

Saer en París: un modernista camina las calles de Mayo del 68

Carolina Maranguello

Recebido em: 14 de setembro de 2019
Aceito em: 28 de outubro de 2019

Carolina Maranguello es Doctora en Letras y Profesora de Literatura Latinoamericana II (Lenguas Modernas) en la Universidad Nacional de La Plata. Su tesis de doctorado se titula "Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer". En sus estudios posdoctorales continúa investigando temas de literatura argentina contemporánea.
Contato: caromaranguello@yahoo.com.ar
Argentina

PALABRAS CLAVE:

Juan José Saer; Viaje; París;
Modernismo

Resumen: En 1968 Juan José Saer viaja a Europa para estudiar el *nouveau roman* y la estadía en principio acotada se prolonga por el resto de su vida. Como se verá, el escritor conjura los primeros años de su experiencia francesa a partir de la escritura de poemas cuyo tema es el viaje. En su gran mayoría, estos ponen en escena a un sujeto que se desplaza por París y que se desdobra en una serie de escritores-viajeros, (fundamentalmente Rubén Darío), a partir de los cuales el escritor se posiciona en la línea del “desencanto” de París. La versión iconoclasta, desinteresada y crítica del viaje, que apela en este sentido al desencanto modernista, le permite desarticular y oponerse al París de los sesenta y resistir otras imágenes cristalizadas de su contemporaneidad: la del intelectual comprometido y la del escritor exitoso pero asimilado que adopta la lengua extranjera.

KEYWORDS:

Juan José Saer; Travel; París;
Modernism

Abstract: In 1968 Juan José Saer traveled to Europe to study the *nouveau roman* and the limited stay is extended for the rest of his life. As will be seen, the writer conjures the first years of his French experience from the writing of poetry whose theme is travel. For the most part, these poems put on stage a lyrical subject who travels through Paris and unfolds in a series of writers-travelers, (mainly Rubén Darío), from which the writer positions himself in the line of “disenchantment” of Paris. The iconoclastic, indifferent and critical version of the trip, which appeals in this sense to modernist disenchantment, allows him to dismantle and oppose the Paris of the sixties and resist other crystallized images of his contemporaneity: that of the committed intellectual and that of the successful but assimilated writer who adopt the foreign language.

En 1968, el escritor argentino Juan José Saer viaja a París con una beca del gobierno francés para estudiar el *nouveau roman* y lo que iba a ser una estadía de seis meses se prolonga por el resto de su vida. Saer es, desde el primer momento, un “viajero involuntario”, que recibe la beca sin demasiado entusiasmo y su traslado desautoriza las principales expectativas asociadas al viaje del escritor latinoamericano: no viaja agobiado por la “abulia intelectual” del medio provinciano ni busca promover su figura legitimándola en la metrópolis parisina. Cuando abandona el país ya tiene escrita una parte importante de su obra y ya es un lector cosmopolita (Sarlo, 2016) que ha leído en Santa Fe a Joyce, Faulkner, Proust y Virginia Woolf, y además forma parte de un significativo entramado intelectual y artístico que se dibuja entre Santa Fe, Rosario y Buenos Aires.

Alrededor de 1964 Saer es un “iracundo a medio borrar”, un joven que polemiza en encuentros y charlas de escritores y produce un módico revuelo en la vida literaria que llega hasta Buenos Aires. Sin embargo, cuando viaja a París, su figura se “asordina” y perfecciona su borramiento, convirtiéndose en un “escritor casi secreto”, “silencioso” e “ilegible” (Dalmaroni, 2010; Premat, 2009). Considerando estas lecturas de la crítica, la propuesta de este artículo será revisar el gesto a través del cual Saer *se borra*, pensar qué imágenes y demoras figuran su forma de escribir “no estando” en el extranjero y descubrir qué filiaciones acaso perfeccionan y moldean ese anonimato.

Durante los primeros años de su residencia francesa Saer escribe poemas sobre el viaje y lo extranjero, muchos de las cuales permanecieron inéditos hasta la publicación de los borradores que recuperan parte del archivo del escritor.

Como se verá, estos ponen en escena a un sujeto que se desplaza por París y que se desdobra en una serie de escritores-viajeros, fundamentalmente Rubén Darío, que también vivieron en la capital francesa. La versión iconoclasta y desinteresada del viaje a París –que se inscribe en la línea del “desencanto” inaugurada por Sarmiento y sedimentada durante el modernismo– le permite resistir otras imágenes cristalizadas: la del escritor exitoso pero asimilado que adopta la lengua extranjera, como Héctor Biancotti, la del intelectual comprometido –Cortázar, Vargas Llosa– y, sobre todo, desarticular la alquimia sesentista, que ubicaba la ciudad como renovado centro de la vanguardia artística y política. De este modo, como se verá, Saer se inscribe en el extranjero a partir de una retracción anacrónica que podría leerse, en primer lugar desde su proyección sobre la figura de Darío que es, a su vez, la proyección fantasmática de una época, el París del siglo XIX sobre el París contemporáneo¹; en segundo lugar en la relación, *a la vez* inmediata y diferida, con la política, legible en su participación en algunos debates sobre el compromiso del escritor y en la escritura de textos “políticos”, cuya publicación significativamente retrasa o aplaza para siempre, y finalmente en la *demora* a través de la cual se vincula con René Char.

