



## Tres lecturas contemporáneas de una forma canónica. Borges, Cortázar, Saer y el soneto.

---

**María Elena Fonsalido**

Universidad Nacional de General Sarmiento

### Resumen

El trabajo se centra en las lecturas críticas y en las reescrituras de tres autores argentinos que, por su opción estética más señalada, su opción genérica o su ubicación cronológica, no se relacionan, en principio, con el soneto. Se focaliza la atención en sus lecturas del soneto del Siglo de Oro español, especialmente de Quevedo y Garcilaso. Por otro lado, se estudia con especial atención los lugares de enunciación que construyen los escritores en cuanto críticos y las relaciones que establecen entre soneto y literatura.

*Palabras clave: soneto – Garcilaso– Quevedo– lecturas críticas– lugar de enunciación– reescrituras.*

This work centres on critical readings and rewritings of three Argentine authors, whose major aesthetic options, genre, and historical moment, are not related to sonnet. Attention is focused on their way of reading Spanish Golden Age sonnet, especially Quevedo's and Garcilaso's poems. On the other hand, it studies the places of enunciation constructed by these writers as critics, and relationships established between sonnet and literature.

*Keywords: Sonnet – Garcilaso – Quevedo – critical readings – place of enunciation – rewriting*

*Olivar* N° 9 (2007), 127-145.



## 1. Introducción

El sentido de este trabajo es explorar las lecturas, es decir, las miradas críticas, que tres autores argentinos del siglo XX, Borges, Cortázar y Saer, realizan del soneto, especialmente del soneto español del Siglo de Oro. Ya sea debido a su opción genérica más reconocida, la narrativa; a la ubicación cronológica de su obra, la vanguardia o la posvanguardia; o a su opción estética, de ruptura con la literatura anterior, ninguno de estos autores es relacionado en primera instancia con el soneto. Sin embargo, los tres realizan no sólo una lectura crítica de esta forma poética en sus ensayos o sus ficciones, sino que también presentan diversas reescrituras del soneto en su obra poética.

Además de esta exploración, nos detendremos también en el lugar de enunciación que los autores eligen para realizar su crítica (la conferencia, el borde y la ficción) con el propósito de armar un recorrido que pueda mostrar cómo el autor literario, al tomar postura crítica, construye también un espacio de enunciación que convalida o pone en discusión sus propias apreciaciones.

## 2. La lectura de Borges: la voz del profesor

Al hablar del soneto en la obra de Borges, no puede soslayarse la figura de Quevedo. Quevedo es, con Cervantes, “el” autor del Siglo de Oro para Borges. Incluso su admiración por él le llegó antes que la que después tuvo por Cervantes: “Creo que he sido injusto porque hubo una época en que yo creía que Quevedo era mejor que Cervantes” (Borges, 1976: 56). Quevedo ocupa un lugar de privilegio en sus lecturas. Muy prematuramente, en 1924, el escritor argentino ya había teorizado sobre Quevedo en un artículo llamado “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, aparecido en *Inquisiciones* (1925). Además, hay otros tres textos en los cuales se centra en su figura: el poema “A un viejo poeta” de *El hacedor*, que culmina con un verso entero del autor madrileño: “Y su epitafio la sangrienta luna”; el artículo llamado “Quevedo”, de *Otras inquisiciones* (1952), que recupera conceptos del artículo de 1924; y la conferencia sobre la poesía de *Siete noches* (1980), que retoma el soneto entero del cual años antes había citado sólo un verso, como texto poético ejemplar.

Es decir que, a lo largo de por lo menos treinta años, Borges medita y vuelve sobre la obra de Quevedo:

De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo.<sup>1</sup> (p.38)

En su lectura del poeta madrileño, Borges se nos aparece como un adelantado de su época. Observó prontamente que, en la evaluación que su tiempo hizo del español, “de Quevedo [...] sólo perdura una imagen caricatural” (p. 38). *Otras inquisiciones* reúne artículos escritos entre 1937 y 1952, por lo que es posible pensar que Borges valora en Quevedo los aspectos que la crítica tardó en ver: “La grandeza de Quevedo es verbal” (p. 39). Ahora bien, no se acerca a esta lectura desde lo ideológico: “Juzgarlo [a Quevedo] un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” (p. 39).

Borges centra su análisis en el Quevedo poeta, mirada también de avanzada para su época que, fundamentalmente, lo juzgaba como prosista satírico. Y, dentro de la obra poética de Quevedo, le interesan particularmente los sonetos. En su mirada crítica al sonetista, Borges analiza detenidamente el modo de construcción de la metáfora en Quevedo. Registra también todas las variedades “tonales” que se abren en el abanico de la poesía quevediana:

Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos [...]; opacas y crujiente severidades, bruscas magias de teólogo [...], gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego; urbanidades y dulzuras de Italia [...]; variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim du Bellay; brevedades latinas, chocarrerías, burlas de curioso artificio, lóbregas pompas de la aniquilación y el caos. (p. 42-3)

La lectura que realiza del autor español es, esencialmente, “formalista”:

<sup>1</sup> Todas las referencias corresponden a la edición citada en la bibliografía.

