

Saer con Aira

Rafael Arce

I. Los nombres del consenso

Del “silencio” al “consenso”: con esta fórmula, Miguel Dalmaroni sintetiza la aventura de la recepción de los textos de Juan José Saer en la Argentina desde 1964 hasta 1987.¹ Fórmula equívoca y feliz, que merece ser interrogada. La frase propone un par absolutamente dicotómico: el “largo camino”, lo que he llamado *la aventura*, uno de los puntos que se erigen en nítido contraste. El primer punto es el de un silencio desdeñoso, manifestado incluso en palabras, silencio crítico sobre una obra que, a su vez, silencia la obra, impide su audición, cierra el espacio de su posible resonancia. El segundo punto es el extremo opuesto, pues el consenso es resultado, como bien lo demostraron los sofistas, del acuerdo más o menos endoxal de la masa: el consenso sofístico se opone a la verdad platónica, está sostenido por una afirmación más o menos vacía, insuflado por la habladuría, por el lugar común, por el ensordecedor griterío de la masa.²

En relación con la obra de Saer, ni el silencio ni el consenso pueden

¹ Dalmaroni, Miguel: “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina”, en Saer, Juan José, *El entenado - Glosa*, Paris, Col. ARCHIVOS- ALLCA XX, edición crítica a cargo de Julio Premat, Madrid,

² Esta oposición entre verdad y consenso opera en el plano gnoseológico. Según Barbara Cassin, en el plano político tanto Platón como Aristóteles teorizaron, igual que los sofistas, modelos de consenso. En la crítica literaria, el consenso también parece ser una cuestión de política: un equilibrio, una cierta paz, en las tensiones propias de un campo donde se enfrentan modos de leer. Cassin, Barbara (2008) *El efecto sofístico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

dar a leer nada, salvo la negación o la afirmación de esta obra, ambas igualmente absolutas y vacías. El consenso habla de la obra, parlotea, pero para esta forma de habla la obra permanece inaudible (ilegible). ¿Acaso el consenso, esto es, la aceptación indiscutida de la validez de una obra, no la silencia tanto como su silencio? ¿Qué decir a partir del consenso? ¿Cómo leer por fuera del consenso?

Juan José Saer: este nombre de autor aparece en la actualidad como fuera de discusión. “Saer y Piglia son los dos autores del consenso”³ se dijo hace ya algunos años y esta idea circula, con todo el poder afirmativo de lo endoxal, entre críticos, profesores, periodistas, lectores y escritores. Emparentado con Piglia (el autor “fetiche” de los ochenta), consolidado en los noventa, Saer aparece como un indiscutido a comienzos de siglo dentro del horizonte de la literatura argentina.

Ahora bien, es justamente la autora de la frase, Matilde Sánchez, en aquel célebre debate de *Punto de Vista*, quien suma el nombre de Aira a la discusión, mencionado *como al pasar* un momento antes por Martín Prieto y por María Teresa Gramuglio. Aira viene completar una tríada, la de los últimos grandes novelistas argentinos. Esta tríada también goza de buena salud, aunque es un conjunto donde Aira parece ser siempre el mal tercio, la chaperona, en el idilio de esas dos obras que corren, todo el tiempo, el peligro de su clausura, de su definitiva canonización.

Dos años después de que leamos ese debate, en un ambiente que, como las ya célebres intervenciones de Ludmer, tenía una especie de aire finisecular, Sandra Contreras publica *Las vueltas de César Aira*. Desde la introducción, Contreras se va a servir de aquel primer consenso, el del par Piglia-Saer, partiendo precisamente del debate de *Punto de Vista*. Esta pareja funcionará en la introducción al ensayo como el contexto antagónico de la obra airiana, reintroduciendo esa otra idea, la de una *tríada* donde Aira se ubica problemáticamente en relación con los otros dos. Esta oposición de la que parte Contreras, el par Piglia-Saer por un lado y Aira por el otro, resulta también un lugar común: parece ser ésta una distinción más o menos consensuada que, a primera vista y en su superficie, acercaría dos poéticas *en diá-*

³ Gramuglio, María Teresa; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde; Sarlo, Beatriz, “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Punto de vista. Revista de cultura*, Buenos Aires, a. XXIII, n° 66, abril de 2000, p. 2. La frase citada es de Matilde Sánchez.

logo, y las alejaría, asimismo, de la poética airiana. Por supuesto que Contreras va a argumentarlo teóricamente, pero me gustaría señalar que, a primera vista, no resulta muy difícil establecer esta oposición, es una oposición que descansa ya en un cierto contexto de consenso implícito en donde las obras de Piglia y de Saer aparecen con algunas características comunes y contrastan violentamente, según esta misma percepción superficial, panorámica, con la también violenta emergencia de la obra airiana.

De la oposición elaborada por Contreras, en su lectura de la obra de Aira, se desprenden ciertas consecuencias que al crítico interesado en la obra de Saer pueden resultarle útiles para pensar y para polemizar. Ciertamente, la canonización en los ochenta de Piglia parece detenerse (o, por lo menos, comienza a resultar problemática) a finales de los noventa con la publicación, envuelta en el escándalo, de *Plata quemada*. En el mismo debate o, mejor, antes de que el debate mismo comience, cuando Sarlo empareja en la primera intervención a Saer y a Piglia, Prieto se encarga de impugnar duramente la obra pigliana, lo que hace a Gramuglio recordar aquella liquidación que Aira ensayó con *Respiración artificial* a comienzos de los ochenta. Es interesante, porque en el momento en que Sarlo parece armar la pareja, Piglia comienza a ser atacado y es la misma Sarlo la que, después, parece querer poner distancias: Saer *es diferente* de Piglia, nos dice. Como si quisiera que en ese hundimiento Piglia no arrastrara a su pareja.

Por supuesto, Contreras, en el momento en que ensaya su lectura de la obra de Aira, recibe, se puede decir, *ya armada* esa pareja, y es posible que sospeche que en ese torniquete sea Saer quien no termina muy bien parado: “Más allá de que acordemos o no con el *efecto de nivelación* que produce entre ambas literaturas, la postulación del par Piglia-Saer...”⁴ Es como si en esta frase Contreras estuviera anticipándose a la posible objeción de algún crítico saeriano (es poco probable que a los piglianos les moleste este *efecto de nivelación*). Claro que a ella le interesa la obra de Aira, de modo que no va a preocuparse demasiado por los posibles matices que habría entre las otras dos obras. En el contexto de su lectura, esa falta de matiz está de sobra justificada.⁵

⁴ Contreras, Sandra (2001): *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, p 25, cursiva mía.

