

LA VOZ QUEMADA

Sobre la poesía de Juan José Saer

Jorge Monteleone
CONICET



A menudo, en el sitio por el que nuestros ojos pasan según la ignorante costumbre del día, está el dios. Está o estaba, aparece y, renegado de los matices demasiados definidos de lo real, desaparece. Hacia los años sesenta, en junio creo, yo lo vi al oeste del suburbio de Buenos Aires. Lo vi durante varios años en la misma fecha, pero entonces no lo sabía. En el fondo de la calle, en una esquina cualquiera, reverberando sobre el empedrado, volviendo los árboles vagamente irreales y

exaltando la figura de algún vecino que volvía, como huyendo, a su casa, estaba el fuego. Lo rodean escuálidas figuras de chicos que gritan, hablan, corren alrededor y hasta llegan a saltar por encima de las llamas cuando su altura quemante aún lo permite. Desde las casas, desde el fondo de otras calles laterales, de cualquier parte, varios arrastran ramajes, maderas, cartones, papeles inútiles. Yo mismo me acerco y arrojé algo y luego miro el centro blanquecino de la combustión que alcanza el corazón de la cosa y la

hace una con el aire. Era el día de San Pedro y se encendían fogatas en las esquinas. En el centro hipotético del barrio, el fuego gratuito, como un centro que aspirara la humedad densa de la noche entrante, crecía y seensanchaba. Todos hablábamos, pero nadie podría recordar, siquiera al poco tiempo de escuchadas, lo que esas voces decían. Lo seguro era que ese torbellino insistente, ese círculo que parecía absorber los restos finales de un mundo, menos que los objetos, muertos ya para la utilidad y el intercambio, quemaba las voces. Antes que las cosas, destruidas límpidamente en la luz, el fuego quemaba las voces. Muchos años después, leí una frase de George Steiner que pareció justificar esa impresión, aunque invirtiendo los términos: "Más que el fuego, cuyo poder de iluminar y consumir, de expandirse de recogerse, se le asemeja tan extrañamente, el habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses"¹.

2 La connivencia del habla y del fuego es de difícil explicación, como no sea por la enigmática vía de la metáfora. Pero toda vez que la energía divina debe ser representada en el mito, toda vez que el mundo debe hacerse manifiesto en su núcleo esencial, la imágenes del fuego, del fulgor ardiente, de la luz expansiva, socorren todas las concepciones. En Heráclito, por ejemplo, la metáfora del fuego parece inherente a la entraña recóndita del mundo. En el fragmento 30 se lee: "Este mundo, que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios ni ningún hombre; sino que fue siempre, es

ahora y será fuego siempre viviente, que se enciende y apaga medida mente"². Los comentaristas de este pasaje varían en su interpretación: algunos atribuyen al fuego una identificación con el logos como alma del mundo; otros prefieren limitarlo a una noción simbólica que denota la mera materia, propia de todo lo que existe. El fragmento 90 se refiere a la transformación: "Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego en todas las cosas, así como las mercancías por oro y el oro por mercancías"³. Aquí el fuego, como la esencia íntima de todas las cosas, se da en lo mutable, circula entre los objetos que intercambian sus apariencias en el tránsito encendido. Entre los cabalistas, la energía y la luz suelen identificarse, en el nivel simbólico, con el proceso de despliegue del lenguaje divino, como lo apuntó Gershom Scholem. En la misma tradición, la imagen del fuego se halla unida a la Torá y a la oralidad, mediante una transposición esotérica: según una concepción cabalística muy antigua, el organismo vivo de la Torá arde en presencia de Dios como fuego negro sobre fuego blanco. La forma de las letras blancas revelaría que la Torá no es aún visible; como la tinta sobre el pergamino, el fuego negro correspondería a la Torá oral, que vuelve explícito a los hombres aquello escondido, mediante la palabra de los profetas. En una curiosa inversión, lo escrito -el trazo de la tinta negra- es una metáfora de lo oral. La Torá escrita, mística, se halla oculta en la forma invisible del fuego blanco, en la luz fulgente de su invisibilidad

¹ *Lenguaje y silencio*, Barcelona, 1982, p. 64.