I. SOÑAR CON DARIÓ

“¿de qué modo una ausencia puede ser singular? ¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar de un muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío?” (Foucault, apud Agamben, 2009, 85)

1 En “¿Qué es lo contemporáneo?” Agamben advierte que la contemporaneidad es “esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo” (2011, 18).

El año de su llegada a París, Juan José Saer le dedica tres poemas a Rubén Darío que no fueron publicados en *El arte de narrar*²: “A Rubén Darío”, un poema sin título vinculado al anterior y “Martes nublado”.³ En el primero, el sujeto confiesa haber soñado con Darío:

Cuando me desperté, usted ya había muerto.
 Pero en el sueño estaba vivo, borracho,
 del brazo de Verlaine, desnudo. Nevaba.
 Copulaban los dos en la rue Vaugirard.
 Rubén: si he soñado esta noche con usted,
 es porque en la memoria de todos usted baila, solitario,
 como un cometa que ya es ceniza en el momento mismo de arder
 (Saer, 2014, 155).

El segundo poema retoma algunos versos del “Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín”, que Darío le dedica a su amigo Ramón del Valle Inclán, autor de las *Sonatas: memorias del marqués de Bradomín*. En el poema dariano, el poeta saluda al Marqués a su regreso de un “Versalles doliente”; le confiesa haber pensado en él y advierte la decadencia de la ciudad, que ya no canta con la música de Verlaine⁴: “Había mucho frío y erraba vulgar gente./ El

2 Sobre los vínculos entre Saer y el modernismo, cfr. “El canto de las estrellas” y la “Introducción” a la *Obra completa de Juan L. Ortiz*, de Martín Prieto y “El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer”, de Miguel Dalmaroni.

3 Estos tres poemas permanecerán inéditos hasta la publicación de los *Borradores inéditos* (2012-2014). El primero se titula “A Rubén Darío” y el segundo no tiene título siquiera fecha, pero la escritura de ambos está relacionada; fueron recogidos en *Poemas. Borradores inéditos 3* (2014). “Martes nublado” fue escrito en una hoja suelta y fechado por Saer en 1968; está incluido en *Papeles de trabajo II* (2013).

4 Susana Zanetti y Marcela Zanin advierten sobre la compleja figuración de artista que construye Darío, una autofiguración ambivalente que oscila entre la afirmación de una estética ácrata, que no reconoce antecedentes y rivaliza con sus pares contemporáneos, y una poética que

chorro de agua de Verlaine estaba mudo [...] Versailles otoñal; una paloma; un lindo/ mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;/ anteriores lecturas de tus sutiles prosas” (Darío, 2015, 121).⁵ Saer no solo retoma versos de Darío (“había mucho frío y erraba vulgar gente” y “El chorro de agua de Verlaine estaba mudo”) sino la situación misma del poema, en el que un poeta camina por París evocando “las sutiles prosas” de otro escritor. Será aquí el yo lírico el que piense en Darío al regresar del Louvre: “Iba hacia el Louvre y al cruzar un puente,/ pensé en usted. Me entristecí, Rubén” (Saer, 2014, 156) e, inmediatamente, afirma: “Estaba mudo el chorro de Verlaine/ Ninguna música en ninguna fuente”. En distintos tiempos y en distintos planos, Saer y Darío se cruzan por París, van y vienen hacia los lugares prestigiosos de la cultura pero el recorrido urbano no se traduce en una *flânerie* entusiasta por el espacio sino en un repliegue que los lleva a constatar un relativo silencio poético, figurado en el silencio de Verlaine.⁶

encuentra a sus precursores en la antigua poesía indígena y también en algunos “padres” literarios que el propio Darío construye como tales, pero a partir de ciertas inversiones. En “El don de Verlaine”, Marcela Zanin señala que “la figura de Paul Verlaine es el emblema de la renovación poética contemporánea, [...] transformada en precursora por la ficción dariana” (Zanin, 1997, 41).

- 5 Para el momento en el que se publica *Cantos de vida y esperanza* (1905), el desencanto de París estaba consumado para Darío, quien se había mudado a Madrid en 1899 y había conocido ese mismo año a Ramón del Valle Inclán.
- 6 En la “Introducción” a la *Obra completa* de Juan L. Ortiz, Martín Prieto apunta precisamente que los vanguardistas latinoamericanos habían rechazado ese precepto verlainiano, encarnado en la figura de Darío y los modernistas. Según su lectura, Juan L. Ortiz y Saer recuperan esa musicalidad.