⁵ En otro lugar, Contreras afirma: “Nada para mí, más distante, que las literaturas de

Lo que siempre me sorprendió es que ningún crítico saeriano hubiera, como se dice, *salido a la palestra*. Por el contrario, el par no ha dejado de ser afianzado justamente por los estudiosos de la obra de Saer. Quiero decir con esto que si el diálogo que le propongo a Contreras parece inactual, esta no actualidad es cabalmente la de la crítica saeriana. En todo caso, baste un solo ejemplo para probarlo: en 2005, el Colegio de México organizó un Coloquio Internacional cuyo epicentro lo constituyeron las obras de Piglia y de Saer. De ese evento, surgió el libro *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, editado en 2007, y que agrupa las conferencias de reconocidos especialistas en las dos obras que participaron del mismo⁶ Se trata, entonces, de un par perfectamente consolidado.⁷

Saer y de Piglia, pero el punto de vista-Aira las reunía, las creaba como un par”, “Intervención”, en *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, 2003, p. 85.

⁶ AAVV (2007): *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, Colegio de México, México D.F. El libro tiene cinco sesiones: la primera recoge la conferencia inaugural que pronunció Piglia; la segunda recoge dos “testimonios”, de Hugo Gola y de Laurence Guegen, la viuda de Saer; la tercera agrupa los trabajos que se centran en las relaciones entre ambas obras (escriben Arcadio Díaz Quiñones, Jorgelina Corbatta, Ana Rosa Domenella y Karl Kohut); la cuarta agrupa trabajos sobre Piglia (Adriana Rodríguez Pérsico, Jorge Fornet, Liliana Weinberg, Laurette Godinas, Rose Corral); la quinta, trabajos sobre Saer (Julio Premat, Daniel Balderston, Silvina Rabinovich, Dardo Scavino, César A. Núñez, Enrique Foffani). Para una lectura crítica de los trabajos de la tercera parte de este libro, ver Arce, Rafael, “Saer sin Piglia”, *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

⁷ Otro ejemplo de este consenso: “Ricardo Piglia y Juan José Saer constituyen un básico horizonte de referencia para cuadrar la perspectiva de “lo mayor” (p.16) (...) ¿Hay una historia?, la pregunta con que se inicia *Respiración artificial* y el problema que se plantea el Profesor Marcelo Maggí en esta novela, “¿cómo narrar los hechos reales?”, merodean también en torno a lo que Juan José Saer llama “el arte de narrar”, el que en su caso adquiere la forma de una insistente descripción del mundo que al mismo tiempo desconfía de la notación realista (...) Esta central problematización de la posibilidad de narrar lo real y la puesta en crisis de la representación realista efectuada en Piglia y Saer los ubica a ambos en la tradición canónica de esos problemas en la literatura (...) ...ampliando la mirada sobre la zona “mayor”- la consideración de la ubicación y de las relaciones que Ricardo Piglia y Juan José Saer mantienen con los ámbitos académico y periodístico refuerza su posicionamiento central en el contexto literario ochentis-

Intentaré discutir aquí este consenso o, por lo menos, comenzar a discutirlo. Me serviré, como auxilio, de esa tríada que arma Contreras en su introducción en torno a Aira, el anti-Saer. Voy a intentar, incluso, interrogar a la chaperona en persona, presintiendo que puede tener algo para decir respecto del idilio.

II. El diálogo dudoso

De entrada nomás, en el texto de Contreras, Saer y Piglia aparecen como unidos, como obras cuyas poéticas resultarían convergentes:

Es, claramente, la vuelta al relato después de, por ejemplo, *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), después de *El frasquito* (Gusmán, 1973), después de *Sebegrondi retrocede* (Lamborghini, 1973). También, una vuelta al relato después de la forma interrogativa y conjetural con que la novela de los años 80 supo refutar la mímesis como única forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente. Es la vuelta al relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980).⁸

Sería arduo desentrañar las relaciones entre las dos novelas citadas y no es el interés de este trabajo, pero hay que señalar que ya ubicarlas juntas entraña un problema por la simplificación excesiva que implica. Lo que quiero resaltar con esta cita es que, después de la enumeración de novelas y autores diferentes, Saer y Piglia aparecen emparejados a través no sólo del año de publicación de las novelas evocadas, que es el mismo, sino también gracias a una caracterización muy general que permite ubicarlas dentro de lo que Contreras llamará después una *poética de la negatividad*. Ahora bien, esta correlación Piglia-Saer se logra también separándolos de lo que Contreras llama la “vanguardia” de los años 60 y 70, es decir, el grupo de novelas que enumera antes. Tal vanguardia es caracterizada en los siguientes términos:

ta.” Minelli, María Alejandra (2006) *Con el aura del margen (Cultura argentina en los 80/90)*, Alción Editora, Córdoba, p. 20.

⁸ Contreras, *Las vueltas de César Aira*, p. 12.