² Parménides. Heráclito, *Fragmentos* traducción de griego, exposición y comentarios de Luis Farré, Madrid 1984, p. 208.

³ *Idem*, p. 236.

divina⁴. El fuego como Logos y su circulación en todas las cosas, así como la luz divina en el nombre y el fuego blanco que se hace manifiesto en el fuego negro de lo oral remiten, en uno y otro caso, a la naturaleza lingüística del mundo y, en consecuencia, a la plenitud del sentido en el nombre, que viene encenderlo con la ígnea trascendencia que está más allá pero que, sin embargo, éste designa. Se trata de una sobredeterminación del sentido, de un desborde lumínico en el que arden las cosas y sus nombres, una ignición de lo nominal. Ambas versiones del lenguaje reconocen su orden último, la detención del juego de contrastes y de semejanzas, en la palabra divina, de la cual el lenguaje humano es una degradación. En el acercamiento del Dante a la rosa de fuego del paraíso, Steiner advierte una progresiva incomunicabilidad de la experiencia mística. La luz divina rebasa el lenguaje humano y el poeta no puede apresar en su lengua siquiera una chispa de la cenital llamada del Edén. Es decir, el fulgor se vuelve indecible, al punto que toda palabra, en su cercanía se hace ceniza⁵. Walter Benjamin, cuya deuda con la Cábala es ineludible, afirma también la naturaleza espiritual de la lengua atravesando toda la creación. La unidad del movimiento lingüístico, desplegada en el orden existente, alcanza su unidad en la palabra divina como "última claridad"⁶. Podría pensarse, según esta reunión de habla y fuego, en la identidad fundamental de todas las cosas por su interioridad

ígnea, la cual les abre en la superficie una marca, una huella calcinada, un signo de luz temblorosa. Es su nombre mudo, que el hombre traduce al lenguaje humano, el nombre que su propia voz prefiere: aire o hálito que avivó el fuego de lo que es y se quemó en la vibrátil ignición.

3 Escribí en otra parte que en literatura de Saer la luminosidad recorre todas las atribuciones de sentido. Decía que la significación aliada a lo percibido, suele relacionarse con aquello que aparece en la reverberación de la luz. De modo tal que, para una conciencia fenomenológica, luz y sentido se implican, en tanto la oscuridad supone la carencia de nombre. Pero en la narrativa de Saer -muy especialmente en *Nadie nada nunca*, la pura exterioridad de la luz parece disgregar la conciencia nominadora: las cosas no arden comunicando su naturaleza lingüística, sino su confusa, babélica irrealidad. Aquello que se narra es, casi siempre, la épica de un fracaso nominador: e naufragio del mundo para una conciencia menesterosa, la sustancia que va disolviéndose en quebradas líneas de luz, en diseminados grumos, en ardidos puntos sin eco ni memoria. La narración se vincula con la desdicha de una conciencia formadora y su consecuente balbuceo verbal, su fracaso como sostén predicativo del mundo⁷. Pero hay, además, tres momentos donde las voces que rodean el fuego aparecen reconciliarse en el lenguaje, como si el

⁴ Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, Buenos Aires, 1988, pp.35-55.

⁵ George Steiner, *op. cit.*, pp.67-70.

⁶ Walter Benjamín, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, p. 103.

⁷ Cfr. mi trabajo "Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entonado*" en: Roland Spiller (Ed.), *La novela argentina de los años 80, Lateinamerika-Studien* 29, Universität Erlangen Nürnberg, Frankfurt am Main 1991, pp. 157-158.