Considerados como documentos de una pasión, los poemas eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables (p. 41)

Y también:

Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan [...] Son (para de alguna manera decirlo) *objetos verbales*, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata” (p. 44, la cursiva es nuestra)

Es decir, Borges lee al Quevedo “literato” en un gesto de avanzada para su época y lo lee en un libro de ensayos.

Treinta años después, Borges da las conferencias que van a formar *Siete noches*.<sup>2</sup> En la correspondiente a “La poesía”, apela a su lugar de profesor, a la voz de la autoridad: “He sido profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires” (p.257), aunque ironiza sobre este lugar: “Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla” (p. 258). Con la ironía a cuestas, sin embargo, Borges da una clase. Analiza poesía.

Didáctica y clásicamente, decide: “Platón ha hecho algo muy superior a definir la poesía: nos da un ejemplo de poesía” (p. 257). Siguiendo, entonces, el modelo platónico, Borges no define la poesía, sino que elige dos poemas para analizar y así acercar la experiencia poética a sus oyentes (y más tarde lectores). Estos dos poemas son dos sonetos, uno de Francisco de Quevedo y otro de Enrique Banchs. El soneto de Quevedo es el soneto 223, que figura en el apartado “Elogios, epitafios, túmulos” en la edición de Blecua de la obra de Quevedo.<sup>3</sup> Es un soneto que necesita fuerte contextualización para ser comprendido, porque alude a la muerte de un personaje de la historia de la España del Siglo de Oro, don Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Todas las referencias corresponden a la edición citada en la bibliografía.

<sup>3</sup> Ver bibliografía.

<sup>4</sup> Se trata de un político amigo de Quevedo, quien rescata su figura a través de este poema. Considerado traidor por el Conde-Duque de Olivares que lo mandó a prisión, donde murió, Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna y grande de España (1554-1624), fue un brillante militar de su época, virrey de Sicilia y de Nápoles y, sobre todo, artífice de la construcción de una gran flota española, que defendió a la Cristiandad de piratas

A lo largo de toda la conferencia, se notan claramente tres marcas: en primer lugar, el discurso didáctico reiterado: “Lo repetiré lentamente y luego volveremos a él, verso por verso” (p. 258) o “no estoy hablando a favor o en contra del soneto, estoy tratando de analizarlo” (p. 259). La postura que asume, frente a la literatura, en este texto, es básicamente la del profesor: “no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad” (p. 258).

En segundo lugar, en toda la conferencia, la palabra “soneto” aparece para Borges como sinónimo exacto de “poesía”. Analizando el soneto de Quevedo, dice: “Aquí tenemos otra prueba de que una cosa es *la poesía* y otra el sentir racional” (p. 260, la cursiva es nuestra); y, para dar otros ejemplos, apela a un soneto de Wordsworth.

Por último, la esencia de lo poético, para Borges, reside en lo formal por encima del contenido (ya al comienzo de la conferencia había cuestionado a Croce y su visión “esteticista” de la poesía, frente a la mirada al poema como hecho lingüístico, que él mismo propone). A esta relación entre contenido y forma, dedica Borges gran parte de su conferencia.

Para empezar, se detiene en el verso que veinte años antes había utilizado como cita para terminar su propio texto. Dice: “‘Y su epitafio la sangrienta luna’ es uno de los versos más memorables de la lengua española” (p. 259). Al analizar las diferentes posibilidades semánticas de este verso, considera, por lo menos, tres: “la luna sangrienta del Apocalipsis”, (p. 259); “la luna debidamente roja sobre el campo de batalla” (p.259); y también “el pabellón otomano; la sangrienta luna habrá sido la medialuna roja” (p. 259). La conclusión privilegia la connotación por sobre la significación cerrada: “Creo que todos estaremos de acuerdo en no descartar ninguno de los sentidos [...] Quevedo no dejó de percibir los diversos sentidos. Los versos son felices porque son ambiguos” (pp.259-260).

Este huir del sentido como forma básica de interpretar la poesía, aparece como constante de la conferencia. Frente al verso de Quevedo: “el llanto militar creció en diluvio”, dirá:

---

árabes y berberiscos. Cuestionó la política de los dos últimos Austrias, de lo que devinieron su caída en desgracia y su muerte. (Elliot, 1984)

Aquí tenemos otra prueba de que una cosa es la poesía y otra el sentir racional; la imagen de los soldados que lloran hasta producir un diluvio es notoriamente absurda. No lo es el verso, que tiene sus leyes” (p. 260).

Al comienzo de la conferencia había dicho: “La poesía es una forma de música” (p. 257). Al analizar el verso quevediano: “Dióle el mejor lugar Marte en su cielo”, Borges comenta: “no tiene sentido alguno pensar que Marte alojó al duque de Osuna junto a César. La frase existe por virtud del hipérbaton [...] el verso existe más allá del sentido” (p. 260).

Por último, la conferencia da una pista acerca de su propia opción estética como sonetista: “Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos” (p. 259).