(...) esto es, después de la “antinovela”, después de la resistencia –estética y política– a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma “realista” y “populista”.⁹

Sin embargo, ¿no alcanza esta forma de caracterizar la vanguardia novelística argentina también a *Nadie nada nunca* y a *Respiración artificial*? Contreras se vale de dos caracterizaciones generales para reconstruir el contexto novelístico en el que la vanguardia airiana se viene a insertar, pero esas dos caracterizaciones tanto unen como separan: unen a Piglia y a Saer, pero separan a este par del resto de los escritores, cuando el movimiento descrito podría quizás incluirlos a todos. Es cierto que el caso es el de *Literal*: una cierta unidad en el movimiento vanguardista de estas novelas justifica, de algún modo, la separación. Pero me pregunto si ese *refutar la mimesis como única forma de representación* y esa *resistencia a esa forma clásica y orgánica de representación: la novela en tanto forma “realista” y “populista”* no son fórmulas que dicen, en el fondo, lo mismo.¹⁰ Me pregunto, igualmente, si esa *resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente* no caracteriza también a las novelas citadas de Libertella,

⁹ *Ibídem.*

¹⁰ Miguel Dalmaroni, que tuvo la deferencia de leer este trabajo, me dijo que no, que las dos frases no dicen lo mismo, porque la primera habla del problema de la representación y la segunda del género novela. Estoy de acuerdo, pero es el modo justificadamente esquemático con el que Contreras arma el mapa lo que descontextualiza *Nadie nada nunca* del ciclo saeriano de los setenta que forma con *Cicatrices*, *El limonero real* y *La mayor*, textos que coinciden cronológicamente con las novelas citadas de *Literal*. Reponiendo este contexto, se vería que para Saer el problema de la representación y el problema de la novela *van juntos*: son, en algún sentido, *el mismo problema*. Reponer este contexto y relacionar los setenta de Saer con *Literal* hubiera sido un gesto polémico interesante para continuar la desconstrucción del esquema, pero me di cuenta de que era algo que rozaba el sofisma, porque en realidad poco tienen que ver Libertella, Lamborghini y Gusmán con Saer. Sin embargo, en algún punto se tocan: el enemigo es el mismo, el *realismo populista*, que coincide con la “mimesis banal”. También coinciden en esa resbaladiza idea de “antinovela” que vendría a poner en primer plano lo experimental *sin abandonar del todo una cierta demanda de realidad*.

Gusmán y Lamborghini. ¿No adolece, en definitiva, la construcción precipitada del par Piglia-Saer de un cierto voluntarismo crítico? ¿No se las relaciona simplificando la lectura mediante una caracterización superficial, panorámica? No estoy diciendo que la caracterización general sea errónea: lo que digo es que esa superficialidad de la lectura no debería, al mismo tiempo, además de unir novelas *tan diferentes* como *Nadie nada nunca* y *Respiración artificial*, separarlas de las otras que, si uno lee atentamente, resultan también atrapadas precisamente por esa caracterización general.

Estas dos novelas son como el primer paso de ese diálogo supuesto: juntas han sido leídas en la década del 80, sobre todo en relación con el problema de la representación literaria de los años de la dictadura.¹¹ Esta es una lectura que algún saeriano más riguroso ha comenzado ya a discutir.¹² No voy a ocuparme de polemizar con ese emparejamiento porque necesitaría todo un trabajo para hacerlo, pero este idilio entre las dos célebres novelas también se ha vuelto un tópico.

Más arriba he dado como ejemplo del consenso un coloquio organizado en 2005 en México. A ese coloquio asistió Piglia y Saer tenía pensado hacerlo, sólo que poco antes falleció. Este es otro costado de la cuestión: los escritores eran amigos y el diálogo entre las obras se entrevera con el diálogo de los escritores. Ellos mismos, *personalmente*, favorecieron el diálogo, pusieron sus obras en relación. Semejante conversación, en estos términos, es difícil de negar. Contreras se sirve de esta circunstancia:

Desde mediados de los años ochenta, esa red de lecturas y de juicios valorativos que constituyen las intervenciones de la crítica, del periodismo cultural, y de los propios escrito-

¹¹ Cfr. Balderston, Daniel, Foster, David William, Halperín Donghi, Tulio, Masiello, Francine, Morello-Frosch, Sarlo, Beatriz (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* Alianza, Bs. As.

¹² Dalmaroni, Miguel (2008): "Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer", en Sosnowski, Saúl y Antonio Bolaños (eds.), en *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp. 125-141.

res, ha venido situando a las literaturas de Saer y de Piglia como literaturas *en diálogo*. Así, encuentros públicos de ambos escritores –como los propiciados por la Universidad Nacional del Litoral en 1986 y 1993, y que resultaron en el libro *Diálogos* (1995); entrevistas conjuntas y reseñas simultáneas en los suplementos culturales; interpretaciones críticas que las vinculan estrechamente...¹³

Ahora bien, ¿dialogan realmente las obras? La crítica literaria y el periodismo cultural las han puesto en diálogo, pero ¿qué tanto? ¿Qué importancia, qué eco, han tenido esas lecturas cuando Contreras escribe su introducción? Por lo demás, creo que se sobrestima el diálogo que han mantenido los escritores mismos, pues que ellos hablen entre sí no tiene nada que ver con que las obras hablen entre sí. De hecho, en literatura, y como bien sostuvo siempre Saer, lo que cuentan son los textos, no los autores.

Pero no se trata, en realidad, de las obras *en tanto que tales* sino en tanto que encarnan determinado tipo de valores institucionales que se habrían vuelto hegemónicos; esto es lo que significa que sean los nombres del consenso:

Esto es, los nombres que condensan, magistral y ejemplarmente, los valores (literarios, éticos, políticos) que hoy se han vuelto hegemónicos en el campo de la narrativa argentina de las dos últimas décadas.¹⁴

Otro motivo para que en el debate de *Punto de Vista* se intente *atenuar* la idea de consenso para con la obra de Saer. Por eso me gusta la fórmula de Dalmaroni: Del “silencio” al “consenso”, así, entrecomillando los términos, no sólo relativiza las dos ideas contrastantes acerca de lo que habría sido la recepción de la obra de Saer: insinúa que en el paso de una a la otra no habría habido ninguna transición. Saer parece uno de esos autores que se consagran *sin ser leídos*, un clásico moderno, un clásico automático. El haber muerto, por supuesto, no

¹³ Contreras, *Las vueltas de César Aira*, p. 38.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

mejoró la cosa, todo lo contrario. Quien lea las necrológicas que Sarlo escribió en 2005 podrá apreciar ese tono póstumo que da a la obra una pátina de inmortalidad, de clasicismo anticipado. Una de las tres lo dice todo desde su título: “La ruta de un escritor perfecto”.¹⁵

Afirmar el consenso respecto de Saer y, en el mismo movimiento, atenuarlo: en el debate de *Punto de Vista*, pareciera que de lo que se trata es de dar a Saer el lugar que se merece sin convertirlo rápidamente en una pieza de museo, dar cuenta del consenso sin congelar la obra en su canonización. Riesgo difícil de sortear: el problema es que cuando se busca relativizar este consenso se recurre, también, al lugar común. En palabras de Dalmaroni:

Y entonces resulta muy significativo que Gramuglio, Sarlo y Sánchez relativicen la desconfianza que afectaría a Saer como gran escritor consensuado, mediante dos argumentos que se aúnan en una imagen de *resistencia* y que atenúan, por tanto, el grado de consenso en que podría quedar emparejado con el Piglia a quien Prieto denostaba: las dificultades de Saer para construir una presencia pública definitivamente exitosa –en lo que coinciden las tres nombradas–, y la persistencia de su escritura en una estética que, desde el primero al último libro, no cede a las presiones externas –que es más bien una insistencia de Sarlo–.¹⁶

Ahora bien, enunciar que una estética *no cede* no resuelve el problema. Es otro lugar común: el *adornismo* de Saer. De este otro tópico se va a servir Contreras, extendiéndolo a Piglia. Lo bien que hace: Contreras trabaja con el congelamiento que la crítica saeriana realiza de la obra del autor. Lo que no comprendo es que esta crítica siga insistiendo en su adornismo de manera tal que se haya convertido en muletilla. Parece no ver que si la obra de Saer no cede a nada, tampoco debería ceder al adornismo. No se trata de un entimema: la obra de Saer no puede reducirse a la negatividad adorniana, porque esto sería justa-

¹⁵ Sarlo, Beatriz (2005): “De la voz al recuerdo”, “La ruta de un escritor perfecto” y “El tiempo inagotable”, en *Escritos sobre literatura argentina, Siglo XXI*, Bs. As., 2007.

¹⁶ Dalmaroni, “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina”, p. 609.

mente traicionarla. No se puede *ser adorniano*: es como *ser nietzscheano* o *ser desconstruccionista*, es una contradicción en los términos. Mucho menos una obra puede ser adorniana: desde el momento en que lo es, ha cedido a una presión externa (justamente la de la negatividad) y la ha convertido en receta.

Un consenso puede enunciarse; en rigor: no es otra cosa que enunciación. Pero no puede atenuarse mediante otra enunciación. Puedo afirmar: Saer es perfecto o Saer es clásico. Pero no puedo afirmar: *Saer resiste*, porque suena a petición de principio. Habría, más bien, que *dar a leer esa resistencia*.

Yo diría que se trata de dos causas que, combinadas, arman el torquete: en primer lugar, la amistad de los escritores y todo el diálogo que se produce en torno a esta amistad; en segundo lugar, el modo ejemplar en el que las dos obras se vuelven portadoras de valores institucionales. Pero la obra de Saer permanece ajena a esos motivos puramente exteriores. La conversación, si la hay, sucede afuera y muy a pesar de ella.

III. Negatividad y posmodernidad

La lectura que hace Contreras de Aira (impecable, hay que volver a decirlo, rigurosamente original y provocativa) discute, en primer lugar, una idea que podría tenerse vagamente de esta literatura, esto es, la de ser eminentemente *posmoderna*.¹⁷ Al caracterizar a la obra de Saer como tenaz en su negatividad adorniana, y al extender esta noción a la obra de Piglia, uno puede pensar apresuradamente que si Aira se opone a estas poéticas es, en parte, porque su literatura pertenece cabalmente a una estética posmoderna. Sin embargo, la fina lectura de Contreras hace de Aira también un moderno:

Sólo que si, por un momento, esta recuperación del impulso narrativo puede inducirnos a pensar en la literatura de César Aira como en un avatar del tópico posmodernista de

¹⁷ Lo dice Sarlo en el mismo debate: "(Aira) Es el escritor posmoderno, podría decirse: hace estilos, en plural." Ob. cit., p. 4. Aunque Gramuglio manifieste después sus dudas: "En ese caso, en la decisión de jugar con el riesgo, sería un moderno, no un posmoderno." (p. 5) También Martín Prieto (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Bs. As., p. 444.

“la vuelta a la narración”, debemos apresurarnos a señalar, desde el comienzo, todo el abismo que la separa. (...)

Y ocurre, sin embargo, que la experimentación con el relato en la narrativa de César Aira no sólo no debe definirse en el sentido de una mera recuperación de la amenidad de la intriga, sino que, además, no puede entenderse si no es atravesada por el punto de vista más clásicamente vanguardista, esto es, específicamente, el de las vanguardias históricas de principios de siglo (...) La poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia.¹⁸

Esta filiación de Aira con la modernidad de las vanguardias, este desprender la obra de Aira de la estética posmoderna, con la cual se la podría relacionar a primera vista, superficialmente, es un logro de la aguda lectura de Contreras, un hallazgo original. Ahora bien, esta concepción ¿no acerca, quizás, la obra de Aira a la de Saer, más que alejarlo? ¿No es su retorno a la otra vanguardia, la novelística, la de Robbe-Grillet y sus predecesores, lo que hace de Saer un moderno en sentido estricto?¹⁹ ¿Y cómo ubicar a Piglia aquí? ¿Es Piglia también un moderno?²⁰

¹⁸ Contreras, *Las vueltas de César Aira*, pp. 12-13.

¹⁹ La igualación, desde cierto punto de vista errónea (Huyssen, 1986), entre modernismo y vanguardia, es programática en la concepción narrativa de Saer. Es claro que Saer no es un vanguardista en el sentido en el que lo es Aira, es decir, en tanto éste retorna a las llamadas vanguardias históricas. No obstante, la tradición narrativa de Saer es concebida en términos de vanguardia. Intuyo que su insistencia con el Nouveau Roman tiene que ver con esta cuestión. El Nouveau Roman es a la novela lo que las vanguardias históricas al arte contemporáneo (incluida la poesía). Constituyen una generación, poseen sus manifiestos (*Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, *L'ère du soupçon* de Sarraute) y producen sus obras con una programática vocación de ruptura. Para Saer, que vivió en Francia desde 1968, el Nouveau Roman tiene incluso la ventaja de no haber sido institucionalizado, como sí lo fueron las vanguardias históricas. Ver Saer, Juan José, “La novela”, en (1997) *El concepto de ficción*, Seix Barral, Bs. As., 2004, y “Vanguardia y narración”, en (2006) *Trabajos*, Seix Barral, Bs. As.

