

Figurarse a la mujer

Dardo Scavino*

Resumen

Este artículo aborda el problema del estatuto de la mujer en la literatura de Saer a partir del último poema de *El arte de narrar*: "Dama, el día". El artículo trata de demostrar que la figura de la mujer –fantasma del hombre– resulta inseparable, en la escritura de Saer, del estatuto del objeto y del mundo.

Palabras clave

Mujer. Poesía cortés. Fantasma. Objeto. Mundo.

Formando di disio nuova persona
Guido Cavalcanti

Quien se interrogue acerca de la figura de la mujer en la literatura de Saer no podrá pasar por alto el último poema de la segunda –y definitiva– edición de *El arte de narrar*:

Dama, el día
declina, dama, Beatrice,
Helena o Mesalina, el día
que debía durar
lo que el tiempo entero
declina, y todavía
nalgas, pecho, mirada, pensamiento,
no desanudan, abandonados, su misterio.
Dama, que en cada octubre
reaparece, fresca otra vez,
abierta y reticente, animal
nupcial
que el pico rojo esculpe
a su imagen, presencia
anónima o hervor grueso del todo
forrado en pena y terciopelo.

Dama, que el torbellino
inadvertido y lento
pone en la punta en flor

* Universidad de Versailles.

para atrapar
la abeja soñolienta
y semiciega, que cumple
con su rito, y cae después,
reseca, en el río oscuro.

Dama –fiesta más bien
de lo arcaico que perpetúa,
en octubres periódicos,
lo pasajero– dama, el día
declina, el portador
del huevo vacila, y no quiere
ceder el paso, ansioso
de permanencia.

Dama, por quien pelean
materia y deseo, al violeta
lo devora el azul y al azul,
sin bullicio, el negro; dama,
cae, rígido, el moscardón
que confundía
mundo y deseo, y ahora
no es más que polvo del camino.

Papiol (Tiempo), lleve
estas líneas a alguna parte, de
parte
de uno
que vino
y
clic
se fue.

(Saer, 2000a, p. 155-6)

Este poema es un canso como aquellos que escribiera hace ocho siglos un trovador de Périgord, Bertran de Born. Él solía rematarlos con *envíos* en los cuales le encomendaba a su fiel juglar, *Papiol*, la tarea de conducir sus versos a otras tierras: "*Vai, Papiol, ades tost e correns, / A Transinhac...*" El escritor santafesino, como se ve, prefiere confiarle esta misión al Tiempo. A lo largo del poema, curiosamente, éste no aparece asociado con el inexorable envejecimiento de la dama, como debería ocurrir con el tópico del *carpe diem* horaciano sugerido por el título, sino con la irreversible declinación del amante: él es quien va a marcharse con un "clic"; él es "el moscardón" que "cae, rígido"; él es la "abeja soñolienta / y semiciega, que cumple / con su rito, y cae después, / reseca, en el río oscuro". La flor, es cierto, sigue siendo la metáfora de la mujer, pero ésta "reaparece, fresca otra vez" con cada "octubre", como si la primavera no pasara para ella sino que regresara cada vez que el "pico rojo", recobrando sus entusiasmos juveniles, la "esculpe / a su imagen".

Pigmalión

El mito de Pigmalión –el escultor, o *fictor*, enamorado de su estatua– ya era una referencia habitual en la tradición cortés y, como sucede con *Le roman de la rose*, solía venir acompañado por otro personaje ovidiano, Narciso, a quien la literatura medieval vinculaba menos con el amor de sí, o la *filautia*, que con la pasión por una imagen o un simulacro vano (Agamben, 1981, p. 114). La pelea entre la “materia y el deseo”, tal como la presenta Saer en la quinta estrofa de su canso, puede leerse como una metáfora más de la abnegada labor del “pico rojo” capaz de darle forma a ese “magma material” amorfo que con tanta frecuencia el escritor evoca en sus novelas. Si la dama no “declina” sino que florece con cada nueva primavera, se debe a que es un fantasma del hombre. La mujer es una *figura* en el sentido etimológico de este vocablo derivado de *figere*, esto es: la obra de un *fictor*. La paradoja con la que juega aquí Saer –paradoja que se encontraba ya en los poetas provenzales– consiste en que la causa del deseo es un objeto creado por el deseo mismo. La flor que “atrapa” a la abeja ha sido alucinada por el propio animal. “La pretensión ilustra la hermosura”, aseguraba Francisco de Quevedo (1996, p. 342). Y a esta paradoja iba a referirse Sor Juana Inés de la Cruz algunos años más tarde cuando concluyera su célebre soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” con esta prodigiosa inversión:

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
 que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía. (Sor Juana, 1992, p. 113)

Fetiché

A pesar de que la monja ponía a un hombre en el lugar generalmente ocupado por la dama del amor cortés y el petrarquismo, su poema sigue obedeciendo a la misma economía libidinal masculina, fálica y, en resumidas cuentas, autoerótica que Saer va a poner de relieve con la metáfora escultórica del “pico rojo”. El amante se encuentra entonces “atrapado” –cautivado, subyugado o prendado– por una dama que labró su misma fantasía. Como en la crítica de la religión llevada a cabo por Ludwig Feuerbach –o en la crítica del fetichismo de la mercancía de la primera parte del Capital de Marx–, el hombre se somete a una divinidad que él mismo talló (y a este mismo fetichismo hacía alusión Sor Juana en el segundo verso de aquel soneto, cuando escogiendo el equivalente español del sustantivo portugués *feitico*, celebraba a la “imagen del hechizo que más quiero”). El fetichismo no significa otra cosa: ninguna de las cualidades positivas del objeto permite explicar su valor ni la consecuente adoración de sus vasallos. Todo ocurre como si la fascinación que la mercancía ejerce sobre el consumidor tuviera su origen en una “cualidad mística” o, como se lo llama la tradición cortés, en un escurrizado “no sé qué”:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte. (Sor Juana, 1992, p. 113)

A este *nescio quid* que hechiza a los amantes alude precisamente Saer cuando recuerda que el día “declina, y todavía / nalgas, pecho, mirada, pensamiento, / no desanudan, abandonados, su misterio” (habría que verificar aquí una probable errata: acaso Saer no haya escrito “desanudan” sino, como lo sugieren tanto la métrica como el tema, “desnudan”). El misterioso plus-de-valor no se encuentra en ninguna de las cualidades del objeto sino en la constitución de esas cualidades en objeto de deseo. O si se prefiere una expresión empleada en otros tiempos por Saer, podemos “fijar la vista en algo” (Saer, 1982, p. 21) no porque sea verde o azul, redondo o cuadrado, terso o rugoso, no porque tenga alguna cualidad visible que lo vuelva atractivo; podemos “fijar la vista en algo” a condición de que lo constituyamos, previamente, como “algo”. La presunta “cualidad mística” inasible es la objetividad misma del objeto: su forma-objeto (de manera similar el valor de la mercancía no se encontraba, para Marx, en sus cualidades sensibles sino en su forma-mercancía).

Cuando las feministas denunciaban hace algunas décadas a la mujer-objeto de las publicidades, se olvidaban que la propia objetividad moderna, producto de una imaginación constituyente, obedecía a una economía libidinal masculina. La mujer no es un objeto entre otros sino la objetividad misma, la forma-objeto, el objeto, por decirlo así, cualquiera. La crítica de la mujer-objeto no puede deslindarse de una crítica del objeto-mujer (con la dificultad de que el pensamiento crítico moderno resulta inseparable de una metafísica de la constitución subjetiva del objeto como sucede todavía con el actual constructivismo). Ya no se trata solamente de denunciar el hecho de que a la mujer le toque ocupar la plaza de la materia pasiva en relación con la forma activa en el hyle-morfismo metafísico. Se trata de mostrar que el propio hyle-morfismo tiene el estatuto de una fantasía sexual.

