



Maranguello, Carolina. "Viaje y extravío en 'Noticias secretas' de Juan José Saer".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2022, vol. 11, n° 25, pp. 131-141.

Viaje y extravío en "Noticias secretas" de Juan José Saer

Travel and loss in "Noticias secretas" by Juan José Saer

Carolina Maranguello¹

ORCID: 0000-0002-1365-1609

Recibido: 26/05/2021 || Aprobado: 20/08/2021 || Publicado: 14/07/2022

Resumen

En 1988, en la segunda edición de *El arte de narrar*, Juan José Saer incorpora la extensa sección "Noticias secretas", con poemas escritos entre 1976 y 1982, años que coinciden con el período en el que el escritor se vio imposibilitado de regresar a Argentina durante la última dictadura cívico-militar. Entre los poemas que aluden a célebres viajeros y aquellos que refieren de modo fragmentario a un itinerario por paisajes europeos, se observará qué nuevas resonancias adquiere el viaje como indagación permanente en la obra de Saer y aquí, en particular, como desplazamiento impersonal que agudiza el extravío y la pérdida. Por un lado, algunos de los poemas permitirán recomponer un fragmentado viaje por ciudades de Finisterre y el norte de España, aunque su desarrollo desarticule las expectativas referenciales que auguran los títulos. Una segunda serie de textos ofrecerá retratos de famosos viajeros a partir de los cuales Saer indagará la noción de "límite" geográfico y registrará el ocaso de las distintas variantes del viaje de exploración: el viaje artístico de fin del siglo XIX, el viaje conquistador y la peregrinación mística del Santo Grial.

Palabras clave

Juan José Saer; viaje; exploración; extravío; límite.

Abstract

In 1988, in the second edition of *El arte de narrar*, Juan José Saer incorporated the extensive section "Secret News", with poems written between 1976 and 1982, years that coincide with the period in which the writer was unable to return to Argentina during the last civic-military dictatorship. Among the poems that allude to famous travelers and those that refer in a fragmentary way to an itinerary through European landscapes, it will be observed what new resonances the trip acquires as a permanent inquiry in Saer's work and here, in particular, as an impersonal displacement that sharpens the misplacement and loss. On the one hand, some of the poems will make it possible to recompose a fragmented journey through the cities of Finisterre and the north of Spain, although their development disarticulates the referential expectations that the titles augured. A second series of texts will offer portraits of famous travelers from which Saer will investigate the notion of geographical "limit" and will record the decline of the different variants of the voyage of exploration: the artistic journey at the end of the 19th century, the voyage of conquest and the mystical pilgrimage of the Holy Grail.

Keywords

Juan José Saer; travel; exploration; loss; limit.

¹ Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2013 se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II en dicha institución. 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 centrados en la obra de William Henry Hudson. Participa además de un Proyecto de Incentivos en el que se indagan los vínculos entre prensa y literatura. Ha publicado artículos sobre literatura argentina en diversas revistas especializadas y capítulos de libros. Contacto: caromaranguello@yahoo.com.ar



En 1968 Juan José Saer se mudó 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 prolongó por el resto de su vida. Sin embargo, incluso desde antes, el desplazamiento y la extranjería signaron su escritura, desbordando los géneros privilegiados del viaje: el escritor apuntó sus paseos por algunas regiones de Europa y de América Latina, y fundamentalmente sus regresos al país, en unas pequeñas libretas; leyó y reescribió a innumerables viajeros; reflexionó sobre el exilio, las migraciones y la patria en su obra ficcional y ensayística, y escribió poesías para conjurar su arribo a París. Como ha señalado Sergio Delgado, el tema del viaje atraviesa gran parte de los poemas de *El arte de narrar*. En muchos de ellos el exilio, lo extranjero, la casa natal y los desplazamientos constituyen los motivos centrales; otros se construyen alrededor de las aventuras, mudanzas y exilios de personajes famosos –reales y ficticiales– como Dylan Thomas, Cristóbal Colón, Robinson Crusoe, Nietzsche o Rubén Darío, entre muchos otros.

El viaje asume en este poemario, así como en la poesía inédita, diversos sentidos: una dimensión filosófica más general que homologa viaje a derrotero vital y presenta la vida en la tierra y principalmente la vida en el extranjero como un naufragio y un destierro del paraíso perdido;² como aventura y desarticulación de los valores y las convenciones sociales de la cultura y también, como se verá, como metáfora de búsqueda y derrota de una generación (“El Graal”). Saer repasa los viajes de intelectuales, escritores y pintores que se desplazan hacia las grandes metrópolis para completar su formación profesional o bien eligen fugarse hacia regiones ignotas vinculadas con lo salvaje. Varias de sus poesías se asientan sobre una disonancia fundamental entre el carácter topográfico y referencial que suelen asumir los relatos de viajes, y el carácter filosófico y abstracto que privilegia Saer en sus poemas, que desafía el anclaje engañosamente referencial que prometen los títulos.³

Si bien todo el poemario y sus diversas etapas de publicación podrían leerse como el “largo ensayo de regreso al país” (Delgado, “Paisaje” 139) de un sujeto itinerante, coleccionista y viajero (Berg 147),⁴ la sección “Noticias secretas” (1976-1982), incorporada en la segunda edición de *El arte de narrar* (Santa Fe, Universidad del Litoral, 1988) no solo permite subrayar la problemática de la vuelta a la Argentina –los años coinciden con el período en el que Saer se vio imposibilitado de volver al país durante la última dictadura cívico-militar– sino también explorar, condensadas, las variantes que asume la imposibilidad del viaje como empresa de exploración que las ficciones de Saer desplegarán más tarde. Como advirtió Delgado, el nombre evoca el informe reservado que Jorge Juan y Antonio de Ulloa presentaron ante el Rey sobre el verdadero estado militar, administrativo y eclesiástico de los dominios coloniales de la Corona, llamado “Noticias secretas de América”.