En efecto, de los 11 sonetos que publica Borges en *El hacedor* (1960), primero de sus libros en el cual aparece este tipo de composición, sólo cinco presentan una métrica “fecha al itálico modo”.<sup>5</sup> A lo largo de toda su obra poética, esta forma métrica se va perdiendo, en beneficio del soneto “inglés” o “shakespeariano”. En el libro de poemas que publica a continuación, *El otro, el mismo* (1969), sobre 47 sonetos, sólo 18 sostienen la forma castellana.<sup>6</sup> A partir de *Elogio de la sombra* (1969), sólo uno: “Ricardo Güiraldes”. En *El oro de los tigres* (1972), “Al triste”, en *La rosa profunda* (1975), “El testigo”, en *La moneda de hierro* (1975), “El conquistador”. En su última obra poética publicada, *Los conjurados* (1985), sobre 10 sonetos escritos, sólo dos tienen la forma española: “La suma” y “Enrique Banchs”. Es decir, Borges poeta, conociendo en profundidad el soneto del Siglo de Oro español, opta por la forma sajona, con claro modelo en Shakespeare.

Por lo dicho, frente a la forma canónica, Borges:

a) Es uno de los primeros críticos en realizar una lectura “formalista” de la poesía de Quevedo, al detenerse en el procedimiento del fenómeno

<sup>5</sup> Nos referimos a “Ajedrez I”, “Ajedrez II”, “La lluvia”, “A un viejo poeta” y “Blind pew”.

<sup>6</sup> Son ellos: “Una brújula”, “Una llave en Salónica”, “Un poeta del siglo XIII”, “Un soldado de Urbina”, “Juan I, 14”, “A quien ya no es joven”, “Alexander Selkirk”, “Odisea, libro vigésimo tercero”, “A una espada en York Minster”, “Snorri Sturluson”, “Edgar Alan Poe”, “A quien está leyéndome”, “Everness”, “Ewigkeit”, “Edipo y el enigma”, “Spinoza”, “Adam cast forth”, “Una mañana de 1649”.

poético. Con esto logra dar una vuelta de tuerca a la lectura de “prosista de contenido” a la que Quevedo era sometido entonces.

- b) Constituye al soneto de Quevedo en paradigma de lo poético en su conferencia de 1980. Allí subraya nuevamente el carácter del fenómeno literario como relacionado con el procedimiento mucho más que con el contenido, aunque trabaje sobre un texto con referencia contextual muy marcada.
- c) A su voz de escritor suma el lugar del profesor, el prestigio del género “conferencia”, y, aunque ironice sobre este lugar, puede aplicarse a su gesto la frase de Barthes: “La ironía proviene siempre de un lugar seguro”. (Barthes, 1993: 72)

### **3. La lectura de Cortázar: la voz de la ambigüedad**

El de Cortázar tampoco es un nombre que, en el campo literario, se asocie inmediatamente con el soneto. Sin embargo, en *Salvo el crepúsculo*, su último libro de poemas, de 1984,<sup>7</sup> un apartado completo lleva por título “Preludios y sonetos”. El apartado incluye veintidós poemas, de los cuales catorce son sonetos, número que parece significativo, ya que podría decirse que escribe un soneto por cada verso que compone la forma canónica.

El libro es una curiosa miscelánea de poemas, largas citas de otros autores y textos en prosa. Además del apartado concreto y que ya fue descrito, en otro de ellos, “El agua entre los dedos”, aparece un texto titulado simplemente: “Soneto”. En “Salvo el crepúsculo”, otro de los subtítulos que dividen el libro, aparecen “Tres sonetos eróticos” y, en “Ars amandi”, una especie de “declaración de principios” titulada “In itálico modo”, que antecede a tres textos titulados “Tre donne”. Cada uno de los sonetos de este apartado lleva a su vez como subtítulo un nombre de mujer: “Simonetta”, “Carla”, “Eleonora”. Ahora bien, lo interesante de estos textos, además de responder a la vieja consigna vigente desde Garcilaso en nuestra lengua, de que el soneto es el “envase” privilegiado de la lírica amorosa, es el idioma en el cual están escritos, que es explicado así:

<sup>7</sup>Todas las referencias corresponden a la edición citada en la bibliografía.

Aprendí un poco de italiano en los años cincuenta, y con nuestra tendencia argentina a parodiar una lengua que practicamos sobre todo en su versión degradada, el *cocoliche*, nunca me costó inventar largos discursos perfectamente aberrantes para regocijo casi exclusivamente mío. (Cortázar, 1984: 103)

La operación que realiza Cortázar, escribir sonetos en “algo” parecido al italiano, puede leerse como la imposibilidad de soslayar el origen de esta forma poética. Resulta interesante, por otro lado, que el autor concibiera a la parodia como modo de “apropiarse” del soneto, dado el carácter de ruptura frente a lo establecido que plantea, en líneas generales, su literatura. Compose, pues, Cortázar, sus “sonetos macarrónicos” con esta aclaración previa:

Lo mío [...] consiste simplemente en sonetos que cuidan el ritmo y la rima para hacer caer al lector en el garlito de la cadencia, y que acumulan frases sin sentido donde se mezclan voces italianas con otras inventadas a vuelapluma. En resumen, *lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo*, por lo cual me pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta, que aconsejo tan falsa como el resto, es decir, apasionada y vehemente. (Cortázar, 1984: 104. La cursiva es nuestra)