Mundus

Esto explica por qué Saer puede sostener en la quinta estrofa que aquel moscardón destinado a caer, rígido, “confundía / mundo y deseo”. Eso que él llama “mundo” no es más que el fantasma que su deseo hace ondular sobre la “mancha Rorschach” (Saer, 1980, p. 10) de la disgregación sensible (recordemos de paso que tanto mundus como cosmos hacían alusión, en latín y griego, a los implementos de belleza femenina). *La vanitas o el memento mori* barrocos no significaban, al fin y al cabo, otra cosa: no es la disgregación futura lo que los hombres olvidan sino la pulverulencia presente, la atomización infinita de la materia sobre la cual proyectan las sombras vanas de objetos presuntamente firmes y constantes. Si los pintores del Barroco, de hecho, abandonaron el *disegno* renacentista y lo sustituyeron por los contornos difusos y el claroscuro, se debe a que, para ellos, el objeto no se encontraba en la tela sino en la mirada del espectador. Si éste logra “fijar la vista en algo”, se debe a que su mirada se halla fascinada por la imagen que él mismo proyecta sobre las manchas grumosas y abigarradas de una superficie plana. Esa vanitas que en los

pintores del período aparecía representada bajo la forma de una pequeña calavera en algún rincón del cuadro, puede considerarse como una precursora de la crítica moderna: esa presencia o esa aparición que supuestamente existirían independientemente de la subjetividad no son sino producciones de su imaginación o su fantasía. Suprimamos estas sombras y vamos a toparnos con la horrorosa disgregación de la materia: "No cosas, sino grumos, nudos fugaces que se deshacen, o van deshaciéndose a medida que se entrelazan..." (Saer, 1980, p. 75). Erradiquemos el fantasma de la dama y va a emerger, pavorosa, la calavera hueca (a esto parecía referirse todavía Rilke cuando aseguraba que la belleza era un velo de la muerte).

Desde el momento en que mujer y mundo tienen para Saer un estatuto fantasmático, encontramos en su obra un paralelo permanente entre ambos. A este mundo-mujer hace alusión un relato de *Lugar*, "En línea", en donde aparece uno de los personajes evocados por el poema "Dama, el día": Helena de Troya. Tomatis retoma en este cuento la historia del soldado viejo y el soldado joven que Washington Noriega había narrado en el manuscrito hallado por Soldi en *La Pesquisa*. La leyenda cuenta que la Helena que Paris se llevó a Troya no era "más que un simulacro, un espejismo que un rey hechicero, horrorizado por el secuestro de la reina, fraguó en Egipto para engañar al seductor y preservar la castidad de Helena" (Saer, 2000b, p. 37). El soldado joven conoce sin embargo un método infalible para saber

si una apariencia de este mundo, animal, vegetal o mineral, era verdaderamente un cuerpo compuesto de materia densa o un mero simulacro, y ese medio consistía en exponer el cuerpo en cuestión a la primera luz del alba, en cierto lugar preciso del espacio, para que un determinado rayo solar, al dar contra él, revelase su verdadera naturaleza. (Saer, 2000b, p. 37)

El fragmento del manuscrito de Washington cuenta a continuación cómo ambos soldados se acercan por la mañana a las murallas de la ciudad para llevar a cabo la experiencia. Cuando el primer rayo del alba ilumina a Helena, su silueta "se tornasola, se vuelve transparente y desaparece" (Saer, 2000b, p. 41). Sólo que lo mismo ocurre con la ciudad de Troya, el campamento griego, el soldado joven y el soldado viejo: en fin, con el mundo entero. No es sin embargo casual que esta experiencia de desvanecimiento de la mujer y del mundo se haga desde la perspectiva del soldado viejo: como sucede con el *envío* de "Dama, el día", Saer intenta contar aquí el "clic" de la muerte.