A continuación, indagaremos, por un lado, una serie de poemas que permite seguir el itinerario de un viaje por pequeñas poblaciones de Finisterre y España; y, por el otro, revisaremos una segunda serie de poesías construida alrededor de fragmentados retratos de

² Cfr., por ejemplo, “Viamonte al oeste”: “náufrago yo en mi pleamar/ Estoy lejos de mi tierra, que tiene banderas de ramas y un río/ [inmortal./ También estos hombres llevan en su frente la señal de un paraíso perdido” (Saer, *Poemas* 100).

³ Dobry señala al respecto que a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de Saer, en los que coincide con Juan L. Ortiz, en la poesía “el paisaje es mental, literario; si la naturaleza comparece es en forma de bodegón, como en ‘Café y manzanas’, donde cierta urgencia agrava con las cosas la aspiración trascendental” (185-6).

⁴ Desde la primera edición de *El arte de narrar* (Caracas, Fundarte, 1977) hasta la cuarta (Buenos Aires, Seix Barral, 2000), Saer va incorporando nuevas secciones y consignando las fechas de escritura de los poemas que incluye cada una: “El arte de narrar (1960-1975)”, “Por escrito (1960-1972)”, “Noticias secretas (1976-1982)” y “La guitarra en el ropero (1981-1987)”.

famosos viajeros a partir de los cuales Saer reflexiona sobre los límites y las posibilidades de los viajes en la modernidad.

Anotaciones de un viaje por el fin de la tierra

“Extranjero en Aix”, un poema inédito publicado en *Poemas* y datado en 1990 en Cadaqués permite recuperar un dato biográfico: Saer solía vacacionar en Provençe, al sur de Francia, y en Cadaqués, la costa catalana, junto a su mujer Laurence Guéguen por aquellos años.⁵ Mucho tiempo antes ya había inscripto sus viajes por Santa Fe en poemas como “Nocturno a Rosario I y II”, “Crepúsculo en Helvecia” u “Octubre en Tostado”. En la nota autobiográfica inédita que está entre sus papeles explica que antes de entrar a dar clases en el Instituto de Cine ayudaba a su padre y eso lo obligaba a viajar por el norte de la provincia: “Aún hoy me sé quedar horas enteras mirando el mapa de la provincia, y de cada nombre de esos pueblos perdidos me vienen recuerdos intensos y luminosos. La costa, sobre todo, parece haberme marcado para siempre” (Saer, *Poemas* 341).

Los poemas “Plozevet”, “Lesconil”, “Plougastel Saint-Germain”, “Huelgoat”, “Moulin de Brenizenec” y “Vecindad de Logroño” (incorporados en “Noticias secretas”) permiten reconstruir los desplazamientos del poeta por las pequeñas localidades de Finisterre y del norte de España. Además de la filiación que encuentra Delgado entre el viaje y la constitución de la poesía modernista (Martí y Darío), explicitada por el célebre poema de Saer “Rubén en Santiago”, podría pensarse esta reunión de poesías en relación con un corpus mayor de poemarios argentinos vinculados al viaje, en el que se destaca *El junco y la corriente*, que Juan L. Ortiz escribió hacia 1957 después de su viaje a China como integrante de una comitiva de intelectuales y artistas financiada por el Partido Comunista.⁶

Se descubre en esta serie de poesías un sujeto viajero que recorre las poblaciones que están sobre el límite de Finisterre, más o menos de norte a sur, hasta llegar a Logroño. Se trata de una escritura que se asienta sobre territorios que alguna vez constituyeron el límite de la geografía conocida. Finisterre, cuyo nombre francés deriva del latín y significa “fin de la tierra”,

⁵ Cfr. Corradini, Luisa, “Argentino de mate y asado” (Entrevista con Laurence Guéguen).

