo por ahora lo resuma oralmente en prosa, lo que daría algo así como: (94)

A los dos puntos del final de esta cita le sigue un relato en primera persona en la que el personaje Holmes devenido ahora narrador despliega las distintas hipótesis que explican el caso policial, logrando así resolver el enigma y brindándole al joven Lestrade la posibilidad de acceder finalmente a su deseado ascenso en la fuerza policial londinense. La contextualización que logra recubrir a la voz narradora como de una capa profiláctica que la proteja de la contaminación entre los límites del narrador y la narración no solamente aplica para la pretensión de Tomatis, siempre distanciada irónicamente de su presunta seriedad de ser un autor de poesía, sino también para la misma pretensión de ordenamiento jerárquico de "Recepción..." como relato. En esta cita esa función de garante la cumple el verbo "dice", aislado entre guiones separadores. De la narración en primera persona de Holmes que sigue a los dos puntos con la que termina esta cita, pasando por la introducción contextualizadora de la narración en primera persona de Tomatis, hasta los guiones separadores del "dice" neutro de la tercera voz narradora, el cuento "Recepción en Backer Street" logra estructurar su relato en capas narrativas jerárquicamente ordenadas, cuyos criterios de organización podrían entenderse como los de una distinción clara a la lectura entre narrador y narración, autor y texto.

En algunos pasajes del texto, sin embargo, esas distinciones quedan problematizadas, poniendo en duda la posibilidad de cumplir con la función de garante de sentido con el que la organización jerárquica de voces hacía legible al texto. El más elocuente al respecto es un detalle, un momento cuyo valor para la totalidad de la narración podría considerarse nula puesto que no incorpora información que pudiese ser recuperada por el movimiento del relato, y sin embargo, a pesar de su insignificancia, o precisamente por ello (Saer, 1997: 238), suspende la identificación de la lectura con la autoridad de la voz del narrador, evidenciando a la realidad textual de la narración. Esa detención sucede en uno de los momentos en los que la narración procede desde la primera persona de Holmes como narrador. En ese instante, la modalidad del discurso directo se interrumpe por un punto de vista en tercera persona que describe a "Los tres miembros del auditorio, inmóviles y silenciosos":

están como en un segundo plano respecto de su propia atención, que ocupa el centro de la mente, absorbiendo uno a uno los pormenores del relato, la intención explícita o tácita de las palabras, y movilizándolo al mismo tiempo las otras funciones que se ponen a su servicio, la inteligencia, la memoria, la intuición, la percepción auditiva que registra el sonido de las palabras y la observación visual que va sacando, de la mímica, las miradas y los ademanes del narrador, un suplemento de sentido que solamente otorga la relación oral de la historia (98).

No existen elementos en el texto que permitan decidir si la descripción de esos "tres miembros del auditorio" se refiere a Nula, Pichón y Soldi, o bien a Watson, al viejo Lestrade y a su sobrino, el inspector a cargo. Por lo tanto, tampoco es posible resolver la cuestión abierta de si la voz narradora pertenece a Tomatis o a ese tercer narrador neutro cuya breve aparición, decíamos, funda el orden del texto. En este momento las voces de los narradores se superponen en un espacio de simultaneidad que desdibuja sus cuidadas

separaciones. Esa diferencia de posibilidades juntas abre un espacio vacío que no se termina de colmar incluso si se sigue leyendo el relato. Puesto que aún la aparición de Tomatis ("Tomatis efectúa una pausa fugaz destinada a considerar el estruendo"), que podría significar la decisión de reducir la diferencia al punto de vista del tercer narrador omnisciente, pone de manifiesto su arbitrariedad y la simplificación de ese acto interpretativo. Precisamente por mostrar el precio a pagar por la decisión de lectura, esa indecibilidad del fragmento citado revela un resto excluido, o, como aclara en la cita, un "suplemento" inasimilable por la totalidad del relato. El efecto de esta constatación no puede sino ser el del extrañamiento de la lectura frente a las formas limitadas que propone el texto de resolver los conflictos irresolubles que lo constituyen.