“Martes nublado” (1968) retoma el verso de Darío y despliega de un modo más extendido la cartografía urbana —y sonora— de París, sometida, sin embargo, a un proceso de borramiento y desencanto: “Locura:/ han preparado un mundo en el que no suena una sola voz. Cuando se hace de noche, la niebla borra/ los árboles, empasta las luces,/ y me paseo por las calles desiertas cantando/ en voz alta [...] la ilusión de los años dorados hecha polvo color de <planeta>” (Saer, 2013, 19-20). Esa experiencia contrasta con aquella que transmiten numerosos testimonios de artistas e intelectuales que vivieron en París por aquellos años y que evocan la ciudad como *paideia* artística y política.⁷ En cambio, en los poemas que Saer le dedica a Darío, aunque el sujeto poético cumpla con los paseos del recién llegado, reconoce que se desplaza por una ciudad que se repliega en lo onírico o se descompone en las ciudades literarias que se forjan entre Verlaine, Darío y Valle Inclán. París es una pesadilla y un laberinto en el que se sigue la huella de un poeta muerto. En “A Rubén Darío” el sujeto lírico le confiesa al poeta: “El deseo, ante un hombre como usted,/ es rehacer su vida paso a paso/ desde el nacimiento hasta la muerte/ para encontrar —dónde— la semilla que germinó toda su claridad” (2014, 155); y también, en el segundo poema: “No había nadie. Estaba solo y quise/ saber quién es usted, quién había sido” (2014, 156). La pregunta, dos veces formulada, es una interrogación que, apelando a la indagación biográfica, apunta a desentrañar las morales formales de la

7 Jorge Fondebrider recopila algunos de estos testimonios —diseminados en cartas, libros y fragmentos literarios— en *La París de los argentinos*. Frente a la ciudad desierta y silenciosa que Saer dice recorrer, muchos de estos comentarios expresan la agitada vida artística y cosmopolita de la ciudad, llena de turistas, estudiantes y artistas, rebotante de experiencias culturales y espectáculos.

estética ácrata de Darío, una convicción modernista que será clave para las gravitaciones de la poesía en la obra del escritor santafesino.⁸

Como se sabe, París forma parte de los sueños de infancia de Darío y en su juventud profesa un arrobamiento religioso hacia la ciudad: “París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria” (Darío, 1918, 40). La ciudad es la meca literaria, instancia de formación y notoriedad, centro de religación del modernismo hispanoamericano y espacio privilegiado para consolidar o transformar la imagen de escritor (Colombi, 2008; Zanetti, 1994). Sin embargo, será también un espacio de simulacros y espejismos, el “epicentro de la neurosis” capaz de deparar el anonimato, el fracaso, la locura y el suicidio. Entre el rotundo fracaso de París (representado en Julián del Casal y Horacio Quiroga) y la asimilación de Gómez Carrillo,⁹ “se encuentran los refractarios como Darío” (Colombi, 2004, 189), quien interpondrá la distancia y registrará el progresivo deterioro de la ciudad, socavando su prestigio estético que ahora encuentra subsumido en un mundo aburguesado

8 En *Zona Saer*, Sarlo apunta la admiración profesada por Darío, cuando a excepción de los profesores, nadie hablaba de él y el modernismo era un tema ausente, una reminiscencia en tránsito de ser olvidada en Buenos Aires: “[no] parecía posible que un escritor de treinta años, como Saer, lo evocara de manera intensamente subjetiva (sincera, si la palabra fuera menos insólita cuando hablamos de literatura)” (2016, 50).

9 Colombi indaga precisamente el relato de París como fracaso, capaz de desarticular las expectativas y ensueños asociados a la ciudad y de transformar sustancialmente las autofiguraciones de escritores y viajeros. Así, advierte, Julián del Casal “regresó a la Habana, empobrecido y casi en andrajos” [...] y “Horacio Quiroga [retornó] con esa figura de dandy desarrapado que lo acompañó el resto de su vida” (2004, 189). Gómez Carrillo, en cambio, explotó literariamente la imagen del infeliz escritor en su *Bohemia sentimental* y se convirtió en un cronista exitoso que frecuentaba a los artistas más famosos en las veladas de *La Plume*.

y de creciente mercantilización en el que el arte se vuelve complaciente. Saer recupera esa vía refractaria y la extrema: allí dónde Darío podía refugiarse, encontrar reconocimiento y cumplir funciones religadoras dentro de la colonia de escritores hispanoamericanos, el argentino se autofigura, casi sin excepciones, como un escritor anónimo y solitario.