⁶ Interesa detenerse brevemente en *El junco y la corriente* para advertir la singularidad de los poemas de Saer en el marco de las continuidades y diferencias que guardan con el poemario de Juan L. Ortiz. Habría que señalar en primer lugar que el poeta entrerriano llevó una “agenda” de viaje en la que apuntó las excursiones, encuentros y paseos que realizó durante su estadía en China. Allí leemos: “Llegada a Shangai [...] Visita a viviendas para obreros”; “Visita al Museo Lou-Sing” (Ortiz 143). Según advierte Bitar en la introducción, el diario de viaje del poemario mantiene el orden de los lugares y ciudades que el escritor había apuntado lacónicamente en su agenda. Los poemas despliegan los apretados nombres del cuaderno y son su puesta en movimiento, “su des-sustantivación, donde el nudo del nombre se desatará en hilos de naturaleza fluida y fluctuante” (Bitar XXVI). Es significativo además que el poemario no solo incluye los poemas chinos sino también una serie de homenajes que Juan L. le dedica a sus amigos y también una serie más breve de extensos poemas sobre el territorio nacional (“Entre Ríos”, “A la Argentina”, “Al Paraná” y “Al Villaguay”). Entre los poemas chinos y los “poemas argentinos”, “Entre Ríos” funciona como punto de transición entre un espacio y el otro. Aunque las tres partes, como señala Bitar, podrían considerarse una sola, el libro es finalmente “el libro de los nombres”, el poemario de la desterritorialización, de la sobreimpresión del acá sobre el allá en el que Ortiz trata de asimilar ese universo desconocido al mundo familiar. Fernández Bravo lo analiza como un caso de “cosmopolitismo provinciano” (2015) y señala que el poemario revela una afinidad entre el paisaje chino y el paisaje entrerriano, y universaliza elementos fundamentales como el río y el sauce. También en el caso de Saer esa reunión de poemas de viaje se integra a un proyecto mayor, la sección “Noticias secretas”, incorporada a su vez en *El arte de narrar*, que de manera similar a *El junco y la corriente*, también tiene su propia sección de “homenajes” (a Nietzsche, a Fernando Pessoa, a Cervantes) y poemas que aluden al aura provincial de Santa Fe (“Álamos”, “Parras de las parrillas”, “De los álamos”). Tanto Saer como Juan L. Ortiz ordenan su recorrido con títulos que aluden a los nombres de las ciudades y estaciones que recorren, pero allí donde Ortiz ampliaba y ponía en movimiento los nombres quietos de su agenda de viaje, Saer parece presentar el nombre como ruina, como la última huella del paisaje real, detrás del cual el poeta despliega, una vez más, las obsesiones e intermitencias perceptuales y filosóficas del viajero.

está ubicado en el extremo occidental de la región de Bretaña, en la que Saer vivió la mayor parte de su vida en Francia. Es la punta de proa de Europa hacia el Atlántico y ofrece una variedad de relieves tanto en su interior como en las playas, acantilados, dunas, estuarios e islas que la conforman. Sin embargo, poco del paisaje puede reconocerse en las anotaciones de viaje que alcanzan a capturar estos poemas, que ya desde el primero, “Plozelet”, inscriben una escisión fundamental entre el “reino de lo exterior”, austero y preciso: “un techo/ negro, árboles/ colinas nítidas” (Saer, *El arte* 117) y la pesadilla y el delirio del sujeto, que enuncia: “divisamos, grisáceo, el mar indeterminado,/ que apuntala nuestra locura con sus razones” (117).

Como puede observarse, más que el registro topográfico del espacio que se atraviesa, se privilegian las posibilidades de la mirada del viajero, que contempla, entrevera y divisa, pero sobre todo advierte la progresión de eso “otro” que siempre subyace como amenaza de lo indeterminado en los textos de Saer, tal como puede leerse en “Lesconil”: “Lo otro viene en esos barcos livianos/ desde el crepúsculo, hacia el puerto, en el sol [...] lo otro son esos barcos, que vuelven, cada día, a completar, en tierra firme, su naufragio” (118).

Esa alternancia entre la indagación óptica de las superficies y el ablandamiento de lo sólido que irrumpe como materia fugitiva (Arce), sustancia última y originaria ininteligible bajo los códigos discursivos y racionales, subraya el carácter huidizo del mundo, que, cuando lo hace, se expresa como una presencia tenue, o un mínimo de materia rugosa –“un grumo”–, según aparece en “Plougastel Saint-Germain”:

Noches solidarias: por dentro
 Y por fuera, la misma, pareja, oscuridad
 De tanto en tanto una estrella verde, como un centro
 o un grumo, más bien, no de luz, sino de alteridad (Saer 119).

Como ya se ha señalado,⁷ estos poemas que Saer compone entre 1976 y 1982 suelen abandonar la extensión que presentaban los largos poemas narrativos de la primera sección (“El arte de narrar 1960-1975”) y acentúan el recurso de la condensación. El paisaje se descompone en unidades elementales que evocan además un tiempo inmemorial. Así se lee en “Huelgoat”, el nombre de una pequeña comuna del interior de Finisterre: “Humo en los bosques, el supuesto/ animal, que es nuestra herencia,/ y la roca-/ [...] Lo humano/ es ahora un recuerdo frágil, el olor del humo,/ el musgo tierno, inmemorial,/ sobre las raíces” (Saer 120) y también en “Moulin de Brenizenec”: “Árbol, roca, latido, accidentes” (121). Lo humano va desapareciendo hasta el último poema de la serie, “Vecindad de Logroño”, en el que solo quedan las instrucciones para hacer un poema futuro y cada imagen está precedida del infinitivo “Anotar”. Lo que se anota, sin embargo, no es solo el boceto visual que podría querer atesorar un viajero, sino una construcción poética sofisticada que contradice el verbo que la presenta: “Anotar: en la siesta que arde/ la noche involuntaria hace señas, / desde lejos, ubicua, / en la constancia amarilla [...] Anotar: abismos soleados/ en días cuyo nombre es legión” (Saer 122). Si bien el poema captura algunos rasgos típicos del paisaje español, los viñedos y el faro,⁸ estos rápidamente se diluyen en un espacio más bien enigmático y abstracto porque esa puesta en abismo –y esa aceleración– del proceso que va de la notación al poema exacerba la tensión entre las operaciones de un escritor viajero que necesita apuntar lo observado durante el viaje y la emergencia infernal de la luz, que desborda el ameno recorrido turístico y lo vuelve consciente del delirio.

⁷ Cfr. la “Introducción” que Sergio Delgado escribe para *Poemas. Borradores inéditos III*.

