



Narración literaria y crisis de la experiencia

María Alma Moran

“...el *Campo*, ¿pero es verdaderamente un campo?, de trigo, ¿pero es verdaderamente de trigo?, de los cuervos, y uno podría, verdaderamente, preguntarse si son verdaderamente cuervos.” *Juan José Saer*.

Introducción

La crisis de la experiencia tal y como ha sido teorizada por Benjamin mantiene en sus formulaciones una estrecha vinculación con la narrativa de Proust. Como es sabido, la narración literaria es fundamental para la articulación de la experiencia y desde la óptica benjaminiana, *En busca del tiempo perdido* es a la vez: diagnóstico de su empobrecimiento y tentativa de su restitución. Asimismo el filósofo alemán encuentra en Proust los procedimientos imprescindibles para “restaurar la figura del narrador” (Benjamin: 1972), deduciéndose de esto la posibilidad que brinda la noción de experiencia estética para comenzar a problematizar su diagnóstico. En la novela proustiana esta experiencia se encuentra contenida en la escena del despertar (desde el inicio de la escritura y en el comienzo de la palabra). Benjamin señala al respecto que el despertar cual momento dialéctico por excelencia, manifiesta un doble camino: por un lado es la manera que descubre el hombre para recobrase; por el otro es el reconocimiento de la dependencia del azar para la recuperación de nuestro pasado, lo que deja en evidencia el aislamiento tanto individual como colectivo del sujeto y de suyo la incapacidad para construir experiencias. Ahora bien si vamos en busca del narrador perdido, para que la experiencia logre ser narrada artísticamente, se tornará imprescindible que devenga el artista “traductor”, aquel que logre traducir su propia experiencia a la obra.

Sobre el estilo

El idealismo gnoseológico de Kant en respuesta a Hume postula que las condiciones de posibilidad de la experiencia están determinadas por un sujeto trascendental, es decir que el sujeto de conocimiento kantiano no es particular sino universal, es la estructura de la razón humana. Ergo lo que permite al hombre conocer son las estructuras *a priori*, de esta forma el sujeto construye el objeto. Esta concepción

kantiana reaparece en Proust en “*A propósito del estilo de Flaubert*” (1920) y en *En busca del tiempo perdido*. Aquí realiza un desplazamiento del *a priori* kantiano a la obra de arte y específicamente a la noción de estilo, es decir que tanto la obra de arte como el estilo determinarían las condiciones de posibilidad de la experiencia. Desde la óptica de Proust sólo en el espacio imaginario del relato habría una posibilidad de comprensión o de contacto con alguna forma de lo “real”:

“...la grandeza del arte verdadero (...) estaba en volver a encontrar, en captar de nuevo, en hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos cada vez más a medida que va tomando más espesor y más impermeabilidad el conocimiento convencional con el que sustituimos esa realidad que es posible que muramos sin haberla conocido, y que es ni más ni menos que nuestra vida. La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita en cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. (...) Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve el otro desde ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay... Ese trabajo del artista, ese trabajo de intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente...” (Proust, *El tiempo recobrado* VII: 245, 246).

Por lo tanto, Proust considera que la obra de arte y particularmente el estilo suponen formas de organizar la sensibilidad. Asimismo, observa Benjamin, que tenemos una experiencia cuando podemos narrar, cuando podemos contar a través de una obra. La experiencia entonces, es la reconstrucción narrativa de lo vivido y el relato le otorga sentido a la vida. Proust encuentra en las singularidades del tiempo del relato las singularidades del tiempo de la vida y por su medio rescata el tiempo real. Se comprueba la centralidad de la experiencia estética y su fragilidad inmanente (fugacidad y dependencia del azar). Por lo tanto la cuestión de la muerte del arte también está ligada a la crisis de esa experiencia, ya que lo que promueve la crisis en el arte es la fragilidad misma de la experiencia artística. En este sentido, la idea de la muerte del arte está presente en Proust porque en la experiencia artística están supuestas tanto la muerte del arte como su posibilidad de resurrección: en ambas podemos percibir el carácter intermitente que contiene las dos opciones y el constante juego dialéctico entre olvido y memoria. Pero como propone Melamed:

“...el juego entre olvido y memoria, propio de la memoria involuntaria posibilita el acceso a una experiencia que permanece al abrigo de toda

crisis. Las reminiscencias proustianas conllevan la ruptura de la temporalidad lineal, del tiempo homogéneo supuesto en el dogma moderno del progreso. El tiempo recobrado por la memoria involuntaria tiene el aura de lo auténtico. En este sentido, el recordar es como despertar de un sueño. Un momento dialéctico, una constelación, un estar entre el pasado y el presente, un actualizar lo dormido, lo inconsciente, lo olvidado...” (Melamed: 2012)

Cada vez que ha habido un “artista original”, un nuevo mundo ha sido creado. Como señalamos anteriormente, el estilo de la obra constituye un instrumento óptico, un cristal, que parece establecer condiciones de posibilidad de la experiencia. Esto se debe a que la noción de estilo permite la expresión de “una visión”, construye una “manera de ver”, una “mirada de mundo”. Ahora bien, en el caso de Juan José Saer, a pesar de que “otros, ellos, antes, podían” (Saer: 1976), pero “ahora” ya no pueden, “las voces que entregan su lengua a la mirada” (Dalmaroni: 2011): ¿nos hablarían sobre una posibilidad de narrar la experiencia?. En el caso de que así fuera: ¿qué carácter epistémico tendría esta experiencia?.

En el cuento “La mayor” (1976) Saer lleva al extremo su negativismo junto con la fórmula sobre la fragmentación de “lo dado”. Sin embargo, aquí, en donde más se exagera la imposibilidad de narrar la percepción de lo externo y en donde más se exaltan las limitaciones del lenguaje para “decir el mundo o lo real”, es en donde encontramos un corroerse de la fórmula, una potencial puesta en duda. Por lo tanto, podemos decir que la narración de Saer recorre un camino desde la insistente negación y escepticismo hasta la hipótesis de la existencia de un resplandor de mundo del cual se podría afirmar la eventualidad de una experiencia azarosa y fragmentaria, pero experiencia al fin. Al respecto Miguel Dalmaroni formula la existencia de un relevo de la literatura a las artes visuales, es decir de Proust a Van Gogh, un pasaje, una mediación entre artes: “del relato del tiempo a la escritura de una visión intermitente”. (Dalmaroni, 2011:91). Si continuamos con la perspectiva estética proustiana, tanto la obra de arte y particularmente la noción de estilo son las que determinarían las condiciones de posibilidad de la experiencia, pero: ¿cuál sería la importancia del diálogo inter-artístico desde la óptica del estilo saeriano? y ¿qué relevancia particular tendría la pintura en este universo dialógico?.

Experiencia y pintura

Las investigaciones realizadas por Miguel Dalmaroni (2000, 2005, 2008, 2010,

2011) permiten establecer que la escritura saeriana ha tenido desde sus comienzos una estrecha vinculación con el universo pictórico. Son diversos los artistas plásticos nombrados a lo largo de su obra pero en este caso en particular nos abocaremos a la obra *Campo de trigo de los cuervos* de Vincent Van Gogh, dado que revela una importancia fundamental, manifiesta en sus distintas apariciones en instancias de escritura. A su vez, el estudio de su presencia en los textos de Saer permite caracterizar la obra de arte como recurso clave e inaugural, ya que autoriza una lectura desde los inicios escriturales del autor y propicia pensar su elección estética desde la óptica de una estructura programática.