Esa interrupción de la linealidad del relato parece dar a entender de qué manera podría ingresar la poesía en el juego de la narración. El aplazamiento de la realización del proyecto de Tomatis de escribir un "largo poema narrativo en verso libre" recuerda esa otra problematización del proyecto; a saber, la que efectúa el propio Saer en las ascéticas declaraciones que se leen en algunas entrevistas y fragmentos de ensayos sobre la relación que mantiene su narrativa con el género de la poesía. En Saer "escribir ficción desde la poesía" (Sarlo, 2002) figura también como problema. Problematización implica una insistente búsqueda de realizar siempre de nuevo un proyecto que no logra efectuarse sin excluir determinaciones esenciales de su idea.

Esa búsqueda podría ser descripta como un movimiento narrativo de "interiorización" de la poesía. Solamente que la poesía no es un elemento más que pueda agregar a su repertorio, sino que la dinámica que define lo poético para Saer, teniendo en cuenta el ejemplo de Juan L. Ortiz, activa una reflexividad que vuelca a la narrativa contra sí misma. Como afirma ese poeta olvidado que "escribía poemas narrativos, larguísimos", "la poesía no es un río majestuoso y fértil sino una piedra firme en medio de la corriente que se deja pulir por el agua" (Saer, 2012: 177). Lo poético muestra, mediante el cúmulo de operaciones sintácticas con el lenguaje, el resto no digerible y excluido por los logros de una formación cultural. Esa evidencia, puesta en acto, como una "piedra firme" en la "corriente" de la narración, dificulta la posibilidad de que la narrativa despliegue su temporalidad como un hilo continuo y sin anfractuosidades. Si resumimos lo dicho aquí, podríamos entender con Saer el ritmo poético como un proceso sin tregua de interrupción y reanudamiento de la lectura.

2. Palimpsestos

En una célebre conversación con Ricardo Piglia, Saer afirma: "Entre mis viejos proyectos hay uno que data de mi primera juventud y es el de escribir una novela en verso. Sobre esto he escrito muchas notas, he juntado material, he tratado de justificar teóricamente sus posibilidades" (2011: 13). Esta búsqueda que aparece en las palabras del diálogo como un mero "proyecto" es revisado, como se ha podido ver hasta aquí, en su misma narrativa. ¿Qué forma adoptaría un relato que se atreviese a ser escrito en verso? Y más aún, ¿qué forma adoptaría en ese caso el verso? La respuesta la podemos encontrar revisando, según Saer, los cambios históricos de las formas que ha adoptado

el juego de la narración. De esa revisión se puede extraer la conclusión de que "el verso no tiene por qué limitarse a la expresión lírica y nada impide su utilización narrativa" (Saer, 1997: 131). Puesto que la novela ha sido *una* de las formas que ha adoptado la narración en su larga historia, y puesto que, por su lado, "de un modo imperceptible / y para siempre, el nudo de oro / de la poesía había cambiado de lugar"³ es decir, la poesía ya no hace de la tutela métrica la fuente de sus certezas,

ya nada justifica que la novela posea una extensión estandarizada, que sea escrita exclusivamente en prosa y que se limite a aprehender aspectos parciales de la historicidad. Simple estadio histórico de la narración (...) la novela debe abrirle paso a formas imprevisibles, que carecen todavía de nombre (Saer, 1997: 131).

Que falten los nombres que llamen esas formas no impide reconocer su cercanía con aquel proyecto de escribir un "largo poema narrativo en verso libre" ni con otros ejemplos frecuentemente citados por Saer en donde lo que importa no es tanto el límite de los géneros sino sus transiciones.⁴ Esa ausencia sí permite la aproximación analítica en base a la descripción de estrategias textuales. Desearíamos detenernos por tanto en el procedimiento de la configuración de espacios de simultaneidad de perspectivas narrativas opuestas que habíamos detectado en "Recepción en Backer Street". Pues, según los comentarios de Saer, esa configuración permitiría acercarse a esas formas sin nombre en las que el juego de la narración hace uso del género de la poesía. En una entrevista, declara que "obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación" es su objetivo de máxima. (Saavedra, 1993: 179) Condesar la prosa aquí equivale a superponer perspectivas narrativas contrapuestas que, por los conflictos que presentan, obligan a la lectura a buscar formas de resolución que le otorguen coherencia lineal.