Es decir, estamos frente al soneto concebido como “abstracción” formal, casi como concepto. Se lo realiza prácticamente a través de dos elementos, ritmo y rima. Y no sólo hace abstracción de elementos que se nos antojarían indispensables, como el significado, sino que construye el soneto eludiendo hasta la propia lengua. Comentando los últimos textos de otro gran sonetista, Lope de Vega, dice Mercedes Blanco algo que puede aplicarse a los de Cortázar: “Estos sonetos no dicen nada salvo qué cosa es un soneto”. (Blanco, 2000: 233)

En el apartado “Salvo el crepúsculo”, antes de “Tres sonetos eróticos”, Cortázar se expulsa:

¿Sonetos, en estos tiempos de tormenta? Anacrónicos para muchos, yo los siento más bien ucrónicos. Después de todo, el soneto es el agazapado íncubo de la poesía en lengua castellana, y el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto. (Cortázar, 1984: 185)



Estas declaraciones merecen un análisis. Por empezar, señalan la atemporalidad del soneto. Por otro lado, insisten en el valor del soneto “en lengua castellana”, como molde necesario del que el idioma se apropió hasta volverlo casi sinónimo obligado del fenómeno poético. La mención de Violante reivindica el soneto en tanto forma, en desmedro del contenido.<sup>8</sup>

Como puede verse, Cortázar elige un lugar de enunciación ambiguo para referirse al soneto: no habla el profesor que está analizando el texto, como el Borges de *Siete noches*, ni es la voz de un personaje, como se dará en el caso de Saer. Es un yo-lírico que “anuncia” los poemas que le siguen, a medio camino entre la voz poética y la voz crítica. Esta voz da indicios para ser confundida con el autor textual: “me acuerdo de la sorpresa de Ítalo Calvino una noche en que le mencioné el poema” (Cortázar, 1984: 103), pero que nunca se identifica directamente como tal. Es más, estas posturas preferenciales de Cortázar, a medio camino entre la ficción y la realidad, a las que nos tiene acostumbrados en sus cuentos, son el eje estructurante de sus reescrituras de Garcilaso.

De modo que, lo que Cortázar señala al escribir sonetos, es la vigencia de la composición entendida como metro y como género, como soporte poético por excelencia. Además de señalar esta preferencia por el soneto, en el ya citado apartado “Preludios y sonetos”, Cortázar ensaya dos, que se constituyen en reescrituras de Garcilaso de la Vega: uno de ellos, “Recado a Garcilaso”, dialoga con la obra pastoril del poeta toledano, especialmente con la “Égloga I”; el otro, es un soneto que invierte el número XIII de Garcilaso, el famoso texto que introduce en la lírica española el tema mitológico de Dafne y Apolo, y da comienzo a una larguísima tradición.

En el primer texto, el soneto se presenta como respuesta (“Recado”) a Garcilaso. El epígrafe recupera el verso 127 de la primera égloga del poeta toledano. Para armar su diálogo con el hombre del Renacimiento, Cortázar “retoma ‘el habla’ poética de Garcilaso” (López Casanova, 2005) y la une a uno de sus procedimientos favoritos, la inversión o especularidad. Como cualquier lector asiduo de Cortázar puede reconocer, muchos

<sup>8</sup> Cortázar se refiere al famoso soneto de Lope que comienza “Un soneto me manda a hacer Violante...”, que aparece en su obra *La niña de Plata*, de 1617.

de sus cuentos clásicos están elaborados sobre este eje.<sup>9</sup> Como afirma Goloboff, la búsqueda de Cortázar está al servicio del “sacudimiento del lector y, con él, la subversión de las costumbres de consumo; la problematización del hecho de narrar y de leer”. (Goloboff, 2004: 301)

Cortázar problematiza, entonces, el carácter ficcional de las “categorías” “Salicio” y “Garcilaso”. El primer verso del soneto: “Aquí, señor, prosigue tu combate”, plantea desde el comienzo el conflicto de la temporalidad y la espacialidad (“Aquí”) y de la relación enunciador – enunciatario. El lector no sabe quién está hablando ni a quién. Dice López Casanova (2005):

El vocativo “señor” prepara la expectativa que se satura en el tercer verso del segundo cuarteto: Salicio le habla a “Garcilaso”, quien queda, así, ficcionalizado. Los procedimientos de tal ficcionalización son construir a “Garcilaso” como destinatario del cantar de un personaje bucólico, tomado de la lírica cortesana del siglo XVI, y darle voz para que conteste *bajo* la raya de diálogo, es decir, voz de personaje. En cambio, Salicio ocupa el lugar del hablante básico de las églogas, o sea, se “desficcionaliza”, se asimila al poeta como autor textual.