“Rubén en Santiago”, un poema de 1970, comienza a responder esos interrogantes sobre el “secreto” de la poesía dariana que Saer había formulado apenas llegado a Francia. Intitulado originalmente “Pichón Garay viaja leyendo una autobiografía de Rubén Darío”, el texto yuxtapone, a partir de la ambigüedad gramatical de la tercera persona, los viajes de Darío, Saer y Pichón Garay (el personaje que abandona la zona y permite pensar la experiencia del extranjero) entre París y la Bretaña francesa,¹⁰ y retoma además el traslado de Rubén Darío desde Valparaíso a Santiago de Chile a partir de una sutil reescritura ensayada sobre algunos textos de Darío, y sobre su *Autobiografía*.¹¹ Como ha señalado la crítica, el poema de Saer es a la vez homenaje y escritura contrapuntística de la solidez dariana.¹² A

10 Marcela Zanin, en “El don de Verlaine”, entiende el poema de Saer como homenaje y contrapunto con la invención de la vida de artista que Darío fabula en su *Autobiografía*, en cuentos de *Azul*, y en los retratos de *Los raros*. Saer inscribe en su poema el “mandato” de artista de Darío: “Habrà que volverse un amanuense”, romper el círculo de los códigos “para construir un nuevo orden codificador de la poesía hispanoamericana” (Zanin, 1997, 40).

11 Según señala Pastormerlo, en su autobiografía “Darío, que ya se sabe consagrado, controla los sentidos de sus memorias, como si quisiera ser el artífice de la primera versión de un legado y sentar las claves interpretativas de un proyecto” (2014, 122).

12 En “El canto de las estrellas”, Martín Prieto reflexiona sobre los vínculos entre Saer y el modernismo y analiza “Rubén en Santiago” como una reescritura en verso de la *Autobiografía* de Rubén Darío a partir de esa superposición de viajes ya mencionada. Saer, advierte, aprovecha esta ocasión

medida que retoma diversos momentos de su vida Saer indaga los efectos que la errancia cosmopolita y la frecuentación del medio literario tuvieron sobre la lengua, el cuerpo y la escritura de Darío. Escande y desmonta las imágenes asociadas al poeta: la de genio, la de la puta decrepita a la que pasean de país en país, la del chico engreído, la del epígono de Campoaamor, la del poeta que cambió su piel de serpientes por un abrigo de paño inglés, la del amanuense, para advertir que “eso” que quería indagar desde 1968 no podía responderse por la imagen pública de Darío: “el tumulto de la gloria a su alrededor/ la identidad deseada, pero que servía,/ al fin de cuentas, únicamente a otros” (2000, 72). Porque lo que él quería, “ningún/ deseo, ningún equilibrio, ninguna predestinación/ y únicamente la mano decrepita,/ desliziéndose de izquierda a derecha y sembrando/ [...] unos signos incomprensibles/ en los que otros dicen oír/ el canto de las estrellas” (Saer, 2000, 72). Un repliegue y una escisión entre hombre y escritor que se lee en “Dilucidaciones”, el prólogo a *El canto errante* (1907), y que será clave en los ensayos de Saer a partir de su idea del “escritor sin atributos”,¹³

para medirse con el “poeta fuerte” “a través de una mínima coincidencia biográfica, de la que se desprenderán una cantidad de proyecciones más o menos imaginarias [...] que reverberarán en su propia obra poética” (2011, 109). En la introducción que escribe para la *Obra completa* de Juan L. Ortiz, Prieto continúa deslindando esos vínculos y señala que Darío está en la base del pensamiento poético del escritor santafesino, pero procesado por Ortiz. Saer retomará de su maestro Juan L. Ortiz el aprovechamiento de los signos de puntuación y, como ya se ha señalado, su escritura ensayará productivos intercambios entre la prosa y la lírica, particularmente entre los procedimientos de distribución y condensación que las caracterizan respectivamente.

13 En el ensayo “Una literatura sin atributos”, incluido en *El concepto de ficción* (2012), Saer apuesta por una escritura no determinada previamente por intereses ideológicos ni por dogmas estéticos o políticos, capaz de sustraerse de las categorías ordenadoras de la cultura y del mercado.

no definido de antemano según determinaciones nacionales, económicas y sociales. La concentración en la mano del poeta es significativa porque la imagen condensa una moral de la forma de la poética saeriana en la que se vuelve imprescindible “escribir a mano”, insistencia que vuelve reiteradamente en los poemas, ensayos y entrevistas: “La escritura, en el sentido grafológico, perfectamente individualizada, lleva las marcas del cuerpo [...]. Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo a otro” (Saer, 2004, 288-9). Una forma de sedimentar el cuerpo escribiente en caligrafía poética y material, visible.

Si efectivamente, como apunta Berg, el poema retoma el retrato de artista ejemplar en el contexto de las transformaciones de la modernidad y da cuenta de la decadencia y pérdida del aura del último Darío, comparado aquí, benjaminianamente, a una prostituta ante la aceptación de las presiones del mercado: ¿qué gesto anacrónico cabría leer cuando Saer retoma a su vez a Darío en relación a las exigencias estéticas y políticas de la época de la que él es contemporáneo? El *gesto de autor*, dibujado en el umbral de la compleja figuración dariana, consiste aquí en esa escansión y ese despojo de las imágenes cristalizadas por la cultura y también en esa identificación generacionalmente anómala porque, a dos años de llegar a París, Saer no se identifica con el joven Darío que desembarca en Valparaíso ansioso de proyectos, sino con el pesimismo doliente del poeta ya consagrado que puede, hacia el final de su carrera, abominar de la “literatura” y de la “crítica” (Cfr. “Dilucidaciones”).