²⁰ “Juan José Saer y Ricardo Piglia, los autores emblemáticos de *Punto de Vista*, son, en ese sentido, autores modernos en cuanto a la relación que sus respectivas obras mantienen con su verdad de artistas, y por eso son entonces autores consecuentes con esa verdad, manifestada en sus temas, sus personajes, su estilo. Aira, en cambio, construye su valor como autor posmoderno en tanto autor de una obra en superficie inconse-

En el *Diálogo*, Piglia da su punto de vista respecto de las tendencias contemporáneas de la narración y distingue lo que para él serían tres tradiciones: una tradición ligada precisamente a la negatividad y al rechazo de lo que podría pensarse como los lenguajes estereotipados de la cultura de masas (es decir, una posición estrictamente moderna); una segunda tradición que tiende a incorporar, a reelaborar, el lenguaje de los medios masivos y esta cultura de masas, a unir todo esto a la alta cultura (lo que sería, según él, una estrategia posmoderna); y una tercera, que abarcaría la práctica de la no ficción. Piglia propone un representante destacado para cada una de estas tres tradiciones en el contexto de la literatura argentina: Saer para la primera, Puig para la segunda y Walsh para la tercera.²¹

El lector del *Diálogo* puede preguntarse, quizás, en qué tradición se ubica el mismo Piglia. Yo no estoy tan seguro de que Piglia encarne igualmente una poética de la negatividad. Contreras se ocupa de manifestar estas dudas y caracteriza por separado ambas poéticas, pero sólo para volverlas a unir después, intuyendo que la distancia que va de Saer a Piglia es quizás la misma que va de Adorno a Benjamin:

(...) el posmodernismo de Piglia debería entenderse en el sentido en que Hal Foster habla de un posmodernismo de resistencia: una deconstrucción crítica –esto es, política– de la tradición, de los códigos culturales, del orden de las representaciones. Una práctica de resistencia que procura conservar –adecuándolo a los límites del mundo actual– el compromiso negativo que la modernidad –en la versión magistral de Adorno– asoció a la noción de estética como un intersticio subversivo en un mundo instrumental.²²

cuenta con una única verdad de artista, y articulada sobre pares antitéticos que no se anulan: realista y fantástica, elevada y banal, poética y prosaica, patética y divertida, filosófica y trivial.” Prieto, Martín, ob. cit., pp. 443-444. A continuación, Prieto se refiere a *Las vueltas de César Aira*, con lo que de alguna forma cae en la contradicción o, al menos, simplifica demasiado el planteo, esquematismo quizás propio de una historia de la literatura.

²¹ Piglia, Ricardo y Saer, Juan José (1990): *Diálogo*, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995, pp. 17-18. Cito la segunda edición, corregida y aumentada.

²² Contreras, *Las vueltas de César Aira*, p. 28.

Piglia *procura conservar* un compromiso de negatividad pero *ade-cuándolo* a este contexto de posmodernidad. Esta procura, esta adecuación, ¿qué significan? Recordemos los términos en los que Prieto arremetía contra Piglia:

Por otra parte, ¿cómo se puede instalar Piglia, profesor en Princeton y en la UBA, tapa de Clarín dos veces al año, ganador de un premio naturalmente conservador como es el premio Planeta, en la tradición de los escritores malditos de la literatura argentina?²³

Y, más adelante, dice Sarlo: “Piglia tiene la estrategia opuesta: armar la máquina dentro de la cual debe leerse su literatura.”²⁴

Se me permitirá agregar a este *collage* una tercera cita, Dalmaroni sobre Piglia en el tomo de Macedonio de la *Historia* de Jitrik:

Piglia ha insistido, como apuntábamos, en que la lengua de los escritos de Macedonio parece un idioma extranjero y tiende al hermetismo. La ciudad ausente no está escrita en una lengua como ésta, pero una lengua como ésta forma parte de la historia. La novela dice que en “la isla” las lenguas son numerosas y mutantes, y dice que los usos de la lengua, los hábitos, la duración de las relaciones sociales y hasta la topografía se mueven y funcionan como la gramática del *Finnegans Wake* de Joyce (...). Para decirnoslo, por supuesto, *La ciudad ausente* tiene su gramática: una amalgama de tonos, flexiones y fraseos donde resuenan otras firmas.²⁵

Creo que los énfasis de Dalmaroni enuncian claramente, en su lectura de la novela pigliana, lo que Prieto y Sarlo decían respecto del Pi-

²³ Gramuglio, María Teresa; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde; Sarlo, Beatriz, ob. cit., p. 1.

²⁴ *Ibidem*, p. 2.

²⁵ Dalmaroni, Miguel (2007): “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”, en Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina. Macedonio*, Volumen VIII (dirigido por Roberto Ferro), Emecé, Bs. As., p. 109.

glia crítico: su obra no tiene nada de negatividad. Por el contrario, es afirmativa: *dice que* enfatiza Dalmaroni. *Dice que* su obra está en la estela de Macedonio, de Lamborghini y de Zelarayán, *dice que* su tradición es Borges y Joyce. No niega, en modo alguno: sólo *afirma negar*.

Entonces, para volver a Contreras: lo que Piglia “procura conservar” es la negación, pero lo hace “adecuándose” a la coyuntura posmoderna, esto es, a la afirmación. La negación se aloja *dentro* de la afirmación.

El mismo contexto del *Diálogo* lo pone de manifiesto:

Al mismo tiempo trabajo con géneros entendiendo esto como una recuperación incluso de convenciones de estereotipos narrativos. (...) También está la idea de que trabajar con géneros populares puede permitir a la literatura romper con esa suerte de cerco de lectores especializados y avanzar hacia espacios diferentes. La ciencia-ficción garantiza una determinada forma de lectura. Un género es un marco y a la vez un género es una máquina narrativa. Me interesan mucho los géneros en este sentido.²⁶

De tal modo que, en el mismo lugar, Saer necesita diferenciarse:

En ese sentido, podríamos decir que Piglia es una puerta abierta para una posibilidad de literatura posmoderna. No es mi caso.²⁷

Saer *no dice que* su tradición es Joyce: bueno, sí lo dice, pero además escribe *El limonero real* y *Glosa*. Hay una gran diferencia.