En cuanto al “aquí”:

...ubica el decir de Salicio y lo aleja del plano de “Garcilaso”. Así, Salicio ya no habla a la amada ausente, sino a Garcilaso (el poeta ausente) quien, igual que antes Galatea, se vuelve presente. Sin embargo, a diferencia de ella, no solo lo hace en la enunciación de Salicio sino, por su propia voz, en literatura misma de habla hispana, en el soneto de Cortázar-Salicio. (López Casanova, 2005)

En cuanto a “Voz de Dafne”, en primer lugar, observemos la situación de enunciación: el primer cuarteto comienza con una apelación al lector, que implica la constitución de un pacto: “Supón que de verdad Dafne murmura”. La escena mitológica simplemente observada por Garcilaso, ha sido ampliada hasta incluir, no sólo al yo lírico-enunciador, sino también al lector implícito como enunciatario. Entre estos dos elementos

<sup>9</sup> Puede pensarse en la relación ambivalente entre lo animal y lo humano en “Axolotl”, o entre el siglo XX y la época prehispánica en “La noche boca arriba”, o entre Buenos Aires y Budapest en “Lejana”, o entre la realidad y la ficción en “Continuidad de los parques”.

que acuerdan este pacto ficcional, se mueven Dafne y Apolo. Las otras tres estrofas, instauradas por Garcilaso como el espacio del llanto de Apolo y de la identificación del yo lírico con el personaje, transforman, en el texto de Cortázar, a Apolo en mudo enunciario del discurso de Dafne.

De esta manera, la inversión es total: el lector, que quedaba fuera en el hipotexto garcilasiano, es el eje central a partir del cual es posible la constitución del hipertexto (el “lector cómplice” que Cortázar buscaba en *Rayuela*). Dafne, que huía muda, se para y habla. Apolo, que perseguía y lloraba, es simplemente el vocativo aludido. El yo lírico “externo”, enmudece después de fijar las reglas del juego con el lector y cede la voz a la ninfa-laurel. Ella, figura tradicional de la dama perseguida, muda y desdénosa, se detiene, habla y, mientras se transforma en árbol, se declara enamorada del dios que la requebró en las diferentes versiones del mito que presenta a lo largo de los siglos, la poesía en lengua castellana.<sup>10</sup>

En segundo lugar, es interesante detenerse en los verbos principales: lo que en Garcilaso era testimonio (“vi”), en Cortázar es invitación (“supón”). El segundo verbo principal, también en segunda persona, es pronunciado por Dafne: “Siente temblar”. El “tú” al que se dirige, explicitado en el verso octavo, es el mismo Apolo.

Los tres verbos en primera persona hay que buscarlos recién en el último terceto:

“*te amaré*, dios de miel, tortura de ala,  
con la misma encendida resistencia  
con que *te huí* mujer y árbol *me entrego*”

La voz que enuncia es Dafne. La ninfa reconoce la huida como un pasado, el ser árbol como permanencia y pertenencia y el amor como el futuro seguro que promete a su amado.

<sup>10</sup> Pueden verse, por ejemplo, además del hipotexto base, el soneto XIII de Garcilaso, “A Dafne ya los brazos le crecían”; el de Lope, “A las fugas de Juana en viendo al poeta con la fábula de Dafne”; y los dos de Quevedo: “A Apolo siguiendo a Dafne” y “A Dafne huyendo de Apolo”. El mito presenta muchas reescrituras más. Se relevan aquí sólo los sonetos.

Cortázar, con su procedimiento de especularidad, en realidad recupera la tradición. Otra vez tiene la voz un amante que no puede ser correspondido: “¡Oh Apolo, esta tristeza de ser pura!”, otra vez hay un amado ausente e invocado. El soneto como soporte de la lírica amorosa ocupa otra vez su lugar. Solo que, paradójal y especularmente, se escucha la voz femenina. De este modo, en el texto de Cortázar, Dafne dice, con la anuencia del lector, lo que Apolo quiere escuchar desde hace siglos.

De modo que, si el yo lírico logra el pacto con el lector, cualquier cosa es posible, aun el cambio en la esencia del mito: si todos nos ponemos de acuerdo, Dafne no huye, habla y ama a Apolo. En este acuerdo, se reinstaura el discurso amoroso clásico como válido, con el signo cambiado: se le da la voz a la mujer.

Como puede verse, en sus consideraciones sobre el soneto, Cortázar:

- a) Construye reescrituras del soneto más clásico (Garcilaso) pero utilizando como procedimiento básico la inversión (de personajes, de roles lector/autor), procedimiento que resulta coherente con su poética narrativa.
- b) Rescata los aspectos de atemporalidad y estrictamente formales del soneto: el ritmo y la rima.
- c) Construye, para sus consideraciones críticas, un lugar de enunciación ambiguo similar al que suele construir para sus personajes, a medio camino entre la ficción y la realidad, lo que le permite una libertad de opinión lejana a la estructura del texto académico.