⁸ Como allí pasaba el Camino de Santiago, Logroño se caracteriza por ser la ciudad sin mar que ostenta sin embargo un faro simbólico que orienta a los peregrinos.

Reunidas en la sección “Noticias secretas”, estas poesías dibujan un desplazamiento discreto y podrían formularse como fragmentos de una escritura viajera entre el diario y la postal.⁹ Las distintas operaciones a partir de las cuales Saer inscribe sus viajes (recorrer París como Rubén Darío o adoptar la perspectiva de Gombrowicz para mirar Europa y Argentina, entre otros)¹⁰ se completan aquí a partir de ese proceso de enajenación biográfica que describía Colombi, mediante el cual el viajero de fines del siglo XIX (como Pierre Loti, Paul Groussac y otros) renunciaba al egotismo biográfico para convertirse en un discreto narrador que sustraía su biografía en favor de una apertura “impersonal” al paisaje.

Islario: los límites del viaje

La segunda serie de poemas de “Noticias secretas” que retomaré es más heterogénea que la primera y permite abordar los viajes de famosos personajes. “Islas” se concentra en los viajes de Rimbaud y Gauguin. El poema parece registrar con cierto grado de melancolía un pasado en el que todavía era posible pintar, escribir y viajar de manera radical: “Ayer nomás había islas todavía; islas/ y desiertos; algunos se fueron” (Saer 114) y apunta el caso del “pibe de Charleville”, en alusión a Rimbaud, “que se las tomó” y empezó a negociar armas y hombres hasta que fue tomado por la gangrena. Sin embargo, será el retrato de Gauguin el que desarrolle con mayor exhaustividad, concentrándose en los episodios más conocidos de su leyenda artística: su pasado como agente de bolsa, su tormentosa residencia en Arlés con Van Gogh, el abandono de su familia, la dura subsistencia del pintor y sus viajes, cuando, internándose en el mar, sintió cómo el ruido de la espuma “iba borrando/ los ecos del discurso de Mallarmé” (114).

El poema cita y reescribe las cartas y los artículos de Gauguin, compilados en *Escritos de un salvaje*, y permite observar la singular interpretación que Saer ensaya, desarticulando la

⁹ Esa condición itinerante entre géneros diversos permitiría, por un lado, reconstruir el recorrido por diferentes ciudades, como el que suele apuntarse en un diario de viaje, a través de la serie de poemas; y a su vez encontrar en cada uno de ellos el escándalo paradójico de la tarjeta postal. Los diarios, advierte Penhos (2005), presentan una temporalidad precisa para reforzar la autenticidad del escrito y registran los movimientos de los viajeros, alternando entre descripción y narración. Sin embargo, más allá del desplazamiento sugerido por las poesías aquí analizadas se vuelve evidente la ausencia de la dimensión cronológica que era fundamental en el diario. Aún más, los poemas muestran y a la vez escamotean las referencias espaciales y temporales. En ese sentido, por su concisión y por la reversibilidad que las constituye (como tensión que desarticula la referencia estereotipada de un lugar determinado para señalar allí la percepción del espacio escrita como falla e intermitencia), se acercan al funcionamiento de la tarjeta postal según lo describió Derrida, por su posibilidad de circular como una carta abierta a todos, disponible a la mirada, pero ilegible; y cuyo mensaje prolifera, desjerarquizado, entre el anverso y el reverso, entre la imagen más o menos convencional y la palabra.

¹⁰ Saer conjura los primeros años de su experiencia francesa a partir de la escritura de poemas que ponen en escena a un sujeto que se desplaza por París y que se desdobra en una serie de escritores-viajeros entre quienes es fundamental la figura de Rubén Darío (Cfr. “Rubén en Santiago”, en *El arte de narrar*; y “A Rubén Darío”, un poema sin título vinculado al anterior y “Martes nublado”, tres textos que habían permanecido inéditos hasta la publicación de *Poemas*). A partir de estas operaciones, el escritor se posiciona en la línea del desencanto modernista de París y produce una versión iconoclasta, desinteresada y crítica del viaje, que 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. A diferencia de la temprana inscripción rubendariana, la importancia de Gombrowicz emerge sobre todo cuando Saer comienza a volver periódicamente a la Argentina a partir de los ochenta. La “perspectiva exterior” de este último le permite a Saer radicalizar una figura de escritor exiliado y excéntrico capaz de resistir tanto los “infalibles” valores de Europa como las demandas de identificación nacional; y configurar además formas disruptivas de percibir el paisaje de la zona en sus regresos al país.

lectura convencional sobre la “huida” del pintor hacia lo salvaje:¹¹ “Y no son, como/ se podría pensar, las Evas de doce años, ni lo exótico/ lo nuevo en una palabra, lo que llama./ Mar, playa y cocotero: todo lo que se encuentra, a plazo incluso [en las Agencias” (Saer 115) sino el deseo, expresado por el mismo Gauguin en una carta a un amigo que Saer retoma, de encontrar “un rincón de sí mismo todavía desconocido [...] ver de más cerca, el núcleo, remoto,/ del que golpes sucesivos, empastándose, [lo] separaron” (115).¹²