fuego acabara por purificar y, ya lejos de la superficie de las cosas, las penetrara con su calor tornándolas esenciales y propias. Este acontecimiento por el cual las voces se queman en el fuego crepitante, como en la fogata de San Pedro y San Pablo, este momento en el que el objeto se hace partícipe del calor creciente del fuego que modifica su materia, es el del asado. El asado es la instancia simbólica de la reconciliación con el mundo, en sus versiones afirmativas y negativas. La primera, la consumición del cordero de *El limonero real* con todas sus atribuciones semánticas de comunión; la segunda, en la antropofagia de los indios colastinés, en *El entenado*, por la cual se abren a lo otro fagocitando el cuerpo extraño. Pero en la imagen final del ensayo *El río sin orillas* puede leerse, de un modo más definido, esta vinculación del fuego y de las voces: "Al anochecer, se encienden los primeros fuegos. Un olor de leña, y después de carne asada es lo que sobresale cuando empieza a oscurecer en el campo, en las orillas del río, en los pueblos y en las ciudades. Repartido en muchos hogares, no siempre equitativos, el fuego único de Heráclito arde plácido o turbulento, iluminando o entibiando ese lugar, que, ni más ni menos prestigioso que cualquier otro, es, sin embargo, único también, a causa de unos azares llamados historia, geografía y civilización; el fuego arcaico y sin fin acompañado de voces humanas que resuenan a su alrededor y que van transformándose poco a poco en susurros hasta que por último, bien entrada la noche, inaudibles, se desvanecen"⁸. El asado, como el objeto que el calor heraclitano penetra para ser comido, es la transfiguración definitiva de la cosa en ener-

⁸ Juan José Saer, *El río sin orillas*, Buenos Aires, 1991, p. 250.

gía, su desplazamiento hacia el otro, que la come. El ritual del asado implica, en la comida, el pasaje al nombrar, la confianza en el mundo que se incorpora y se distingue en la nominación. En esta ambivalencia, que va de la irrealidad y el naufragio de la conciencia nominadora en la superficialidad de la luz, a la unidad de la conciencia formadora con el mundo en el fuego del banquete ritual, se juegan todos los atributos del fuego y de la luz en *El arte de narrar*, único libro de poemas de Juan José Saer, que recoge textos escritos entre 1960 y 1982⁹.



⁹ Juan José Saer, *El arte de narrar*, Santa Fe, 1988.

4 La noción de voz quemada, según la cercanía de un fuego sagrado que incendia la lengua, alcanza su grado más agudo, pero también más ambiguo, cuando se la lee como metáfora de la poético. El enigma que podría elucidarse aquí desde esa noción -adecuada, aunque no exclusiva, al menos desde ciertas repeticiones que el libro concede en sus sistemas de imágenes-, el enigma que podría resolverse es el siguiente: ¿por qué este libro de poemas se llama *El arte de narrar*? La frase, del todo banal si se considera el título irónicamente -y, de hecho, sería uno de los sentidos posibles-, podría leerse como una interpretación estética de la palabra lírica desde la zona lateral de la narración. La fórmula *El arte de narrar* puede definirse desde el contexto inmediato de la narrativa de Saer, en su aspecto de crítica de los sistemas de construcción de sentido de lo real. Pero, desde los textos mismos que componen el libro, la idea misma de narrativa obra en un nivel abstracto que, sin embargo, articula formalmente no pocos poemas desde perspectiva en el cual prevalece la diégesis, el relato. En estos casos, lo narrado debe interpretarse como una epifanía de lo lírico en un hecho definitivo, en un episodio, en el instante crucial que cristaliza un destino. El relato, ahora como una abstracción lírica, se vincula así al espacio propio de la subjetividad según una lógica ejemplar, por la cual dicho episodio merece ser narrado como cifra de una vida. En los poemas narrativos de este libro -fácilmente indentificables por su extensión, su tono y sus recursos- el sujeto vive un acontecimiento digno de ser conservado en la memoria de la palabra como un hecho destacado. Pero esta ejemplaridad se ve irónicamente disminuida, porque el mo-