²⁶ Piglia, Ricaro y Saer, Juan José, ob. cit., p. 30. Esta frase no está en la primera edición.

²⁷ *Ibidem*, p. 35. La frase resulta lapidaria. En sentido estricto, el *Diálogo* es todo menos un diálogo. Las preguntas, si uno lee con atención y conoce las obras de los autores, parecen ya enlatadas para provocar en el otro una parrafada que casi siempre retoma una idea previa, que se encuentra en algún ensayo o entrevista, cuando no una casi textual cita de sí mismo.

IV. La hendidura: el error saeriano

Me gustaría ir, por medio del texto de Contreras, a un texto de Aira sobre Saer:

Sobre Saer, en cambio, publicó, en 1987, una nota en El porteño (“Zona peligrosa”), en la que, en el revés del elogio (la valoración que Aira hace de la obra de Saer hace que su relación no haya sido nunca la que de entrada estableció, irremisiblemente, con Piglia), se escondía la irónica desaprobación a una obra “bien hecha” aunque construida a salvo del riesgo, con la perfección de un “taller”.²⁸

Me pregunto si solamente la presencia de ese paréntesis acerca de la valoración que hace Aira de la obra de Saer no empieza a socavar, ya de entrada, la solidez del binomio pigliano-saeriano. Si de lo que se trata es de la perspectiva airiana, su punto de vista respecto del contexto de la literatura argentina, contexto que se manifiesta en forma inmediata en las obras de Piglia y de Saer, ¿acaso esta valoración distinta no debería de algún modo problematizar el binomio?

Supondré que no, que el binomio se sostiene: haré esta concesión. Contreras no se detiene pormenorizadamente en el texto de Aira sobre Saer. Teniendo como punto de partida su afirmación sobre este texto, voy a detenerme en él, con el riesgo de intentar leer a Aira a contrapelo de su exegeta más importante.

Por el momento, dejaré de lado la cuestión de si la desaprobación está en el revés del elogio o, por el contrario, el elogio está en el revés de la desaprobación, porque el texto airiano, socarrón como siempre, pasa todo el tiempo del encomio a la diatriba. Quisiera detenerme, primeramente, en su argumento central. Aira realiza un recorrido de la obra de Saer que va desde *Cicatrices* hasta *Glosa* y se detiene especialmente en esta última. Su idea principal es que el arte saeriano está más cerca de la artesanía que del arte: el modelo de las novelas de Saer sería el del taller literario, pues el predominio del plan, de la concepción de la obra y la visibilidad del método, hacen de cada una de sus novelas un ejercicio de trabajo riguroso:

²⁸ Contreras, *Las vueltas de César Aira*, p. 26.

Cada uno de sus libros está recorrido por una profunda hendidura, que divide dos campos: lo que el autor se propuso escribir, y lo que escribió. Que lo segundo coincida exactamente con lo primero, no hace más que subrayar la separación de las dos instancias; al ser exitoso, el resultado demuestra ser justamente eso, un resultado. Escolar aplicado, honesto a más no poder, Saer produce la impresión de que la literatura es un trabajo como cualquier otro, algo que se aprende y después se realiza. Teniendo a la vista su producción reciente, uno se pregunta si no será así realmente.²⁹

Según Aira, las novelas de Saer mejoran de una a otra, lo que vendría a corroborar la noción de aprendizaje artesanal: el método, sin dejar nunca de ser visible, se va asimilando a lo mejor, a lo más artístico, del trabajo con la narración. Si *Cicatrices* es su novela más floja porque exhibe demasiado visiblemente la aplicación de un plan preconcebido, las novelas subsiguientes van incorporando el plan de manera más rigurosa, más sutil, menos visible.³⁰ Así, *El entonado* se erige como una de las mejores novelas porque el plan no es tan visible, y Aira hipotetiza la idea de *dos planes*, idea acertada, que Saer ha confirmado en más de una ocasión.³¹ Y *Glosa*, la última novela de Saer en el momento en que Aira escribe el artículo, resulta ser la mejor por el siguiente

²⁹ Aira, César: “Zona peligrosa”, *El porteño*, abril de 1987, p. 67.

³⁰ Saer fue siempre bien consciente de esta visibilidad del plan. Respecto de *Cicatrices*, dijo: “es una ‘aplicación’ narrativa de todos los temas del ensayo de Benjamín sobre Baudelaire” (entrevista con Alan Pauls para *El periodista de Buenos Aires*, N° 130, Marzo de 1987, “Juan José Saer: la música de las palabras”). La palabra “aplicación”, aunque Saer la haya remarcado en la entrevista, resulta ser literal y es, como dice Aira, un término propiamente escolar.

³¹ “Lo que dio origen al Entonado fue la idea de escribir una novela donde hubiese un personaje múltiple, donde el personaje fuese la tribu, hasta el punto que pensaba escribirla como una serie de conferencias que da un antropólogo sobre esa tribu. Lo que finalmente hice fue incorporar el narrador al relato.” Saer, Juan José, “Soy argentino, no latinoamericano”, entrevista con Leonardo Moledo, “Cultura y Nación”, Clarín, Bs. As., 15 de enero de 1987.

motivo: Saer lleva a buen puerto un proyecto de novela absolutamente improbable.