El escritor argentino arriba a París poco tiempo después de los acontecimientos políticos de Mayo del 68, un momento particularmente significativo

que comenzaba a marcar el fin de las expectativas políticas de cambio inminente que habían signado el período anterior. El descalabro temporal que marca las filiaciones saerianas del viaje se convierte en el síntoma de la colocación alternativa y refractaria de Saer con respecto a las morales políticas de la época –la política como el parámetro de legitimación de la producción textual y de autorización de las nuevas figuras del intelectual (Gilman, 2003)–. Pese a ello, la política no está ausente de sus preocupaciones porque Saer reconstruye una cartografía parisina que evoca al París del siglo XIX¹⁴, y lee en las ruinas de la ciudad la pervivencia del “comunista Auguste Blanqui”¹⁵ y la de los comuneros de París, referencia clave que también se retoma en los sesenta.

14 En “París, capital del siglo XIX” Benjamin advierte que la particularidad histórica de la ciudad es la singular combinación de libertad política e invención de una modernidad literaria, dualidad representada en “la pareja maldita” compuesta por Baudelaire y Blanqui, porque tanto uno como el otro se oponían al progreso y experimentaban la historia como catástrofe: “Lo que les era común alcanza más hondo que la diversidad de ambos; cala hondo la obstinación y la impaciencia, la fuerza para indignarse y para odiar [...]. La acción de Blanqui ha sido hermana del sueño de Baudelaire. Ambos están entrelazados” (Benjamin, 2012, 19).

15 En “Balada Bulevar Blanqui”, un poema de 1969 no publicado en *El arte de narrar*, “Ogust Blanqui el comunista” es un rastro que el sujeto recuerda mientras intenta atravesar el boulevard que lleva su nombre en dirección a la Estación Glacière. Como ocurre en “El viajero”, el desplazamiento es negado a partir de espacios en blanco que parecen interrumpir, a la vez, la caminata y el poema. El texto se ahueca y se empasta a partir de sucesivas reiteraciones y variaciones, como si compartiera la cadencia de “La mayor”, y el sujeto enuncia trazos reconocibles de la cartografía urbana para erosionarlos en el mismo momento, al tiempo que “algo” irrumpe desde su interior: “Atravesaba o sea estaba en medio del bulevar atravesándolo cuando de golpe creo un pensamiento pero no nada en la mitad de la calle estuvo a punto de asaltarme [...] un rumor brillante o más bien que podía más tarde comenzar a brillar pero no no creo [...] una mañana creo en el mes de octubre en la vil de París” (Saer, 2014, 161). El poema gira sobre ese vacío, desarticula sus propias imágenes –“una mañana acerada [...] el acero comparación que uno encuentra a menudo en las novelas en poesía” (160)– e ironiza sobre la posibilidad de conocer una ciudad –“ya se sabe el que ha

“En la pared de los federados” evoca los acontecimientos políticos que se dieron junto al muro del Cementerio del Père-Lachaise, el fusilamiento de 147 federados combatientes de la Comuna de París, que fueron muertos y echados a una fosa abierta al pie del muro el 28 de mayo de 1871.¹⁶ El sujeto que camina entre las tumbas advierte el hiato temporal entre el presente de la escritura (alrededor de 1970) y el pasado: “Ya no se escuchan ni el dolor ni el sabor/ de la pólvora ni de la sangre. Estamos más muertos que vivos” (Saer, 2011, 28), y pronuncia una advertencia que suena al menos inusual en la poética de Saer: “porque nada, porque nada/ –ni pájaro, ni rama, ni río, ni tormenta, ni flor–/ tendrá una voz para cantar/ si no viene de la pared manchada de sangre/ que se levanta todavía del otro lado de esas tumbas” (Saer, 2011, 28). Una advertencia que podría leerse como otra “Arte poética”:

estado en París conoce todo dividido en arrondissements para facilitar la comprensión de la vil” (2014, 160)– en la que el desplazamiento y el pensamiento se vuelven imposibles. Sin embargo, fugaz, la memoria del nombre de Blanqui se presenta en el momento mismo de su sustracción. Louis Auguste Blanqui (1805-1881) fue un activista político revolucionario francés. Escribió *La eternidad a través de los astros* (1872) en el calabozo del Fort du Taureau, probablemente durante los acontecimientos de la Comuna de París. Blanqui interesa aquí por su doble dislocación, espacial y temporal: desde la cárcel accede al espacio infinito de los astros y desarrolla una especulación cosmológica y mística que le permite imaginar mundos infinitos, circulares y duplicados; y, aunque comprometido con su tiempo, postula una imagen de la historia que será afín a la de Benjamin y precursora de la idea del “eterno retorno” de Nietzsche. Cfr. Ferrer, Christian, “Copartícipes secretos: Benjamin, Blanqui, Borges”.