#### **4. La lectura de Saer: la voz de la ficción**

Varios son los acercamientos de Saer a la obra de uno de los más consolidados sonetistas del Siglo de Oro, Quevedo. Antes de ocuparnos del que nos interesa para este trabajo, destacaremos básicamente tres. En primer lugar, el reconocimiento directo, en la entrevista que le realizara Gerard de Cortanze y que aparece recopilada al final de *El concepto de ficción*: “En lo que concierne a mis gustos personales puedo decir que los escritores de lengua castellana que releo más son: *Quevedo*, Góngora, Macedonio Fernández, Borges y Juan L. Ortiz”. (Saer, 1997: 293. La cursiva es nuestra)

En segundo lugar, la utilización de Quevedo como resorte de su cuento “Paramnesia”, que aparece en *Unidad de lugar*, de 1966. Este libro, que sólo consta de seis cuentos, tiene una “Advertencia” que muestra claramente el alto nivel de conocimiento que el novelista santafesino tiene de la obra del poeta madrileño:

La broma del rey al cochero a propósito del accidente de tránsito que el soldado narra al capitán en el cuento titulado “Paramnesia” está tomada del epistolario de Francisco de Quevedo (Carta LXIII, al marqués de Velada y San Román, 1624): ‘Salí del juicio y del coche. Hallé al cochero hecho santiguador de caminos, diciendo no le había sucedido tal en su vida’. Yo le dije: ‘Vuesa merced lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha hecho ya muchas veces’. (Saer, 2001: 215)

Por último, el apartado poético llamado “Francisco de Quevedo”, que incluye tres poemas en el único libro de poesía publicado por Saer, *El arte de narrar*, texto que recopila poemas escritos desde 1960 hasta 1987.

En un intento de clasificar temáticamente la obra poética de Saer, Pabla Diab (2005: 16) encuentra que: “El grupo más numeroso y más en la superficie legible corresponde a los poemas que rinden homenaje y en los que [...] se alude o se cita autores y personajes de la literatura”.

Con sólo recorrer el índice del libro se observa que lo anotado por Diab es real. Poemas como “Rubén en Santiago” o “En la tumba de Sartre” lo confirman. Pero, entre tanto homenaje, sólo tres autores merecen, en la obra poética de Saer, un apartado, un subtítulo que se divide a su vez en dos o tres textos subsidiarios. La trilogía de Saer es un curioso canon compuesto por Dante, Akinari (escritor japonés del siglo XVIII) y Quevedo. “Dante” le merece tres poemas, “Akinari”, dos y “Quevedo” otros tres.

La poesía-homenaje de Saer no es de alabanza directa. Dice Diab (2005: 17): “El homenaje supone cierto conocimiento, y en el caso de Saer [...] el diálogo con el homenajeado no ilumina, no explica, sino que se mueve en el terreno mismo de lo poético”.

Los tres poemas englobados bajo el subtítulo “Quevedo” consisten en un texto que lleva por nombre “A Francisco de Quevedo”, otro denominado “Segovia” y un soneto llamado “Relox de sol”.

El primer poema señala la perdurabilidad del clásico: el yo poético le habla a Quevedo, y muestra la oposición entre lo que resiste y lo que

se destruye, entre elementos “blandos” y elementos “duros”: “cielo” vs. “oro”; “luz” vs. “metal”: “tierra” vs. “sangre y piedra”. La idea de todo el texto está concentrada en el último verso: “persistes”.

“Segovia” celebra a la ciudad como cuna de la lengua castellana, en la cual “nació, abuela de sí misma, mi voz”. El poeta asume la tradición de la lengua en la que escribe y ve en Quevedo a una brújula que, “en la misma irrealidad o mar de la lengua” orienta,

desde el shock del naufragio,  
hacia islas inciertas  
que ningún mapa, hasta entonces, señaló.

Y, finalmente, el soneto. El título ostenta el arcaísmo “relox”, que acerca al lector a la pronunciación del Siglo de Oro. El texto presenta el discurso del “relox”, desde la temática senequista-estoica de Quevedo. El poema se propone como un texto que retoma los motivos y la cosmovisión quevedianas. Pero al pasar del tiempo, tópico del autor madrileño, suma Saer la imagen visual cromática, tan propia de su propia narrativa, como elemento contribuyente a la idea de lo que un crítico llama “las posibilidades de la percepción para aprehender lo real” (Dalmaroni, 2000: 321). La palabra “luz” se repite seis veces en los catorce versos, y se entrelaza con las ideas de muerte y de tiempo. De modo que Saer consigue conjugar el tópico del Siglo de Oro con uno de sus recursos más evidentes. En el soneto, la luz se concreta hasta mezclarse con la arena que corre y transformarse, ella misma, en devenir.

Para este trabajo, sin embargo, hemos seleccionado las apreciaciones acerca del soneto que aparecen en *Lo imborrable*, novela de 1993.<sup>11</sup> La novela, narrada en primera persona, pone en escena la voz de uno de los personajes clave que enhebran la obra de Saer: Carlos Tomatis. Entre sus múltiples ocupaciones (poeta, periodista, editor) Tomatis es crítico literario. Estas características de Tomatis, entre otras, han llevado a la crítica a ver en ese personaje un “alter ego” de Saer. Así, sus expresiones críticas acerca de la literatura serían los conceptos de Saer, quien, tras la máscara de Tomatis, opinaría.

En un reportaje realizado a Ricardo Piglia, la periodista le pregunta por Renzi:

<sup>11</sup> Todas las referencias corresponden a la edición citada en la bibliografía.

–¿Hasta dónde tiene que ver con usted?

–Es un doble. Él hace lo que a mí me habría gustado.

.....

–Por otra parte, no es el primer escritor que lo hace.