Ahora bien, ¿no se puede relacionar esta lectura que hace Aira de Saer a partir de la visibilidad del método con la importancia que Contreras da, en la obra de Aira, al procedimiento? Por supuesto que no, diría Contreras, puesto que, para Aira, se trata del procedimiento como reinención del proceso artístico, mientras que para Saer se trata de otra cosa, del procedimiento en tanto procedimiento, y de su relación con un producto, con un resultado. En Aira, lo importante es el proceso, en Saer, el producto. Sin nombrar a Saer, Contreras parece tenerlo presente cuando explica este punto en relación con Aira:

(...) es preciso advertir que no se trata, aquí, estrictamente de la percepción del procedimiento ni del procedimiento como desautomatización de la percepción, en la medida en que no se trata, en la poética de Aira, de la vanguardia entendida como autocrítica de la “institución arte” sino antes bien de la vanguardia entendida, primordialmente, como *reinención del proceso artístico*.³²

Pero ¿acaso no tiene nada que ver con esta idea la estructuración *siempre nueva* que Saer ensaya en cada una de sus novelas? Aquí también preveo una objeción: vendría a decir que el paso de una estructura a otra por completo diferente es consecuencia de la moral del fracaso saeriano, algo por completo ajeno a la *sensibilidad airiana*. Esto es cierto, pero ¿no es en definitiva algo secundario? Saer ensaya algo nuevo, cada vez: igual que Aira. Que sus morales sean divergentes (que no se trate en Aira de moral) no altera la cuestión. Cuando Contreras impugna los trabajos críticos que juntan a Saer y a Aira, habla de *sensibilidades incompatibles*, utilizando una noción de Sontag. Al margen de esta noción, me pregunto si la incompatibilidad no viene más bien del *modo* en el que esos trabajos *acercan* a Aira a la “zona” de Saer: el modo en el que quieren leer a Aira en ciertas claves que han mostrado ser eficaces con la saga y ese modo se trasladara de manera automática, no crítica.

³² Contreras, *Las vueltas de César Aira*, p. 16.

Superficialmente, a primera vista digamos, Saer y Piglia se parecen por una serie de elementos que tendrían en común. Cuando uno se acerca a ver mejor, esas coincidencias no hacen más que acentuar una divergencia. Ahí está el policial para probarlo: mientras que para Piglia es una posibilidad genérica, para Saer es una ocasión para *continuar narrando su saga*. En Piglia el policial ofrece variantes, desplazamientos, reapropiaciones, como en general pasa con el policial argentino: sin embargo, sobrevive como tal. *Sigue siendo policial*. En *La pesquisa*, el policial se absorbe: desaparece. Es absorbido por la saga. Saer *utiliza* el policial y en su utilización lo disuelve. Por eso digo que es una posibilidad para seguir narrando: es (parafraseo o cito a Contreras cuando habla de Aira) *un acto de supervivencia artística*. Es la saga la que, una y otra vez, buscando variantes sobre la monotonía que le imponen sus rigurosidades, sobrevive.³³

Imaginemos un relato: el lector de Saer compra su décima novela. Se sorprende y se molesta un poco porque de repente se encuentra con que el autor abandonó la sempiterna *unidad de lugar* y se puso a contar un policial que transcurre en París. Pero, de súbito, aparecen los viejos conocidos (Tomatis, Pichón) y la historia policial la está narrando uno de ellos en un patio cervecero de la Zona. El lector respira aliviado: ha recuperado su saga, su Saer. Final feliz, pero la variación ha resultado ser un perfecto gozne para la lectura. A la décima novela de Saer, el

³³ Pasa lo mismo con *El entenado*. La proliferación de lecturas en torno a los diversos mitos de origen no ha incluido el que es quizás el mito de origen fundamental: el de la propia obra, que coincide con la fundación mítica de la Zona. Este mito es legible *en tanto procedimiento* (ningún crítico, creo, lo ha entendido de ese modo) sólo si se conecta *El entenado* con la saga: entonces puede verse que el mismo es consecuencia de la experimentación narrativa radical de la etapa inmediatamente anterior (la que va de *Cicatrices a Nadie nada nunca*, de 1969 a 1980). ¿No señala la crítica a partir de entonces un gozne, un cambio de dirección, una nueva etapa? ¿Y esto por qué? Porque la experimentación narrativa setentista de Saer, de haber continuado por ese camino, hubiera desembocado en un silencio beckettiano, en un callejón sin salida, en una imposibilidad. El único modo de *continuar la saga* (de que la saga *sobreviva*) era volver al origen, al comienzo. *El entenado* es la salida a ese callejón sin salida en el que desemboca la experiencia radical de los setenta. Ver Arce, Rafael, "El entenado de Juan José Saer: la genealogía del relato", Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2009. Disponible en web: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

fiel lector puede tener derecho a cansarse si abre el libro y Tomatis y Pichón toman cerveza en un patio cervecero y tienen una de esas charlas pseudo filosóficas. *Otra vez lo mismo* pensaría, abrumado, cerrando quizás el libro. Pero justamente en *La pesquisa* se nos narra, otra vez, lo mismo. Lo dice claramente su autor: “Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas y estaba contando otra vez la misma novela de siempre”³⁴. De nuevo quisiera servirme de Contreras, o de Aira: se trata de *la imposible repetición de lo único*.

En las coincidencias, entonces, se ven las diferencias. ¿No podría invertirse la fórmula? Uno estaría entonces tentado de decir que el modo en que se oponen radicalmente Aira y Saer o, mejor, el modo en el que Aira se opone o Contreras lo opone, de una manera tan tajante que muchas veces *pareciera que Aira hubiera hecho su obra solamente eligiendo lo contrario de Saer* (no a la noción de “buena literatura”, fuera del “taller literario”, abominando de la intertextualidad, despreciando el policial, subestimando la “seriedad”, contra la idea de producto, desdénando el trabajo de pulido y corrección, etc.), termina *espejándolos*, como si Aira fuera el Saer dado vuelta como un guante, opuestos pero como en espejo, de manera que por caminos diferentes, divergentes, terminan llegando al mismo punto. ¿Acaso Aira no lee a Saer, en última instancia, como Contreras lo lee a él mismo en relación con el procedimiento?

Porque lo que en definitiva Aira dice es que, a pesar de las intenciones de su autor, la visibilidad del procedimiento es lo que *raja* la obra, lo que crea una tensión esencial entre la producción y el producto. Lo dice claramente: *profunda hendidura*. La pretensión de Saer es la perfección, el resultado, el plan de la obra, y al servicio de este objetivo se coloca el procedimiento, pero su visibilidad, la profunda hendidura entre plan y consecución, el *error saeriano*, *error* entendido en un sentido blanchotiano, el errar saeriano en torno al método, al plan, la tensión entre proceso y producto, su desobrar, es lo que lo hace fracasar de su cometido y, por lo tanto, y según la perspectiva airiana, *lo que lo hace triunfar como arte verdadero*. Con ironía o no, con elogio o desaprobación, Aira señala aquella falla, aquella grieta, por la cual la obra de Saer es verdaderamente una obra artística.