Una hipótesis que pondremos a prueba entiende el propósito de "obtener en la prosa el más alto grado de condensación" como "tendencia a lograr que un relato sea aprehendido espacialmente, como en simultaneidad, por sobre o en contra del despliegue temporal" (Gramuglio, 2010: 736) Aquí "el imperio del tiempo" en narrativa es entendido como el resultado de un "discurso lineal del relato tradicional" y de la "horizontalidad de una lectura regida por la lógica sin sobresaltos del orden temporal-causal" (*Ibid.*: 735) Contra ese imperio del tiempo, la búsqueda de la forma espacial en la narrativa saeriana consistiría en un "juego desestabilizador" en el que "se va haciendo simultáneo" el marco narrativo unificador y "los procedimientos que producen rupturas del curso temporal". La condensación en la narración sería así la yuxtaposición de "materiales formales contrapuestos y siempre tensionados" (*Ibid.*: 737).

El modo en que el poema actúa en la narración hace presente "formas imprevisibles", cuya estructura, borrosa, dificulta la posibilidad de llamarlas por su nombre. Esas formas *espaciales* interrumpen el despliegue lineal de la narración puesto que son el producto de un "juego desestabilizador" en el que el proceso de su producción se

3. Saer, Juan José, "Ruben en Santiago", *El arte de narrar* (2011).

4. "(...) a partir de 1960, mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía". Testimonio de Juan José Saer en Stern, 1987: 16.

co-presenta al mismo tiempo que el resultado. En algunos pasajes sin embargo se arriesga en llamar a estas presentaciones con nombres que, si bien no las agotan, permiten darlas a conocer. Desearíamos detenernos en uno de ellos.

Y está también
la escritura costosa, el palimpsesto
del proyecto y la redacción
trabados en lucha libre, el caos de la tipografía
como un hormiguero que se abre
en estampida sobre la nieve.⁵

Las formas en que la narración se presenta cuando entra en vínculo con la poesía la vuelven una "escritura costosa", en el sentido de ser una presentación difícil y renuente a la lectura, así como también en el sentido de presentar formas excesivas o dispendiosas. La narración que interioriza la poesía aparece trabada por un conflicto entre el "proyecto" y los intentos de su realización en la "redacción". A esa trabazón podríamos llamarla palimpsesto.

No podremos saber lo que esto significa si se esperan definiciones claras y distintas. Sin embargo, dada la estructura contradictoria que la constituye, ilumina aquel efecto que para Saer produce la poesía en la narración. Es posible sostener que el palimpsesto como forma de presentación está determinado por su discusión con dos formas aparentemente opuestas de entender la representación literaria que, por la simetría especular con que se repelen mutuamente, concluyen por recaer en un mismo resultado; esto es, la negación abstracta de la representación. Entre esos contendientes reconocemos aquellas posiciones que hacen imperar de forma "terrorista" el contenido semántico de la representación en detrimento del modo en que esa representación se presenta. Al mismo tiempo, y contra la concepción que supedita la representación literaria a un sentido anterior y exterior a la práctica verbal, se presenta una perspectiva que no encuentra en la representación el medio más adecuado para acceder a "lo indecible". Mientras que la primera posición creía poder decirlo todo en una adecuación sin restos de representación y realidad, esta última, en base al supuesto de que las representaciones nunca llegan a decir el objeto de manera acabada, reniega de toda y cualquier representación. Ahora bien, de lo que no es consciente esta última posición es que, al hacerlo, también se niega el carácter constitutivamente representacional de toda literatura: "Negarse a representar es negarse a admitir que se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa". Tanto cuando prima "el cuerpo nítido, redondo, del contenido" como cuando la literatura "se niega a hablar", se "elimina la tensión dialéctica que busca en el lenguaje el punto en el cual su empastamiento con el mundo dejará, gracias a un trabajo encarnizado, *entrever* parte del palimpsesto" (Saer, 1997: 187).⁶ El palimpsesto es la presentación de una "tensión dialéctica" en el que lenguaje y mundo dejan de transitar por caminos paralelos para chocar en un "punto" de "empastamiento". Los palimpsestos *dan a ver* un conflicto encarnizado entre

5. "De *l'art romantique*", en: (Saer, 2011).