–No soy. Onetti también tenía su Renzi: Jorge Malabia.

[...] Y James Joyce tenía a Stephan Dedalus *y Juan José Saer a Tomatis* (Giglio, 2006. La cursiva es nuestra)

La novela narra la época de la última dictadura militar, tiempos en lo que “casi todos son todavía reptiles” (p. 9). El personaje central, el narrador, había caído en una depresión intensa, asimilable a la del país: recientemente disuelto su matrimonio, había regresado a la casa de su madre, no abandonaba su habitación, no se bañaba, se alcoholizaba y se encontraba instalado en lo que él mismo denomina “plena catatonía” (p. 143). La muerte de su madre lo enfrenta a un “programa de higiene” (p. 143). Allí empieza la reconstrucción de su persona, que también puede leerse como el comienzo de la reconstrucción del país (uno de los personajes clave que lo incita a salir se llama Alfonso y aclara: “Es mi apellido” [p. 11]): abandona su habitación, deja de tomar, se baña, ensaya tímidas salidas de la casa, y... escribe sonetos: “me pareció que algún trabajo intelectual tenía que acompañar mi recuperación física y únicamente después de vacilar durante unos días terminé decidiéndome por el soneto”. (p. 143)

La novela está estructurada, gráficamente hablando, por subtítulos que acompañan, desde los márgenes, al texto. Dos de estos subtítulos interesan especialmente “El soneto como terapia”, que acompaña la decisión de Tomatis, y “La carpeta color ladrillo” que contiene cinco sonetos, de los cuales, dos son reproducidos en la novela.

El mismo personaje se extraña de su propia actividad:

que me cuelguen si hace seis meses nomás hubiese sido capaz de concebirme a mí mismo llevando una carpeta de sonetos [...] , pero había que elegir entre eso o el agua negra sin fondo, empezar de nuevo a partir de cero... (p. 142)

El primer punto a considerar entonces, es que, para Tomatis, escribir sonetos es sinónimo de “empezar de nuevo a partir de cero”, crear todo nuevamente, ordenar el caos. Sigue diciendo el personaje:

Empecé a darme cuenta de que ante mis propias narices lo que desde hacía tanto tiempo tenía la costumbre de llamar ‘yo’, volaba en pedazos [...] Los pedazos que quedaron flotando a la deriva después de la explosión, se asomaban de tanto en tanto al borde verdoso y húmedo del pozo negro, tratando de ver si la mirada encontraba algún indicio de fondo, pero terminaba perdiéndose en un *océano de tinieblas*, [...] atravesado *sin ninguna ley inteligible* por *automatismos caprichosos y sin sentido*. (p. 143. La cursiva es nuestra)

Tomatis busca entonces, en el proceso de su reconstitución, huir de las tinieblas a la claridad, encontrar una ley válida, armar un sentido. En este aferrarse a “lo construido”, en este someterse a una ley que pueda reconocer, en esta búsqueda del sentido de las cosas, se encuentra con el soneto.

A continuación, Tomatis reseña su relación con esta forma poética, que creemos muy asimilable a la propia relación que Saer tuvo con ella: en la adolescencia, “tan frecuente como la masturbación” (p. 144); en la juventud, el rechazo, evidenciado, no obstante, por otro procedimiento literario: “sólo podía hacerlo de un modo paródico” (p. 144); ya adulto “para mí el soneto estaba desprovisto de toda legitimidad poética [...] ya ni en broma los componía. Se había vuelto una forma muerta, como lo son ciertas lenguas...” (p. 144). A través de su personaje, Saer reconstruye la mirada de su generación respecto de la forma canónica: el intento de emularla, la parodia, el rechazo, la indiferencia.

La reconstitución de Tomatis pasa, como la del país en el momento en que está situada la novela, por salir del caos, por volver a darle sentido a las cosas. El personaje encuentra este orden, este sentido, esta razón de volver a conectarse con el mundo exterior para cauterizar las cicatrices de “lo imborrable”, en la forma poética clásica:

La medida, el verso, la rima, la estrofa, la idea pescada en alguna parte de la negrura y que hace surgir, ondular, plegarse el vocabulario, acumulado misteriosamente en los pliegues orgánicos, se vuelven rastro en la página, forma autónoma en lo exterior, floración cristalina que centellea y, que,



por haber puesto freno a la dispersión, a causa del prestigio heroico de toda medida, ya imborrable, me apacigua. (p. 145)

El personaje encuentra en la forma (“la medida, el verso, la rima, la estrofa”) y en la idea obligada a expresarse con palabras, es decir, en la literatura, la única manera válida de relacionarse con lo exterior, el único camino para evitar la disgregación, el único modo de perdurar aunque sea como “rastros en la página”.

De modo que, Saer:

- a) Presenta a un personaje, devastado como el país, para proponer que la reconstrucción puede hacerse desde la palabra y, sobre todo desde la palabra literaria. En este ámbito, el soneto funciona como sinécdoque de la literatura.
- b) Presenta al soneto como metáfora de la subordinación del caos a la forma y, al mismo tiempo, como síntesis de cómo fue leído el canon por su generación.
- c) Ubica su crítica en la voz de un personaje de ficción, lo que le permite distanciarse de los dichos. Saer elige la voz de un personaje que es crítico literario, procedimiento con el cual logra afirmar sus opiniones respecto del tema y, al mismo tiempo, suspenderlas entre paréntesis, dado el carácter ficcional de la voz elegida.