- 16 Como explica Isabel Plante en *Argentinos en París*, los sesenta serán un período signado por una modernización acelerada a ambos lados del océano (crecimiento de mercado y del público del arte), por la crisis de mayo de 1968, el auge del tercermundismo y del antiamericanismo. En ese marco, hacia fines de la década París se politiza y reconfigura un perfil “revolucionario”, es decir, “su lugar como capital de la República de las artes y núcleo de una resistencia política –que tenía en la Comuna de París de 1871 uno de los antecedentes más radicales– se modeló durante los años sesenta en relación con una nueva imagen del Tercer Mundo y un antiamericanismo renovado al calor de la Guerra de Vietnam” (Plante, 2013, 19).

el pájaro, la rama, el río, la tormenta y la flor son los materiales predilectos de buena parte de su obra y un nuevo homenaje a la poética de Juan L. Ortiz que sólo podrían cantar, benjaminianamente, si su voz se levantara desde las ruinas no redimidas de la historia. Como señala Claudia Gilman, tanto en el período de emancipación, como durante el torbellino modernista y, finalmente durante los sesenta los intelectuales latinoamericanos asumen un fuerte compromiso de pertenencia con respecto al continente y buscan unir las preocupaciones culturales y políticas en un proyecto superador de las fronteras nacionales. Sin embargo, Saer, como “contemporáneo”, “cita” la historia, interpola el tiempo y activa el imaginario decimonónico de la Comuna de París como el espejo que desacredita las divisas políticas de su presente, cuyo agotamiento lee en la rápida reactivación de las formas más tradicionales y conservadoras en la universidad luego de los sucesos de Mayo del 68.¹⁷

El destiempo político desde el cual el escritor elige, a la vez, participar y sustraerse de los imperativos y debates de la época se lee también alrededor de su práctica ensayística. A principios de los setenta, Saer estaba preparando la edición de un conjunto de ensayos sobre acontecimientos políticos y sociales de Europa y de América latina que luego no se publicó. Allí discute las cristalizaciones sobre el “compromiso”, interpela las figuras más radicalizadas del intelectual, escribe sobre notas periodísticas del momento

17 Cfr. la entrevista de Fernando García: “-Cuando yo llegué, encontré mucha efervescencia de lo que había pasado dos meses antes. Los años que siguieron marcaron el retroceso de ese espíritu. Una involución muy tensa y mortífera, ¿no? que yo veía continuamente. Una retirada constante, día a día, año tras año. Yo lo veía en la Universidad, donde todas las medidas que se disponían iban contradiciendo el espíritu de mayo del 68 y, más bien, trayendo de regreso el régimen anterior” (García, 2016, 192).

y polemiza con escritores como Cortázar y Vargas Llosa¹⁸: modos de un Saer polemista y ocupado de la contingencia que sus ensayos efectivamente publicados morigeran¹⁹, velan y espesan en reflexiones más amplias sobre la narración y la novela.

II. RENÉ CHAR: UNA CORRESPONDENCIA DIFERIDA

En 1988, Saer evoca su llegada a Francia en un breve texto compuesto a propósito de la muerte del poeta francés René Char que no es sólo un homenaje a su poesía sino una rememoración de sus primeros días en París. Allí cuenta que al llegar traía consigo una carta en la que Raúl Gustavo Aguirre, el traductor argentino de Char²⁰, saludaba al gran poeta. Saer, no

18 En 1970, ambos escritores participaron de una mesa redonda sobre “El intelectual y la política” a la que Saer asistió como espectador. Allí, Cortázar y Vargas Llosa oponen los fueros del profesionalismo y de la especificidad literaria contra las presiones políticas y sociales de la época y sostienen que una vez probado el valor moral de la “responsabilidad” del escritor, este debería poder experimentar en libertad para desautomatizar los lenguajes anquilosados sin acotar su obra a imposiciones dogmáticas de tipo “contenidista revolucionario”. En “¿Es papa el amo?”, un texto que había permanecido inédito hasta su publicación en *Ensayos*, Saer desarticula las argumentaciones de Cortázar y cuestiona en particular ese exceso de presencia, voluntad y conciencia que esgrime para definir al escritor: “Para estos demonios todo: ‘vocación’, ‘fuerza’, ‘experimentación’, ‘libertad’, ‘fama’, ‘gloria’, ‘siglo de oro’, ‘eternidad’; para los otros nada, el infierno de la historia, hecho de oscuridad, riesgo, de anonimato” (Saer, 2015, 102).

19 Saer prueba figuraciones del escritor en sus textos de ficción, pero también en su escritura ensayística y en los modos de controlar y rectificar las polémicas a las que suele prestarse, “denegando” su participación o sustrayéndose “anacrónicamente” del intercambio.