Pero no hubo que esperar hasta este cuento para que Saer abordase la cuestión. En un poema de *El arte de narrar*, "A los pecados capitales", el argentino escribía:

Por nuestra fantasía, nos liberan
de la materia pura, pero caemos en la red
de la esperanza. Pecados, vicios, y hasta
as débiles virtudes, nos separan
del cuerpo único del caos,
nos arrancan
de la madera y de los mares.
Guardianes en el umbral de la nada. (Saer, 2000, p. 94)

Si le sacamos a nuestra percepción de la realidad nuestros deseos y nuestras fantasías –nuestra subjetividad, como se dice–, ya no obtenemos la famosa realidad objetiva sino la disolución –la desobjetivación– de la realidad. En una palabra: la nada. Ésta es de algún modo la experiencia del bañero –del nadador– hacia el final de *Nadie nada nunca*:

Y, de golpe, en ese amanecer de octubre, su universo conocido perdía coherencia, pulverizándose, transformándose en un torbellino de corpúsculos sin forma, y tal vez sin fondo, donde ya no era tan fácil buscar un punto en el cual hacer pie, como uno podía hacerlo cuando estaba en el agua. (Saer, 1980, p. 117)

Recordemos que el propio Tomatis conoce también aquella “caída” en el “agua negra barrosa” del fondo, esa experiencia que él bautiza con el jocoso título de “dispensa definitiva de la papesa Juana”:

[...] a partir de cierto momento, no solo ya no hubo más discusiones ni posesión, sino ni siquiera deseo, no únicamente deseo de ella, sino deseo en general, esa alerta de todo el ser, inesperada y misteriosa que, aunque sin que nos demos cuenta nos mantiene enhiestos y palpitantes del nacimiento a la muerte, a veces prolifera tanto en nosotros que ocupa, además de los pliegues más secretos de nuestra carne, nuestra memoria, nuestra imaginación y nuestros pensamientos. Ningún deseo: nada [...] El famoso aditamento desapareció de un día para otro entre mis piernas y desapareció está puesto literalmente, porque aún para orinar debía buscarlo un buen rato con dedos distraídos entre los pliegues de piel arrugada y fría que colgaban bajo los testículos [...] Una vez retirado el deseo fue instalándose, cada día menos lenta, la disgregación. (Saer, 1993, p. 170)

Y como le sucede al soldado viejo, esta disgregación no afecta solamente al mundo sino también al “yo”, “o lo que quedaba de ‘yo’”. Algo semejante le ocurre a Mauricio, el vecino y alter ego de Tomatis, profesor de Estática en la facultad de ingeniería, que ya no podía salir a la calle por temor a que la realidad se derrumbase.

Cuando ese deseo regrese, cuando octubre, o la primavera, vuelvan, cuando Tomatis se convierta de nuevo “en el instrumento pasivo de la manía repetitiva del todo”, que lo mande a explorar, “con la punta escarlata, caliente y ciega”, “la noche orgánica que, con la misma independencia respecto a la voluntad de su portadora, late, se humedece y se abre para recibirme”, la consumación del acto sexual no va a sacar a cada una de las partes de su “privacidad absoluta”, como si se tratase de

dos universos diferentes, irreductibles uno al otro y mutuamente incomprensibles, englobando cada uno por su lado la totalidad de lo que existe, y que apenas si se tocan por ese punto de carne húmeda y tibia, como por el punto que tienen en común dos circunferencias tangentes. (Saer, 1993, p. 241)

El problema, desde luego, es que este “moscardón” que no cesa de confundir “mundo y deseo” ni de esculpir con su “pico rojo” a su *partenaire*, no puede justificar esta paridad entre goce masculino y femenino (justificación que suprimiría, precisamente, la diferencia sexual).