En “Notas sobre el arte. Exposición universal”, Gauguin explica en su defensa de la cerámica: “La materia salida del fuego reviste, pues, el carácter del horno y se hace, en consecuencia, más grave, más seria, a medida que va pasando por el infierno” (65). Sin embargo, en la poesía de Saer, no será la cerámica sino el propio artista el que temple su deseo en el fuego de esa extranjería radical: “La materia/ adquiere así la cualidad del horno,/ volviéndose más grave, menos banal,/ después de atravesar, lenta, el infierno” (114). Las islas (que como suele ocurrir en Saer, no se nombran) dejan de ser un punto en el mapa, “un destello, irisado por la espuma” (114), para convertirse en el lugar en el que el pintor puede estar a solas consigo mismo. Un pasaje, de lo geográfico a lo íntimo, que también se explora en otros textos como *Las nubes* y *La ocasión* pero que aquí adquiere además la modulación pictoricista de los cuadros de Gauguin: “Cuerpos violetas, eléctricos, senos recién nacidos,/ y el pan que se daban unos a otros,/ [...] cuerpos celestes, rojos, amarillos, azules/ en el aire gris verdoso de la tormenta volcánica,/ tocados aquí y allá por esa brasa secreta—” (116) y la modulación musical que Saer evocaba desde sus primeros poemas,¹³ y que se le había negado en sus tempranos poemas parisinos.¹⁴ Las islas, en cambio, son “una región en la que todo es solidario [...] [un] país [...] en el que el canto de lo único,/ de la mañana a la noche, canta/ en el árbol entero y en cada una de sus hojas” (115).

¹¹ En el prólogo de *Escritos de un salvaje* Jiménez-Blanco advierte que cuando Gauguin llegó a Tahití, la colonización francesa ya había arrasado con el encanto arcádico de la isla y modificado sus formas de vida y cultura tradicionales. Sin embargo, para fabricar su propio mito el pintor insistió en presentarla bajo las señas del exotismo como un territorio idílico y sensual a través de sugerencias de olores, sabores y texturas extrañas a Occidente, aunque también reconociera al colonialismo como el factor corruptor de la armonía existente entre los hombres y la naturaleza.

En el marco de la diferencia que se abrirá unos años más tarde, a mediados de los ochenta, en la escena literaria argentina entre aquellos escritores que subrayarán el exilio como moral de lectura y escritura y aquellos (Copi, Laiseca, Aira) que escribirán reivindicando la novela de aventuras y el exotismo como apuesta de invención (Montaldo), este gesto de Saer (sustraer del exotismo a uno de sus íconos) se vuelve todavía más radical.

¹² En “Exotismo” Aira sigue el devenir histórico de lo exótico y advierte que la difusión del género es paralela a la expansión capitalista y a la creación de nuevas nacionalidades que se fetichizan como mercancías. Las tierras lejanas (África, Persia, América, Tahití, China) son literatura *ready-made*. En la “peor” y más paradigmática versión del exotismo, la de Loti, la escritura trabaja sobre la superficialidad y pone al mismo nivel lo trivial y lo importante a partir de una mirada esteticista y desjerarquizadora que no profundiza en las estructuras socioeconómicas e históricas de los escenarios culturales que pretende mostrar (Aira 77). Saer desarticula esas “islas” *ready-made* de Gauguin y Rimbaud para reclamar una experiencia que está en las antípodas de esta forma degradada del exotismo, pero que podría dialogar con la escritura viajera que Aira identifica en Raymond Russel: “llevada a sus últimas consecuencias, la lógica del exotismo debería revelar una extrañeza radical, que no entrara en los moldes mentales o lingüísticos del autor. Al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no debería encontrar lo que ya conoce sino algo tan distinto que solo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber... O en todo caso debería reducirse al silencio o al balbuceo” (78).

¹³ Delgado advierte que en los poemas de juventud, que Saer publica hasta 1957 en el diario *El litoral*, el tema dominante es el origen de lo poético como canto. Cfr. “Motivos del canto”, (1954) reproducido en *Poemas*.

¹⁴ Los poemas que Saer escribe durante su llegada a París parecen confirmar esta ausencia musical y la dificultad del canto, figurada en el silencio de Verlaine: “Estaba mudo el chorro de Verlaine. / Ninguna música en ninguna fuente” (Saer, *Poemas* 156).

De esta manera “Islas” evoca un momento del pasado, a fines del siglo XIX, en el que todavía era posible, para el artista moderno, fugarse y cortar con el planeta “abarrotado de ciudades, de bancos, de esposas fieles,/ de mecenas, de pintores oficiales y de máquinas” (116), y en este sentido Rimbaud, que viaja primero a Java en 1876 y luego a África en 1884, es el poeta que establece el patrón más radical de ruptura que explorarán un poco más tarde Gauguin, pero también Henri Matisse y Henri Rousseau, entre otros. Ambos, Gauguin y Rimbaud, señalan puntos de inflexión, a la vez, en la historia del arte y en la historia de los viajes y combinan ambas dimensiones de maneras disímiles: Gauguin desarrolla su estilo y fundamentalmente su pensamiento filosófico y pictórico por el que es reconocido a partir de sus viajes a Martinica y la Polinesia; Rimbaud, en cambio, abandona la escritura literaria para siempre cuando se interna en la selva javanesa y más tarde en la naturaleza del Cuerno de África.¹⁵