mento narrado es, casi siempre, un instante de incertidumbre, de miseria, de ignominia o de muerte. Por otra parte, este sujeto está referido según e código de la alusión y muy rara vez por el nombre como juridicidad autorral, ya que en muchos casos se trata de escritores, cuando no de personajes literarios. De un modo u otro, se relativiza el sujeto lírico como sujeto de la experiencia vivida. Así, entre otros, vemos a Thomas de Quincey que recuerda a Ann y la busca en las sombras calles de Londres; a Dostoiewsky, que pierde en la ruleta los altivos rublos que le prestó Turgue-niev; a Darío, que arriba a Santiago y fracasa con un libro menor, ignorante de la música perfecta que lo seguirá; a Moreira, que viene a morir, luego de cabalgar una vida de polvo y de crimen, a *La Estrella*, o a Higinio Gómez, personaje de Saer que prefería los poemas narrativos, suicida en un hote anónimo. Otros textos, intermedios, presentan un episodio lírico más breve que son un conato de narración. El relato crea un espacio ficticio de subjetividad y, asimismo, refiere la fatal decadencia en la que dicho sujeto desaparecerá, como una oleada temporal que habrá de alcanzarlo. Pero, asimismo, en este tránsito, replegada en voz perecedera, se halla la otra voz que nombrará el mundo y que desconocerá su inicial emergencia de la intimidad subjetiva. La narración, como un discurrir entre tiempos, revela otra vez su imposible meta: así como se narra un instante donde ningún instante transcurre¹⁰, el relato lírico define la voz deseable paso en el fantasma de una voz. La narración es, en el seno de la lírica, esa zona indeseable del tránsito, la

¹⁰ Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, México, 1980, pp 179-180.

huella de la voz duradera en lodo de la voz mortal. Y estas voces son proferidas en la luz del mundo y el fuego de suceder.

5 La voz de dos figuras, evocadas en tres poemas seriados, atraviesa el fuego: Quevedo y Dante¹¹. Quevedo está contra un cielo de oro, contra la luz: persiste en ese fuego vivo del presente. El reloj de sol, esa invención donde el día encarna en sobra temporal, le advierte: "Entre la luz sabe esperar, mezclada, / la muerte férrea: sé lo que te digo"¹². El poeta adivina una voz en sí, que le viene del pasado y que lo traspasa, con la cual edificará una precaria morada de lenguaje. Dante descubre a Beatrice bajo el nítido sol de florencia, fulgor en el fulgor. Luego atravesará las llamas, el fuego del más allá, mientras acude a él los claros recuerdos del pasado, como ráfagas. Antes, real entre las sombras, volvía más rojas las llamas; ahora en la ciudad sin Beatrice, es "la sombra entre estos cuerpos reales"¹³. Tanto la luz diurna, cargada de muerte, como las llamas del otro mundo, irrealizan al sujeto y le abren un abismo de alteridad. El cuerpo medroso lo recorre, traspasado a su vez por el recuerdo incierto que lentamente disuelve, en el olvido, su intimidad. Esa pura exterioridad llameante lo vuelve un simulacro mientras su voz se quema, nombrándola. Ya nada lo salvará: ni el reloj de sol, ni la mujer clara. El exterior

¹¹ La serie de poemas con el título general "Quevedo" es la siguiente: "I/ a Francisco de Quevedo", "II/ Relox de sol" y "III / Segovia". La serie "Dante" incluye: "I/ En memoria de Bice Portinari", "II/ El paso por el fuego" y "III/El regreso" (*El arte de narrar*, ed. cit., pp. 44-49)

¹² *Idem*, p. 45.

¹³ *Idem*, p. 49.

mismo le abre, en su voz, otra voz de fuego, para ser celebrado como enigma¹⁴.

6 Hay tres textos cuyo título es *El arte de narrar*. En el primero, el arte de narrar conciste en el pasaje del recuerdo a la voz, el recuerdo como un rumor que resuena, palpita en el oído e hiere el corazón. Leemos: "¿No hay /otra cosa que días atravesados de violencia sutil, de tención/ abierta hacia momentos más blancos que el fuego?"¹⁵. Aquí el fuego sobrepasa e presente en el recuerdo y quema la voz con el pasado. En el segundo, los recuerdos falsos que pueblan la ficción conforman el libro. Concebido como una explosión que enceguecen y horada los ojos del escritor y del lector, el libro es una rosa concentrada de luz, una rosa que persistirá aún ajena y más duradera que la desdicha que pudo engendrarla: "rosa real de lo narrado/ que a la rosa gentil de los jardines del tiempo/ disemina/ y devora"¹⁶. Aquí el fuego del sentido quema los ojos con el nombre candente. En fin, el tercero dice: "Cada uno crea / de las astillas que recibe / la lengua a su manera/ con las reglas de su pasión / -y de eso, n Emanuel Kant estaba exento"¹⁷. Aquí