Saer lleva la metáfora de esta escultura a su paroxismo en su novela *La Pesquisa*. Los indescifrables rituales eróticos del asesino de ancianas, el orden y la disposición que le impone a las diferentes partes de sus cuerpos, el “trabajo” sobre la carne, le recuerdan a Pichón Garay la tarea de un “artista” (Saer, 1994, p. 101). Y en esto consistía también el delirio de Bianco en *La Ocasión*: conseguir que la materia bruta –“azar químico y disgregación” (Saer, 1988, p. 207)– se plegara con docilidad a sus elucubraciones. No es en este aspecto casual que una mujer, Gina, vuelva a ocupar el lugar de ese cuerpo que el hombre se propone someter a sus proyectos mentales:

Plegando a Gina a su dominación, es toda la materia la que debe ponerse a sus pies, obedecerle, y lo que otros llamarían orgullo o soberbia, Bianco lo considera lucidez, vigilancia, vigilia del espíritu frente a los desórdenes percederos y arcaicos de la carne espesa, abandonada a sí misma. (Saer, 1988, p. 132)

Y tal vez ésta sea la razón por la cual Saer había intitulado ya *envío* al epílogo de la historia de este Pigmalión frustrado.

Conclusión

Desde la antigüedad los filósofos saben que existe una diferencia crucial entre mirar y ver y que en ésta se encontraba involucrado el deseo: miramos algo y vemos, por decirlo así, sus cualidades. Los antiguos suponían que esa misteriosa “x” que miramos, y que no vemos, esa “x” invisible o inasible, ese “no sé qué”, era la substancia: aquello que subyace a las cualidades visibles. Y esa substancia sin la cual esas cualidades no serían las cualidades de algo, esa substancia que, como decimos todavía hoy, *reúne* ciertas cualidades, era, en última instancia, lo sagrado, a saber: Dios. Sin esta substancia que reúne a las cualidades, sólo percibiríamos la disgregación infinita de la materia sensible.

Cuando los trovadores pusieron a la Dama en el lugar de Dios, introdujeron una ruptura crucial: aquello que se encuentra supuestamente detrás de las cualidades visibles, que las reúne y permite que miremos una cosa, sigue siendo una “x” misteriosa pero, además, imaginaria. A esto pareciera referirse Saer cuando en uno de los últimos poemas de *El arte de narrar* –añadido una vez más en la segunda edición– sostiene que el lugar de lo sagrado, ése que los pastores buscan para adorar al nuevo dios, es un “establo vacío” (Saer, 2000a, p. 152). A este vacío seguimos llenándolo con algún fantasma, sin duda. El arte en general, y la poesía en particular, no dejan de hacer otra cosa.

En la literatura de Saer, la dama es el nombre de uno de los fantasmas que ocupa el lugar de lo sagrado, ese vacío que explica la diferencia entre ver y mirar sin la cual no habría objetos. La dama, repitámoslo, nos da la clave para comprender, en el dispositivo moderno, la forma-objeto. Y en este aspecto Saer nos está dando a ver el horizonte de pensamiento en el cual se encuentra inmerso. Más que denunciar sus prejuicios personales relativos a la mujer, habría que leer en sus versos la revelación

de ese dispositivo en el cual estamos todos implicados y que por eso podemos llamar, con menos dramatismo, una época. Yo diría que esta época se inicia con la divinización de la mujer y, como consecuencia, con esa curiosa controversia acerca de su existencia que se prolonga hasta hoy.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Paris: Rivages, 1981.

QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de. *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta, 1996.

SAER, Juan José. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.

_____. *La mayor*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

_____. *La Ocasión*. Buenos Aires: Alianza, 1988.

_____. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza, 1993.

_____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000a.

_____. *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000b.

SOR JUANA Inés de la Cruz. *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra, 1992.

Abstract

This article studies the representation of the woman in "Dama, el día", the last poem of *El arte de narrar* by Juan José Saer. The essay shows that the portrayal of the woman as a man's fantasy is inseparable in his writings of the statute of the object and the world.

Keywords

Woman. Troubadour's poems. Fantasy. Object. World.