6. La *itálica* es nuestra.

"materiales formales contrapuestos y siempre tensionados" puesto que sus presentaciones nunca logran ocultar el proceso de diferenciación entre el fondo y el tema.

Los términos que elige Saer cuando busca responder la pregunta relativa a la especificidad de esa experiencia en la que el palimpsesto se deja "entrevener" no siempre convencen, acaso por lo temprano de su formulación, tal vez por la ausencia de matices. A diferencia de la cautela con la que se mueve Saer en la búsqueda de distinciones conceptuales en varios de sus ensayos,⁷ aquí la complejidad del problema parecería poder ser reducido a la vieja oposición entre la historia y la naturaleza. Sin embargo, la crudeza de las afirmaciones nos puede acercar tentativamente y a modo preliminar a eso que produce en la lectura esta forma de presentación narrativa. Decíamos que el foco de análisis debía preocuparse no solamente por las operaciones textuales que puedan diferenciar a la poesía de la narrativa, sino también por las relaciones que esas operaciones producen con la subjetividad que se embarca en su lectura. ¿Qué experiencia suscitan los palimpsestos? Eso es efectivamente lo que se pretende responder en el temprano ensayo "Sobre la poesía". Allí Saer sostiene un diagnóstico conocido por una vieja vertiente de la crítica de la cultura en la que "la historia suplanta" la naturaleza "de un modo abusivo". En este contexto, a la poesía le tocaría un lugar marginal en el proceso de modernización; pues a diferencia del avanzar-hacia-adelante que implica la modernización social, ella quiere "regresar continuamente a la naturaleza", no para "negar la historia", sino para "confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos" (Saer, 1997: 229)

El regreso que produce la poesía no podría ser entendido, según los términos poco diferenciados de esta primera aproximación, en base a las presuposiciones de la antigua *arkhé*. Por el contrario, el regreso al que asistimos en el palimpsesto se da al interior del lenguaje desde la unidad sintagmática de las oraciones hacia el punto en el que los significantes son recortados de la sobreabundancia material de la que procede todo lenguaje; vale decir: hacia ese momento en el que la articulación significativa *aún no* se ha realizado de manera definitiva sino que permanece "empastado". Por ello, como leíamos en los versos de "De l'art romantique", en las presentaciones en palimpsesto aparece la dimensión material de la "escritura" sobre el blanco de la página (como "caos de la tipografía / como un hormiguero que se abre / en estampida sobre la nieve") en "lucha libre" con el "proyecto" de articularla en base a un sentido.

Por el modo particular de las estrategias sintácticas que organizan sus presentaciones, en las formas llamadas palimpsestos se asiste a una indagación, en el lenguaje, de y sobre la génesis de la suplantación de la articulación significativa por parte de la unidad sintagmática. De esta forma, no sería desatinado leer la afirmación: "Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia" como la designación de una "estructura móvil" (Delgado, 2010: 708) que consiste en poner en simultaneidad elementos mutuamente excluyentes. La superposición de lo antagónico hace de la presencia de cada elemento un problema; cada elemento de a estructura se encuentra *a medio borrar*: ni completamente visibles, ni ausentes el todo, la

7. Cfr. p. ej.: la diferenciación entre la "materia" y el "material", en: (Saer, 1997: 174 y 175).

"naturaleza" y la "historia" chocan en el palimpsesto haciendo del conflicto un límite insuperable. Un límite que consiste en el de que ninguna de las partes tiene la última palabra: "únicamente a través de la lectura el lenguaje de la poesía reencuentra su historicidad". La búsqueda de un sentido, que motiva a la lectura, procura interpretar el lenguaje de la poesía. Al hacerlo esa expectativa tropieza con un punto intraspasable que la obliga a atender los presupuestos implícitos en toda presentación sintagmática y en toda búsqueda que pretende descifrarla semánticamente. "Para que la poesía se haga evidente, es necesario que su lectura desencadene a su vez un extrañamiento, lo que atenta (...) contra el prejuicio" del sentido (Saer, 1997: 230). Sin la pretensión de leer cuyo implícito es el prejuicio del sentido, la poesía no alcanzaría su singularidad, lo que Saer llama su "evidencia". El palimpsesto muestra el proceso incesante de pretender leer, ver extrañada esa pretensión ante un "caos", y reanudar el intento teniendo como telón de fondo ese fracaso.