20 Si bien Aguirre no oficia como nexo de Saer en Francia, sí forma parte de una intensa red de poetas con la que había establecido fuertes vínculos en Argentina. Como él mismo señala, los escritores de Santa Fe y Rosario se fueron acercando a los poetas de Buenos Aires a través de Hugo Gola y así conocieron a la gente de *Poesía Buenos Aires*: Rodolfo Alonso, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Coco Madariaga y Paco Urondo. En una operación similar a la que había

obstante la oportunidad que tenía para conocerlo, nunca entregó la misiva: “ese saludo era al mismo tiempo una generosa carta de presentación que por timidez o discreción me abstuve de hacerle llegar” (Saer, 2015, 134). Lo que sí hace es comprar *Furia y misterio*, una antología de poemas de Char, y advierte que su primera experiencia en Francia es inseparable de su poesía: “Los recuerdos de esos días tienen la forma, el tinte y el sabor de su vehemencia clara y decidida, capaz de revelarnos la complejidad de las cosas elementales cuando surgen en el teatro de lo visible, envueltas todavía en su ganga de noche y de intemperie” (Saer, 2015, 134).²¹ La demora saeriana se “saldá” poéticamente recién veinte años después. El texto homenaje “Vecindades de Char” deviene una conversación que Saer entabla con los muertos —Aguirre había fallecido unos años antes en 1983—: “Yo me permito transmitir hoy a René Char su saludo” (2015, 135). El Saer ya consagrado de

ensayado con Juan L. Ortiz, Saer magnifica esa generación de poetas de los años cincuenta de la que formaron parte Aldo Oliva, Hugo Padeletti y Daniel Giribaldi: “Creo que como movimiento poético, tal vez porque yo lo veo con una perspectiva generacional, porque era más joven que ellos, es el más importante después de Boedo y Florida, incluso diría después del modernismo” (Saer, en Dobry, 2016, 173).

- 21 Efectivamente la carta-saludo enviada por Raúl Gustavo Aguirre era un pretexto para que Saer pudiera insertarse en el medio literario francés porque Aguirre y Char mantuvieron una fluida comunicación epistolar (desde 1952 hasta 1983) que podía prescindir absolutamente de Saer. Aguirre se encargó de difundir la obra de Char, fue su primer traductor en Argentina y su más esforzado antólogo. Para el momento en el que Saer llega a París, Char era un escritor altamente reconocido que no sólo había formado parte del prestigioso grupo surrealista —André Breton, René Crevel, Louis Aragon— sino también de la resistencia a las filas hitlerianas durante la Segunda Guerra, cuando actuaba clandestinamente bajo el nombre de “Alexandre”, lo que aumentaba aún más su legitimidad en la Francia de posguerra, como advierte Ortiz. Cfr. Ortiz, Mario. “El don valioso de sus poemas. Acerca de la correspondencia René Char / Raúl Gustavo Aguirre” y Char, René. *Correspondencia y poemas: con una antología de poemas de René Char*.

finés de los ochenta puede, ahora sí, ser el intermediario entre el traductor y Char, aunque esa mediación ya no redunde en beneficios en términos de visibilidad y reconocimiento en la escena literaria francesa.

La figura de Saer en el extranjero estará signada siempre por esos desfases temporales que lo hacen, en 1968, proyectarse en la sombra de Darío, y en 1988, “entregar” la “falsa” misiva de Aguirre a Char, cuyas poesías signaron sus primeros días parisinos. “Rigor poético y orgullosa intransigencia” son los dones que exaltaba Aguirre mientras escribía la esquila para Char, y que retoma Saer en su póstumo saludo. Soñar y conversar con los muertos –como también lo hacía Darío con respecto a Verlaine²² y Saer con respecto a Darío– le permite, por un lado, filiar su experiencia parisina en una sutil trama de poetas y linajes y diferir, por el otro, el encuentro con sus “contemporáneos”.

CONSIDERACIONES FINALES

¿Qué vienen a decir esas selecciones poéticas excéntricas, a la vez marginales y centrales para la historia de la literatura, las demoras y conversaciones póstumas entre poetas y traductores, la desrealización anacrónica de París, el aislamiento de Saer con respecto a la colonia de escritores latinoamericanos

22 También Darío habría figurado su lugar en la tradición a través de su conversación póstuma con Verlaine, en el retrato que se incluye en *Los raros* y en “Responso”, de *Prosas profanas*, poema en el cual efectivamente evoca al poeta muerto, convirtiéndolo en fantasma, en aparición, en imagen. Zanin subraya que bajo el tono menor del “responso” Darío le rinde homenaje a Verlaine y, al hacerlo, sin desdeñar al padre, se reapropia de su voz.