Para el momento en el que Saer construye su obra no quedan al parecer en el mundo “islas y desiertos”, paradoja del viaje explorador, que cuando pretende aumentar el conocimiento de la geografía, acota las esperanzas de lo desconocido. Efectivamente, como advierte James, cuando Rimbaud parte hacia Java, el mundo dejaba de guardar espacios totalmente inexplorados y el ensueño oriental, que había movilizó a varias generaciones de artistas franceses, se disipa ante el progresivo descubrimiento del Oriente real, menos extravagante y exótico que el fraguado por la imaginación y la literatura. En *El viaje imposible* (1997), Marc Augé vincula este progresivo achicamiento del mundo con la industria del turismo que ofrece un espectáculo estereotipado del espacio globalizado y determina previamente los lugares visitables y las imágenes a ellos asociadas. Solnit, retrotrayéndose más atrás hasta la asombrosa empresa de exploración de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y sus hombres en La Florida –“Nadie nunca más se encontrará perdido de la forma en que estaban perdidos aquellos primeros conquistadores” (58)– advierte la progresiva desaparición de las palabras *terra incognita*, y añade una observación que también constatan los poemas de Saer:

Pero las zonas señaladas como *terra incognita* en los mapas nos dicen que el conocimiento también es una isla rodeada de los océanos de lo desconocido. Nos indican que los cartógrafos sabían que no sabían, y la conciencia de la ignorancia no es ignorancia sin más, sino que es una conciencia de los límites del conocimiento (140).

Este es el punto de clivaje en la historia de los viajes sobre el que parece volver el poema de Saer, agudizado en el momento de escritura de estos poemas, cuando el escritor ni siquiera puede regresar a su país de origen. Por eso, a diferencia de la salida tomada por Gauguin y Rimbaud, Saer resiste el mundo literario parisino y viaja, imaginariamente, a su propia isla criolla a cuya fundación asisten los personajes de la saga en *El limonero real* (1974) y el mismo

¹⁵ Se trata, en ambos casos, de artistas que rompieron radicalmente con las formas de escribir y de pintar de su época y se convirtieron en los precursores de las vanguardias del veinte. Rimbaud, retomado anteriormente por Saer en el argumento de *La mayor* (1976), “Carta a la vidente”, es señalado con frecuencia como uno de los antecesores del surrealismo por los cambios de escala y las yuxtaposiciones desconcertantes que practica en *Iluminaciones*. Gauguin, por su parte, fue reconocido como el pintor postimpresionista que, tanto por los temas tratados en sus pinturas como por el uso experimental del color y el estilo sintetista, fue referente fundamental del expresionismo alemán y del fauvismo. Ambos fueron, además, grandes viajeros. En 1880, después de muchas idas y vueltas a Charleville, Rimbaud vivió once años en el Cuerno de África traficando oro y marfil. Desde 1875 a 1877 pasó veintiuno de treinta y seis meses en el mar o en el camino, visitó trece países y viajó más de cincuenta mil kilómetros. Verlaine lo nombró “el hombre de suelas de viento”. También Gauguin viajó mucho y fue de París a Bretaña, luego a Martinica, visitó Tahití por primera vez en 1891, regresó a Francia y volvió a partir a Tahití y a las Islas Marquesas hasta establecerse en la isla Hiva-Ova en 1901.

escritor, en *El río sin orillas* (1991). Un islario menos exótico y pródigo en colores que el de Gauguin pero “en el [que también] un signo débil/ podría, probablemente, centellear” (Saer, *El arte* 115). Gauguin, nunca nombrado en el poema, comparte la experiencia del entonado cuando arriba sin saberlo a las inmediaciones de la tribu colastiné: “balanceándose en el mar verde viajó en busca/ de las señales, fugitivas [...] hasta que vio llegar, de un modo discontinuo, con sacudones/ [rápidos, la isla]” (Saer, *El arte* 116). Sus viajes por mar evocan, por último, los de otros viajeros que también aparecerán en el poemario, como Colón y Robinson Crusoe, aunque a diferencia de la suerte infructuosa de estos, Gauguin pueda alcanzar a experimentar la aventura que a otros les estará vedada.¹⁶

Efectivamente, en “Historia de Cristóbal Colón” se evocan *Los diarios del Almirante* que el navegante genovés escribió durante la extensa travesía desde Puerto de Palos hasta la isla Guanahani, y que incorpora además los tres viajes restantes que hizo al continente. Una misma ansiedad signa las entradas del diario, y entre los informes náuticos sobre los cambios de rumbo y la cantidad de leguas recorridas puede leerse el deseo de los marineros de avistar tierra, acrecentado a medida que esa tierra les enviaba señales: la presencia de ciertos peces y de ciertos pájaros —una garza, un rabo de junco, un alcatraz— que solo se aventuran a pocas leguas del suelo firme y las “muchas manadas de yerba, que se desprenden posiblemente de alguna isla” (Colón 104). Como advierten Añón y Teglia, el derrotero marítimo inscripto en el diario de bitácora del primer viaje colombino está determinado fundamentalmente por dos elementos: la inscripción hiperbólica de los indicios de tierra, comentada más arriba, y la amenazante “calma” que dificulta muchísimo el desplazamiento de las carabelas. El poema de Saer reescribe el *Diario del Primer Viaje* operando sobre ambos elementos: exagera la detención, paradoja extrema del desplazamiento, pero desecha las señales de tierra: el mar de Saer repite la monotonía, uniformidad y abstracción del desierto: “Horizonte, a mi alrededor,/ qué vacío te deja este mar blanco, sin olas, sin espuma [...] En la gran luz monótona, que no huele/ ni cambia de este día perpetuo, donde/ [...] no pareciera verse aparecer/ de un mundo, nuevo, o ya recorrido, qué más da,/ por encima de lo liso, ardua, la cresta” (128).¹⁷ Y así como aquí Saer demora el encuentro entre el navegante y la tierra, cuestionando el proyecto exploratorio de la conquista, “Nuevas aventuras de Robinson Crusoe”, por su parte, vuelve a mostrar lo irrisorio de las mediaciones culturales y técnicas para el trato con el desierto, que terminan develando, en realidad, “continua/nuestra locura” (127).