¹⁴ El doble como interiorización del afuera ha sido señalado por Guilles Deleuze como un tema obsesivo de Foucault: "No es un desdoblamiento de lo Uno, es un redoblamiento de lo otro. No es una reproducción de lo Mismo, es una repetición de lo Diferente. (...). En el redoblamiento lo otro nunca es un doble, soy yo el que me vivo como el doble de lo otro" (*Foucault*, Buenos Aires 1987, p. 129). Movimiento que podría reconocerse, como un doblez de lo otro, replegado en la voz, que se despliega en voz poética ajena al sujeto que la prefiere.

¹⁵ *El arte de narrar*, ed. cit., p. 8.

¹⁶ *Idem*, p. 75.

¹⁷ *Idem*, p. 83.

el fuego es, según el código más obvio de los sentimientos, el patrón que rige lo pasional, la exaltación de una experiencia que se vuelve lenguaje. En los tres poemas se apunta un proceso que, definiendo el arte de narrar, define también los episodios claves de los poemas narrativos. Ya sea mediante el paso del recuerdo a la voz, de voz narrativa a escritura, de existencia a lenguaje -en una insinuada gradación, el motivo central del arte de narrar parece ser el divorcio latente entre experiencia vivida y voz. Es decir, el exilio que, finalmente, el sujeto sufre en la desdicha onda de su carne mortal: ausencia respecto de la voz que, sin embargo se quema en el seno del mundo. Esa voz que, ensimismada o replegada, se vuelve exterior y ajena: voz que, en su nombre, nombra lo otro.

7 Los textos que aluden a la constitución del objeto poético en el nombre, a partir de una consunción de voz, fuego y mundo, se representan en numerosas variaciones. Un ejemplo: "De duelos largos emerjo, / adormecido, a muertes frescas./ Sol cegador, alguna vez/ fuiste fiesta y verdad única/ -quién lo diría/ de esta luz/ indiferente en la que, ya sin voz, / como flor en la lluvia, / me deshago" ¹⁸. Persiste la sensación de hallarse al borde de los objetos, en el aura del ardor, ya sea mediante una visión que se reconoce ausente del mundo, ya sea mediante un recuerdo evocado que regresa a un presente en ruinas. Hay en esa visión de las cosas que queman las pupilas con su sentido latente, la certeza de una subjetividad que, invariablemente, se aparta y desaparece en el instante mismo de la nominación. Ese fuego del

sentido que imanta el objeto y calcina la palabra, no reúne ni individualiza a sujeto, no lo identifica, sino más bien lo humilla y extravía, cuando no lo esclisa en el olvido. Y en esto radica la segunda acepción de la voz quemada, no ya como palabra cercana al fuego sagrado del mundo, sino como abrasamiento del yo. En su combustión temporal y en su persistencia, la voz poética arrastra al sujeto y lo vuelve ceniza en la hogera. Radicalmente extrañado de su voz, desaparece.

8 En el poema "Diálogo bajo un carro", después del asado, dos hermanos hablan tendidos en las hierbas. Imaginemos esas voces que van apagándose en el relente del sol, mientras mueren las brasas. Los años pasan para ellos y la violencia del país lo vuelve convictos de sus propios sueños. De pronto, José distingue la voz de los árboles, que hablan un lenguaje apenas audible y que no tiene traducción, o la voz del verano, que habla para sí. Rafael no los oye o sólo oye el siglo ensordecedor, la historia que rechina ruidosa. Esas voces -le dice Rafael a su hermano José Hernández- te salvarán. "Se salvará la voz, / no el que la escucha" le responde ¹⁹. Y aunque algo se edifique de este horror vivido -explica-, el precio será tan alto que los sueños mismos serán condenados. Esta parábola poética alude a una voz que se quema y a otra, desdoblada en el aire del mundo y antes replegada en el limo de yo, que persiste. Pero, como se repite en el entierro de Higinio Gómez, "no hay en este mundo para la piedad" ²⁰.

¹⁸ *Idem*, p. 125.

¹⁹ *Idem*, p. 31.

²⁰ *Idem*, p. 59.