Campo de trigo de los cuervos de Vincent Van Gogh aparece en el primer libro publicado por Saer: *En la zona*, en el cuento “Transgresión” de 1960; allí los lectores presenciamos el momento en que Tomatis (personaje poeta, principal en el universo saeriano) conversa con otro personaje frente a la reproducción de Van Gogh colgada en una pared de su cuarto. Clara le dice a Tomatis: “Te vi durmiendo esta mañana. Estabas de costado hacia la puerta, entre los libros. Hay un Van Gogh en tu cuarto...” (1960: 112). Más adelante en *La mayor*, en el cuento “En la costa reseca”, como establece Dalmaroni:

“...se retrocede al momento en que, con la ayuda de Barco, veremos a Tomatis colgar el cuadro allí mismo (1976: 207). A partir de ese comienzo, la relación entre su literatura y los problemas de la experiencia se traman con la pintura: tomas de posición, preferencias de gusto o proposiciones teóricas; invención ficcional de pinturas y pintores; símiles descriptivos explícitamente pictóricos”. (Dalmaroni: 2010, 314).

Y es en “La Mayor” en dónde se desarrollan los distintos experimentos de escritura que Saer llevará al extremo, mediante la constante presencia del amarillo y negro de los óleos de abundante empaste y textura del cuadro de Van Gogh. En este cuento es evidente la relación de la escritura de Saer con el procedimiento de la “pincelada de toque” característico de la pintura de Van Gogh. Así como el pintor cambia la pincelada recta y firmemente apoyada en la tela por los “toques” irregulares que deja exactamente como surgen; es posible homologar la técnica escritural saeriana con ese efecto de capas superpuestas, espesas, plenas de textura que no responden a un recorrido lineal, sino a caminos ondulantes e imprecisos.

A lo largo de toda la obra de Saer se manifiestan distintas referencias al mundo de la Historia de las artes visuales, así como también se puede establecer la presencia de una amplia utilización del léxico de la plástica y de imágenes generadas por medio de

alusiones a recursos o herramientas de la pintura, dibujo, etc. En “Algo se aproxima” de *En la zona*, Saer le hace decir a un personaje hablando sobre Barco que: “Parecía que la persistencia de su propia voz, de su propio pensamiento iba rodeando sus palabras a medida que las decía, iba formando en el aire una especie de dibujo vivo, cambiante” (Saer: 1960, 154). En *Glosa* (1985) se destaca la importancia de la pintura, los modos de pensar el arte, de pintar, a través de las diferencias entre Héctor y Rita Fonseca:

“...es difícil concebir dos modos tan diferentes de trabajar y de representarse la pintura (...) Héctor necesita semanas, meses, para terminar un cuadro; ella, en ciertos períodos pinta tres o cuatro por día. Cuando tiene una idea, Héctor la pone en práctica con minucia, paciente, haciendo cálculos, teorías, y cada uno de sus cuadros, o cada una de sus pinceladas incluso, tiene un fundamento teórico, sin contar con el hecho de que sus cuadros son a veces monocromos, o utilizan uno o dos colores, o distintos tonos de un mismo color, y son casi siempre geométricos. Héctor encuentra lo que busca antes de empezar a pintar; ella pinta todo el tiempo y para de pintar cuando encuentra algo. Él, el Matemático, ¿no?, le ha oído decir una vez que ser un buen pintor consiste en saber dejar de pintar, en saber cuándo pararse.” (Saer: 1985, 185).

Tanto en Saer como en Proust el tema de la experiencia y su crisis está estrechamente ligado al mundo del arte. Y la posibilidad que tiene (o no) el artista para narrar la experiencia, directamente vinculada a las condiciones que determinan el estilo y la obra; sujeta a lo que permiten y generan los diálogos inter-artísticos. En el caso de Saer se observan ejemplos plásticos, imágenes pictóricas y léxico técnico artístico que propicia el diálogo de la literatura con la pintura, de lo cual es un buen ejemplo el cuadro ya citado de Van Gogh. Es decir que en “La Mayor”, en ese territorio indefinido y movedizo, compuesto de manchas confusas y grumos imprecisos, en donde ninguna certidumbre es posible, y nada queda esclarecido, en ese estar entre dos zonas, entre la memoria y el olvido, entre el sueño y la vigilia o quizás entre sueños, en ese umbral que es el despertar (como sabemos le ocurre al héroe proustiano), “algo” acontece sutil y débil, pero acontece al fin, es un recuerdo que retorna empecinado y sube como el humo:

“La voz que narra conjetura que esa epifanía nimia pero efectiva –algo insignificante, pero algo y no meramente nada– podría estar insinuando la “negación de la negación” de que haya habido ese paseo matinal por el centro soleado de la ciudad. Por eso, para la frase final de “La mayor” Saer no elige la pertinaz negación sino una interrogativa: esa bufanda amarilla de la que habría nacido el recuerdo flota desintegrándose “¿en qué mundo, en qué mundos?”. Anticipa así la última frase del libro, esa

condicional irónica e inquietante con que termina la “Carta a la vidente”, concediendo que acaso haya un mundo, uno de cuyos modos sea el resplandor del arte.” (Dalmaroni: 2011, 97).

Luego del “fracaso” de Tomatis, al no poder repetir la experiencia proustiana de la magdalena humedecida en el té, es cuando aparece la mediación entre las artes, es cuando podemos observar con más precisión el diálogo entre la pintura y la literatura, lo que no había podido propiciar la evocación de las reminiscencias proustianas, lo que había resultado en un probable tiempo perdido, se convierte mediante el diálogo entre Van Gogh y Tomatis en una posibilidad de experiencia que narrar. Los recursos de la plástica se hacen presente como problemáticas a pensar y a analizar, las líneas y los colores develan la importancia del campo visual y la detención como dispositivo poético se impone a modo de recurso clave para estrechar parentescos entre la literatura y la pintura:

“Las ideas sobre pintura, los personajes que pintan o ven cuadros, los símiles pictóricos o plásticos de los relatos de Saer son el punto de partida, las marcas, para advertir una relación propiamente inter-artística: estamos ante una escritura cuyos modos narrativos persiguen los mismos efectos que las opiniones de Saer o las de algunos de sus narradores y personajes identifican en la obra de los pintores con que el escritor se ha vinculado. Es posible comenzar a conceptualizar esos modos narrativos mediante nociones como objetualización, materiación, espesORIZACIÓN, nociones que aquí reunimos en la figura de un trabajo narrativo que busca pasar del plano al “empaste”, al “grumo”, a la pictORIZACIÓN en relieve. Resulta claro, creemos, que Saer vio en los recorridos de la pintura contemporánea que le interesaba, algunos de los logros más convincentes de una poética capaz de prestar una adhesión radical al materialismo filosófico menos complaciente y al negativismo estético más extremo.” (Dalmaroni: 2008, 7)

Conclusión

En un comienzo pareciera señalarse en “La mayor” que ya nada puede provenir de la lección concebida por la memoria proustiana y que de esta prestigiosa enseñanza literaria nada puede obtenerse. Pero, contra todo pronóstico, en el final del cuento asistimos a un leve cambio hacia la posibilidad de experiencia. El relevo propuesto por Dalmaroni de la literatura a las artes visuales, de Proust a Van Gogh, manifiesta una mediación entre las artes que recorre el camino desde la imposibilidad de construir experiencia, desde el relato de esa frustración y la “nada” que provoca lo que antes si podía generar “algo”, hacia la posibilidad de narrar “algo” del mundo dado, hacia una

posible experiencia que narrar. El relevo de un arte por otro autoriza este pasaje, propicia la narración no de un acontecimiento sino de un recuerdo de la ciudad natal, que se encuentra metaforizada en la luminosidad amarilla de la bufanda y del cielo estrellado de la pintura de Van Gogh. Saer realiza un tratamiento “visual” en donde se percibe una pretensión tridimensional y una búsqueda de elementos de las artes visuales en la escritura; la alusión a Van Gogh hace posible relacionar la superposición de capas de escritura con la técnica de la “pincelada de toque” y el empaste o abundante textura generada por el óleo en las pinturas del artista. Lo que nos devuelve a la idea de “zona” como aquella que hace centro en un “lugar”. Sin embargo, no podemos considerar ese “lugar” como “el lugar en sí mismo”, sino que debe ser pensado como una improbable ficción de una posible percepción: capas y capas de experiencia que formaron sedimento en esa zona.