Otros dos poemas de la sección, “En avión” y “El Graal” podrían leerse juntos, como sugiere Delgado, porque provienen de una de las libretas que Saer acostumbraba a llevar en sus viajes, particularmente en sus regresos a Argentina. Del cuaderno que escribe en 1982 durante su primer regreso al país luego de la dictadura, el escritor extrae las conocidas “Notas en vivo” para la preparación de *Glosa*, pero no copia estas dos poesías que sí ingresarán en la segunda

¹⁶ “Un islote vital”, así define Simmel a la aventura, caracterizada como un acontecimiento periférico con respecto a la continuidad de la vida, con cierto aire forastero, pero que guarda con ella un vínculo misterioso y potente. Inextricablemente ligada con la juventud, su fuerza radica en la extremosidad con que nos hace sentir la vida y no depende del “contenido” de la hazaña. El aventurero permite diferenciar además el espíritu romántico del espíritu histórico, este último, más ligado a la actitud reflexiva del viejo, que se orienta retrospectivamente hacia los contenidos de la vida, pero separados ya del vivir inmediato.

¹⁷ El poema permite observar además el modo en que Saer desarticula las clásicas oposiciones entre salvajes y civilizados porque en el fondo, sugiere, todos buscan diferenciarse del magma de lo indistinto. Colón confiesa: “Un mundo,/ se me obliga, para poder,/ en adelante/ existir, o ser algo,/ a descubrir, otra cosa,/ más sólida, o, como dicen, más real,/ que el mar de aceite/ que no me lleva/ ni más adelante ni más atrás” (Saer, *El arte* 128), aproximándose a los colastiné que comían carne humana: “porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas” (Saer, *entonado* 183-184).

edición de *El arte de narrar*, sin las fechas que aparecían en el original (1982) y con un agregado de seis versos en el caso de “El Graal”. “En avión”, adelanta o inscribe una preocupación que el escritor desarrollará en abundancia en sus futuras notas de viaje, en las que pueden rastrearse varios fragmentos escritos desde y sobre el viaje aéreo. En este caso en particular, interesa notar que este breve poema de apenas cinco versos condensa varios de los sentidos que sobre el viaje había desplegado en poemas anteriores. Si bien el sujeto cruza el espacio en un transporte moderno, alude al “viejo mar”, ese que ya han surcado en su poemario Colón, Crusoe, Rimbaud y Gauguin, y que ahora disipa la niebla matutina para descubrir las columnas de Hércules,¹⁸ antes observadas por los dioses que hoy están ausentes.

Como se adelantó, las “Noticias secretas de América” eran el verdadero informe sobre el estado de las colonias españolas, escrito durante el siglo XVIII por dos marinos y científicos de la Ilustración que formaron parte de la expedición científica hispano-francesa (1735-1746) organizada por la Academia de Ciencias de París con el objetivo de medir el arco del meridiano terrestre en el Ecuador y dictaminar la verdadera forma y las dimensiones exactas de la tierra. Las “Noticias secretas” de Saer parecen completar esa indagación para revelar en cambio la pérdida del aura de los grandes viajes de exploración; registrando una vez más la ausencia de los dioses y recalando, por último, en las frustraciones de los viajeros, detrás de cuyos vanos intentos culturales, imperiales y técnicos aflora la indeterminación y el delirio.¹⁹

“El Graal”, confirma en otra clave el verso que se repetía en “Islas” sobre la ausencia de “islas y desiertos”. En este caso, el poema, que en primera instancia parece aludir a la búsqueda artúrica del Santo Grial, se transforma luego en la constatación de la imposibilidad de esa (y de otras) búsqueda(s). El paisaje, que todavía en el viaje por Finisterre podía verse nítido y austero, revela ahora directamente “incertidumbre y perplejidad”: “el viaje/ se volvió errabundeo, y el aura/ solidaria, retirándose,/ nos transformó en manada. [...] Nos creeríamos perdidos,/ si fuésemos capaces, todavía,/ de distinguir un lugar./ Confusos, vacilamos:/ salimos a buscar no sabemos qué,/ ya no nos acordamos bien cuándo” (Saer, *El arte* 144).²⁰ Delgado lee aquí una derrota generacional: “Es indudable que el grupo, evocado en el ‘nosotros’, no alude a los caballeros del ciclo artúrico sino, más bien, a una generación de artistas e intelectuales argentinos que floreció en los años sesenta, a la que Saer pertenece, que vio sus sueños aniquilados por la sangrienta y triste historia de la década siguiente” (136-7) e identifica el aura solidaria en relación a la red de escritores congregados alrededor de la figura de Juan L. Ortiz, muerto en 1978, cuya ausencia, sumada al exilio, la desaparición y la muerte, convirtió a esos sujetos en “manada”. El viaje se convierte en “errabundeo” y el “lugar” queda desterrado incluso como posibilidad, último eslabón en esta serie de sucesivas pérdidas del viaje y del espacio.