reconocidos y el sucesivo aplazamiento de publicación de los textos más estrictamente políticos? Como intentó mostrarse, Saer traza en el extranjero el gesto del “exiliado”, una palabra elástica en el vocabulario del escritor que no se circunscribe al ostracismo político y comprende una dimensión ontológica, similar a la que Jean-Luc Nancy imagina en “La existencia exiliada”. Allí Nancy apuesta por un exilio no dialectizable en los términos de ida y retorno, y propone pensarlo, en cambio, como “una negatividad pura y simple”: un *asilo* que “[constituye] por sí mismo la propiedad de lo propio” (Nancy, 1996, 38). Ese “asilo” estará para Saer ubicado en el intermedio que se dibuja, como él mismo lo señala, “Entre dos aguas”, en ese *continuum*²³ de la indeterminación geográfica que enlaza ciudades distanciadas: Santa Fe y París, Santiago de Chile, Rosario y Rennes. De este modo, “Rubén en Santiago” condensa ese movimiento que funde identidades, tiempos, geografías y voces poéticas, y permite pensar en la biblioteca alternativa de célebres raros latinoamericanos que Saer levanta contra los riesgos de la “nacionalidad fetichizada” del exotismo latinoamericanista: Macedonio Fernández, Onetti, Vallejo, Borges, Juan L. Ortiz, Felisberto Hernández. *Entre* espacios distantes y temporalidades anacrónicas, Saer descubre una versión íntima, temporalizada y extrañada de la patria como asilo incalculable de lo extranjero.

23 En las “Notas críticas” a *Glosa*, Julio Premat explica, a propósito de las dos caminatas de Leto y el Matemático que especularmente se proyectan en la novela (la que sucede en la *zona* y la que se repite en París), que ambas se tejen sobre el *continuum* espacial que Saer fragua bajo su singular concepción de ‘Lugar’: “esta indeterminación geográfica, en donde cualquier lugar del planeta refleja o repite lo que sucede en la zona (el lugar saeriano) por excelencia, tiende a convertir al término ‘Lugar’ en un concepto personal, que sería el espacio de la experiencia humana, fuera de toda coordenada geográfica” (2010, 196).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. In: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, 17-29.
- Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”. In: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, 81-94.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Berg, Edgardo. “Juan José Saer: una música imborrable”. In: *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Bs.As.: Biblos, 2002, 137-181.
- Char, René. *Correspondencia y poemas: con una antología de poemas de René Char, (traducidos por Raúl Gustavo Aguirre)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2016.
- Colombi, Beatriz. “Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)”. In: Altamirano, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, 544-566.
- Dalmaroni, Miguel. “El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer”. In: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol.18, n.º 36, ene-junio 2011, 81-101.
- Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. In: Saer, Juan José, *El entonado – Glosa*. Edición crítica (Julio Premat coordinador). Poitiers: CRLA; Córdoba: Alción Editora (Colección Archivos), 2010, 607-663.
- Darío, Rubén. *Autobiografía*. Madrid: Mundo Latino, 1918.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y Otros poemas*. Buenos Aires: Losada, 2015.
- Dobry, Edgardo. “La enseñanza de Aldo Oliva era fascinante”. In: AA.VV. *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer* (compilación y prólogo de Martín Prieto). Buenos Aires: Mansalva, 2016, 165-173.

- Fondebrider, Jorge. *La París de los argentinos*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2010.
- García, Fernando. “Saer en la ruta del adiós a su geografía literaria”. In: AA.VV. *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer* (compilación y prólogo de Martín Prieto). Buenos Aires: Mansalva, 2016, 189-195.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas sobre el escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. In: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 26-27, 1996, 34-40.
- Ortiz, Mario. “El don valioso de sus poemas. Acerca de la correspondencia René Char / Raúl Gustavo Aguirre”. In: *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n.º 4, 2017, 130-142.
- Pastormerlo, Sergio (dir.). *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires. Memorialistas culturales (1870-1920)*. La Plata, Malisia, 2014.
- Plante, Isabel. *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Premat, Julio. “Saer: un escritor del lugar”. In: *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, 167-202.
- Premat, Julio. “Notas críticas”. In: Saer, Juan José, *El entenado – Glosa*. Edición crítica (Julio Premat coordinador). Poitiers: CRLA; Córdoba: Alción Editora (Colección Archivos), 2010, 179-203.
- Prieto, Martín. “El canto de las estrellas”. In: Ricci, Paulo (comp.). *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011, 107-116.
- Prieto, Martín. “Introducción. *En el aura del sauce* en el centro de la historia de la poesía argentina”. In: Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1996, 111-125.
- Saer, Juan José. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- Saer, Juan José. *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.
- Saer, Juan José. *Poemas. Borradores inéditos III*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- Saer, Juan José. *Ensayos. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Zanetti, Susana. “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”. In: Altamirano, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, 523-543.
- Zanetti, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. In: Ana Pizarro (org.) *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Volume 2: Emancipação do Discurso*. São Paulo, Memorial da América Latina, Unicamp, 1994, 489-534.
- Zanin, Marcela. “El don de Verlaine”. In: Zanetti, Susana y otros. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997, 39-61.