## 5. Conclusiones

Los tres autores trabajados plantean el soneto como representación de lo literario. La lectura formalista de Borges que lee el procedimiento por encima de los contenidos; el énfasis de lo formal hasta vaciar la semántica de Cortázar; el soneto visto como palabra creadora que vuelve a ordenar el caos en Saer. Es curioso como los tres, que, como ya se dijo, participan de alguna manera de posiciones rupturistas respecto de la tradición, no pueden soslayar el soneto como lugar privilegiado de la literatura, como espacio de condensación y de máxima apuesta a lo formal. Creemos que, precisamente por esto es que les interesa, porque pueden leer en esta estructura poética la altísima experimentación lingüística de la cual es producto, cualidad que puede haberles pasado inadvertida en sus años iniciales, pero que se les hace evidente en su madurez literaria.

Por otro lado, interesa que, además de autores de sonetos, los tres se ubiquen como críticos y el lugar en el cual se ubican.

Borges, que había escrito sonetos desde la década del '60, en sus últimos años, con su voz totalmente consolidada, elige el lugar del conferencista-profesor, que analiza el fenómeno poético y asume la plena responsabilidad de sus dichos.

Cortázar, fiel a su estética, construye el espacio ambiguo del yo lírico-comentarista de su propia obra. Este lugar crítico que construye Cortázar lo ubica, entonces, en un borde, en el cual la responsabilidad de la palabra parecería tenerla el crítico de los poemas que siguen, pero esta voz está tan cerca de estos poemas, la "ficción", que resulta tan ambigua como Garcilaso-personaje, Salicio-autor, Apolo mudo o Dafne parlante.

Por su parte, Saer ficcionaliza sus teorías a través de la voz de su personaje, representación del intelectual que debe sobrevivir a la historia, y, además, su propio alter ego. El ceder su voz a un personaje que es, a su vez, escritor y crítico literario, contribuye a la identificación entre autor textual y personaje narrador. Pero la responsabilidad de lo enunciado es del personaje, lo que permite un distanciamiento por parte del autor textual de todo lo dicho, en una vuelta de tuerca que cuestiona la misma voz crítica. También esta postura de Saer aparece como coherente con su estética que concibe a las ficciones como discursos que "aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra". (Saer, 1997: 16)

## Bibliografía

- BARTHES, ROLAND, 1993 [1973]. *El placer del texto y lección inaugural*, México: Siglo XXI.
- BLANCO, MERCEDES, 2000. "La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*", en *Otro Lope no ha de haber. Tai del convegno internazionale su Lope de Vega (febbraio 1999)*, María Grazia Profeti (ed.), Firenze: Alinea Editrice.
- BORGES, JORGE LUIS, 1989 [1952]. "Quevedo" en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Tomo II, Buenos Aires: Emecé.
- , 1976. *Diálogos Borges-Sábato*, Buenos Aires: Emecé.
- , 1989 [1980]. "La poesía" en *Siete noches*, en *Obras completas*, Tomo III, Buenos Aires: Emecé.

- CORTÁZAR, JULIO, 1984. *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- DALMARONI, MIGUEL Y MERBILHAÁ, MARGARITA, 2000. “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Jitrik, N.: *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo XI: La narración gana la partida* (volumen a cargo de Elsa Drucaroff), Emecé: Buenos Aires.
- DIAB, PABLA, 2005. “La poesía de Juan José Saer: el gusto del obstáculo”, en AA.VV., *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*, Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento.
- ELLIOT, J.H., 1984. *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona: Ed. Vives Vives.
- GIGLIO, MARÍA ESTHER, 2006. “Del autor al lector”, en *Radar*, Buenos Aires, 15 de octubre de 2006.
- GOLOBOFF, Mario, 2004. “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”, en: Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9: El oficio se afirma* (directora del volumen: Sylvia Saítta), Buenos Aires: Emecé.
- LÓPEZ CASANOVA, M., FERNÁNDEZ, A., FONSAIDO, M. E., 2003. *Leer literatura en la escuela media. Propuesta para docentes*, Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento (módulo V, “El texto concebido como respuesta”).
- Y M., FONSAIDO, M. E., 2005. “Reescrituras: la literatura se lee a sí misma. Una entrada a la enseñanza del Siglo de Oro español”, en *Actas de las Primeras Jornadas de Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, UNGS, ISFD N° 21 e ISFD N°42 (formato CD).
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 1981. *Poesía original completa*, (edición, introducción y notas de José Manuel Blecua), Barcelona: Planeta.
- SAER, JUAN JOSÉ, 1993. *Lo imborrable*, Buenos Aires: Alianza.
- , 1997. *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Planeta.
- , 2001. *Cuentos completos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- VEGA, GARCILASO DE LA, 1974. *Poesías completas*, (introducción, notas y vocabulario de Ofelia Kovacci), Buenos Aires: Huemul.