¹⁸ Se trata del promontorio del Estrecho de Gibraltar, antiguo límite del mundo civilizado que, como ha advertido Delgado, convoca a una gran tradición de viajeros y navegantes del Mediterráneo.

¹⁹ Frente a la economía acumulativa del viaje, Saer ofrece el desplazamiento como extravío y sustracción, a la vez, del espacio y del sujeto; y advierte en *El río sin orillas* que esa experiencia extraviada queda inscrita en la toponimia de lugares como “El perdido”, “Punta Desengaño” o “Bahía de los desvelos”: “cuando la distancia, la soledad, la lejanía y el desierto se vuelven indefinibles e inabarcables, haciendo que no persista otra cosa que una serie improbable de estremecimientos interiores” (109).

²⁰ Aura solidaria que sí podía leerse en el poemario de Ortiz, en la serie de homenajes que le dedica a sus amigos del lugar (José Pedroni, María Luisa Anido, Juan José Saer, Hugo Gola, entre otros). A diferencia de Saer, Juan L. sí puede regresar e inscribe esa experiencia en “Villaguay (vidalita de la vuelta)”, último poema que cierra el libro.

Consideraciones finales

Los poemas de “Noticias secretas” se escriben en el umbral de los límites geográficos y temporales de los viajes: describen por un lado el posible derrotero de un sujeto que recorre localidades de Finisterre y Logroño, el límite occidental de Europa; alude a los antiguos límites marinos, el Estrecho de Gibraltar y el mar indeterminado que intenta atravesar Colón en su búsqueda de las Indias; pero también registra el ocaso de las empresas de exploración en sus distintas vertientes: el viaje artístico de fin del siglo XIX; el viaje conquistador del siglo XVIII y el viaje místico del Santo Grial. El conocimiento fehaciente del mundo y el registro minucioso de los rincones más alejados del globo dificulta la fuga hacia lo desconocido, y así los viajes de Rimbaud y Gauguin también parecen imposibles en el momento en el que escribe Saer. La posibilidad de buscar un lugar queda ya totalmente obliterada si se repone la situación política durante la que se escriben estos poemas, que les deja a intelectuales, escritores y artistas un único desplazamiento posible, el exilio, agudizando la diáspora y el errabundeo de una generación que había crecido al calor de la figura tutelar de Juan L. Ortiz.

Obras citadas

- Aira, César. “Exotismo”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 3, 1993, pp.73-79.
- Añón Valeria y Vanina Teglia. “Introducción general”. *Diario, cartas y relaciones y otros textos. Antología Esencial* de Cristóbal Colón, Corregidor, 2012, pp. 9-85.
- Arce, Rafael. “Imaginación material y tropismos. Acerca del vínculo entre Juan José Saer y Nathalie Sarraute”. *Anuari de Filologia, Llengües i Literatures Modernes*, n° 5, 2015, pp. 1-19. <https://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/14724>
- Augé, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Gedisa, 1997.
- Berg, Edgardo. “Juan José Saer: una música imborrable”. *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Biblos, 2002, pp. 137-181.
- Bitar, Francisco. “Introducción”. *El junco y la corriente* de Juan L. Ortiz, Universidad Nacional de Entre Ríos, Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. XIII-XXXVIII.
- Colombi, Beatriz. “El viaje, de la práctica al género”. *Viaje y relato en Latinoamérica*, editado por Mónica Marinone y Gabriela Tineo, Katatay, 2010, pp. 287-308.
- Colón, Cristóbal. *Diario, cartas y relaciones y otros textos. Antología Esencial*, Corregidor, 2012.
- Corradini, Luisa. “Argentino de mate y asado”. *La Nación*, sábado 8 de diciembre, 2007. <http://www.lanacion.com.ar/968402-argentino-de-mate-y-asado>
- Delgado, Sergio. “Paisaje desde el andén”. *Cuadernos LIRICO*, n° 6, 2011, pp. 128-141. <http://lirico.revues.org/179>
- _____. “Presentación”. *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos* de Juan José Saer, Seix Barral, 2013, pp. 275-280.
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*. Siglo XXI editores, 2001.
- Dobry, Edgardo. “Apuntes sobre la poesía de Juan José Saer”. *Orfeo en el quiosco de diarios: ensayos sobre poesía*, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 178-186.
- Fernández Bravo, Álvaro. “Juan L. Ortiz y la poesía china: Un episodio de cosmopolitismo provinciano”. *Actas del IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, 2015. http://www.celarg.org/int/arch_public/fernandezbravocc2015.pdf
- Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje*. Akal, 2008.
- James, Jamie. *Rimbaud en Java. El viaje perdido*. La Bestia Equilátera, 2013.

- Montaldo, Graciela. "La invención del artificio. La aventura de la historia". *La novela argentina de los años 80* editado por Roland Spiller, Vervuert, 1991, pp. 257-269.
- Ortiz, Juan L. *El junco y la corriente* (prólogo y comentarios de Francisco Bitar). Universidad Nacional de Entre Ríos, Universidad Nacional del Litoral, 2013.
- Penhos, Marta. *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Siglo XXI*, 2005.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Península, 1988.
- Saer, Juan José. *El arte de narrar*. Seix Barral, 2011.
- _____ *Poemas. Borradores inéditos III*. Seix Barral, 2014.
- _____ *El entenado*. Seix Barral, 2008.
- Solnit, Rebecca. *Una guía sobre el arte de perderse*. Fiordo, 2020.