En este lugar podríamos preguntar: ¿a quién se le hace evidente la poesía? Por lo dicho hasta aquí, esa experiencia de la lectura es precisamente la que realiza la narración cuando pretende interiorizar la poesía. Cabría entonces reformular el interrogante del siguiente modo: ¿qué evidencia la poesía *al interior* del juego de la narración? Si se piensa en el ejemplo que ofrecíamos con la frase incluida en "Recepción en Backer Street", se reconocerá que la simultaneidad de voces mutuamente excluyentes en el medio del relato hacía imposible tomar una decisión hermenéutica sin excluir posibilidades de lectura igualmente legítimas según el material textual. La forma de palimpsesto que la poesía le obliga a adoptar al juego de la narración no ofrece las claves de su resolución, sino que visibiliza el carácter empobrecedor y arbitrario de todo intento de apaciguamiento interpretativo. Cuando se entiende la forma de presentación del juego de la narración como palimpsesto se alude a ese resto no-dicho que "no puede ser recuperado y reelaborado en otra dimensión" y, sin embargo, no cesa de aparecer. El excedente no reintegrable de toda presentación narrativa es "ese algo que, como dice Kafka, excede siempre todas las sumas" (Saer, 1997: 110). Lo que deja entrever el palimpsesto es, debido a la interiorización narrativa de la poesía, tal como lo sostiene Saer, el carácter aurático de la imagen literaria en la que las palabras nos conducen a una indagación sobre los prejuicios ocultos de la lectura: "Sin embargo, yo creo que por otro camino lo he intentado, sin presumir de haberlo conseguido, introduciendo la poesía en mi prosa, o ese elemento poético (...) que Benjamin define como «aura»". (Piglia y Saer, 2011: 14).

Bibliografía

- BARTHES, Roland. 1997. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- DALMARONI, Miguel. 2011 "El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer". *Revista Estudios*, N° 36.
- DELGADO, Sergio. 2000. "La verdad y la nada". *Punto de Vista*, N° 66.
- DELGADO, Sergio. 2010. "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer", en: J. J. Saer, *Glosa - El entenado* (Edición crítica), Córdoba-Poitiers: Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA.
- GRAMUGLIO, María T. 2010. "Una imagen obstinada del mundo", en: J. J. Saer, *Glosa - El entenado* (Edición crítica), Córdoba-Poitiers: Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA.
- ISER, Wolfgang. 1989. "La estructura apelativa de los textos", en: Warning, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Antonio Machado.
- PIGLIA, Ricardo y SAER, Juan J. 2011. *Diálogos*. México: Mangos de Hacha.
- STERN, Mirta E. 1984. "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa", *Hispanamérica*, N° 37.
- SAAVEDRA, Guillermo. 1993. "Juan José Saer. El arte de narrar la incertidumbre", en: *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SAER, Juan J. 1994. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan J. 1997. *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel.
- SAER, Juan J. 2011. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan J. 2012. *Cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SOLOTOREVSKY, Myrna. 2000. "La subversión del modelo policial: *La pesquisa* de Juan José Saer", en: Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerro, C. (Coord.) *Actas del XIII Congreso AIH*, Vol. 3.

Agustín Lucas Prestifilippo

Magíster en Estudios Literarios por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Licenciado en Sociología (UBA) y docente de la Facultad de Ciencias Sociales en la misma casa de estudios. Actualmente se encuentra finalizando sus estudios de postgrado en Ciencias Sociales (FSOC-UBA). Se desempeña como becario Conicet con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Ha publicado artículos en revistas de filosofía, estudios literarios, crítica cultural y sociología.