En Saer lo que cierra adelanta lo que vendrá. El cierre: abre. Este nuevo ordenamiento de la experiencia que ya se plantea en *La Mayor* y que se adivina desde *En la zona*, muestra la constante tensión entre reflexión, literatura y artes. Podríamos pensar entonces que entre los diálogos inter-artísticos se encuentra el resquicio para el relato de la experiencia.

Restará analizar si son posibles nuevos pasajes o relevos de la literatura por otras artes. Por ejemplo si consideramos el caso de la música, “La mayor” es un acorde musical que coincide con la musicalidad general del cuento de Saer y se manifiesta en la poeticidad presente en su estructura escritural. Y así como en Proust la música tiene una especificidad en cuanto experiencia artística y es la develadora del sentido del arte (Moran: 1992); en Saer también podría estar vehiculizando, dentro de la estructura poética, la posibilidad de experiencia estética y por ende de narración. Porque como plantea Premat, en “La Mayor” se expande un modelo musical explícito:

“...en los juegos de repeticiones y variaciones sonoras del texto y también en un documento preparatorio que pude consultar, en el que Saer enumera una serie de temas –en el sentido musical- que irán apareciendo en su relato: la escritura parece ser entonces el “tocar” o “ejecutar” determinado número de motivos preestablecidos.” (Premat: 2010, 119).

Quedará entonces para futuras reflexiones, la indagación sobre las relaciones de la literatura de Saer con las distintas artes. Probablemente sea por el camino de la música que hallemos nuevos modos de pensar su diálogo con Proust y con el problema

de la crisis de la experiencia.¹

Bibliografía:

- Benjamin, W. "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.
- Benjamin, W. "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1993.
- Benjamin, W, "Para una imagen de Proust" y "El narrador", en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1970.
- Dalmaroni, M. "Una certidumbre sensorial de permanencia" Narración y pintura en Juan José Saer en *Coloquio Internacional "Ut pictura poesis. Las palabras y las imágenes en la literatura y el arte"*. Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades, UNR, 4 y 5 de noviembre de 2008, Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estévez".
- Dalmaroni, M. "Los aros de acero de la sortija", en: *Zona de prólogos*, Seix Barral, 2011.
- Dalmaroni, M. "Pintura y poética de lo real en Juan José Saer: a partir de *La mayor*", en: *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 8-9, Fall, 2010-11.
- Dalmaroni, M. "La vuelta incompleta (una pintura)" en *Bazaramericano*, Buenos Aires, 2005.
- Dalmaroni, M. "Cinco razones sobre Saer" en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 2001.
- Dalmaroni, M. y Merbilhaá, M. "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción" en Drucaroff, E. (dir. del vol.), *La narración gana la partida*, Tomo 11 de Jitrik, N. *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Kant, M., *Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1973, §46, §47, §48.
- Melamed, A. "De una experiencia artística del tiempo a un concepto de historia. Proust, Benjamin, Sebald", *I Jornadas de Filosofía de la Historia*, U.N.L.P. Inédito, 2012.
- Moran, J.C., *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Ecuación, U.N.L.P., 1992.
- Premat, "Saer, nota y sinfonía" en *Crítica cultural*, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, Vol. 5, N° 2, Diciembre, 2010.
- Proust, M. *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza, 2011. Traducción de Pedro Salinas.
- Proust, M. "A propósito del estilo de Flaubert" en *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*. Buenos Aires, Tusquets, 2005.
- Saer, J. J. *En la zona*, Buenos Aires, Seix Barral, 2010.
- Saer, J.J. *La mayor*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- Saer, J.J. *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- Saer, J.J. *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1995.

¹ Algunas de las cuestiones profundizadas en este trabajo las he esbozado en "Otros, ellos, antes podían: algunas relaciones entre Proust y Saer" trabajo publicado en las *Actas de las IX Jornadas de Investigación en Filosofía*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Agosto, 2013.