³⁴ Saer, Juan José (1999): *La narración-objeto*, Seix Barral, Bs. As., p. 158.

En otro lugar, Contreras lleva más lejos algunas de sus ideas sobre la poética airiana:

En este sentido, creo que podría decirse que el realismo de Aira trabaja en la tradición de la forma balzaciana. Si esta afirmación puede aparecer como pura pretensión de principio –porque de hecho, ¿qué relación puede haber, o cuánta distancia tendríamos que marcar, entre la monumental comedia humana de Balzac y la proliferación de novelas y novelitas de Aira?–, habría que preguntarse no obstante si el continuo airiano no es el más estricto intento de leer y transfigurar el plan balzaciano, si ese paso por las tribus y civilizaciones mutantes de la Argentina no capta, transfigurándolo en la evolución genética, el primordial intento de Balzac no sólo de legar al futuro una historia de las costumbres de su “época” sino también de articular humanidad y animalidad.³⁵

Si obviamos por un momento la cuestión de “las tribus y civilizaciones mutantes de la Argentina”, la frase podría aplicarse perfectamente al continuo saeriano, a la *saga*. Es también esta insistencia de Contreras en leer a Aira en la tradición del mejor realismo lo que de nuevo lo acerca a Saer, irremisiblemente.

Considero además que esta *valoración distinta* que Contreras señala en el texto de Aira puede leerse también en su ensayo. Con esto quiero decir que el par Piglia-Saer no se mantiene uniforme a lo largo de la lectura del continuo airiano: la impugnación de Piglia resulta más clara, más contundente. Esto es así porque lo que predomina en el armado del contexto antagónico son las *ideas* de Piglia y de Saer sobre sus propias obras, esto es, lo que *declaran* en ensayos y entrevistas: en la bibliografía son citadas sólo dos novelas de Saer, *La pesquisa* y *Las nubes* (justamente *las que no trabaja* Aira porque aún no habían sido publicadas), mientras que de Piglia se cita casi toda la obra. Por supuesto que de este modo el encontronazo de Aira con Piglia resulta mucho más espectacular: la obra pigliana (como ya vimos que afirmaban Prie-

³⁵ Contreras, Sandra, “En torno al realismo”, en *Confines*, n° 17, diciembre de 2005.

to, Sarlo y Dalmaroni) se sostiene menos en sí misma que en su maquinaria crítica. Desarmar esa maquinaria es desarmar la obra misma. Por el contrario, la máquina saeriana es muy inferior a su obra: lo dice Gramuglio en el debate aludido y también, aunque en otros términos, Alberto Giordano.³⁶ Aquello que Saer piensa de su saga y de la literatura *no alcanza a dar cuenta* de la obra. De los tres escritores, Saer es el peor ensayista, lo cual no es de ningún modo un defecto: significa que su obra no necesita de ninguna máquina explicativa (o dicho de modo vindicativo: es el peor ensayista porque es el mejor novelista o viceversa). La obra de Saer permanece refractaria a su máquina misma y es en este sentido que yo decía más arriba que no podía reducirse a la negatividad, pues la negatividad es una de las claves de su máquina. Entonces, cuando Contreras muestra el modo en el que Aira lee, por ejemplo, a Arlt contra Piglia, esa operación es fuerte, exitosa, impugadora. Ahora bien: es cierto que el ensayo de Aira “Exotismo”, en su inventiva y su desenfado (que incluye nada menos que una discusión del ensayo ultra canónico “El escritor argentino y su tradición”), deja los ensayos de Saer sobre la cuestión (“Una literatura sin atributos”, “El escritor argentino en su tradición”) como variaciones insignificantes o malogradas (el segundo sobre todo es endeble de un modo llamativo). Digamos que Aira, en este punto, le gana a Saer por goleada. Pero precisamente se trata para mí del peor Saer, del monigote que se arma con una máquina vacilante: un monigote muy fácil de derribar, que tiene poco que ver con la inmensa y todavía enigmática obra.

Entonces, no sé si percibo la ironía airiana: no estoy seguro de saber cuándo habla en serio y cuándo con sarcasmo. Creo que esto es, en definitiva, una cuestión secundaria: quiera elogiar o subestimar la obra de Saer, lo cierto es que se desprende de su lectura una valoración que tiene que ver con acercarla a su propia obra, con o sin intención. Para Aira, Saer *resulta legible*. La ambigüedad del texto airiano, la se-

³⁶ “Eso no sucede con los ensayos de Saer, que son muy débiles y previsibles”, AAVV, ob. cit., p. 4. “No siempre da buenos resultados buscar los esencial de una escritura allí donde su autor reflexiona sobre ella. Sucede a veces que, en favor de una mayor claridad, de una comunicación más directa, se pierde su rareza, su poder de inquietud. (Si se quiere un ejemplo, basta recordar -y comparar con su extraordinaria narrativa – el conjunto de artículos que Juan José Saer tituló Una literatura sin atributos)” Giordano, Alberto (2005) Modos del ensayo, Beatriz Viterbo, Rosario, p. 134.

riedad con la que ironiza (lo que en definitiva es una disolución de la ironía, una indecidibilidad respecto de lo que es ironía y lo que no lo es), constituye, me parece, su mayor potencial: la posibilidad de leer al otro, al antagonista, de forma perversa, irrespetuosa, y encontrar en esta forma de lectura desviada, filosa, una iluminación de esa obra, de manera que la mejor manera de leer a Saer, parece decirnos Aira, consiste en leerlo contra su propia poética. Cuando Contreras lo pone como el anti-Aira, lo lee desde su poética, *cree demasiado a Saer*, lo respeta demasiado. O, quizás, toma el Saer *ya leído*, ya armado, como toma ya armada la parejita. Contreras menciona el texto de Aira sobre Saer pero, inteligentemente, no lo hace jugar. Hay que animarse, entonces, a dar vuelta su proposición y afirmar que en el revés de la desaprobación se encuentra el elogio de la obra de Saer.

V. Envío autobiográfico

Para terminar, quisiera contar dos cosas respecto de mi recorrido con los textos leídos.

Antes de leer el libro de Contreras, ya había leído el texto de Aira sobre Saer y lo había considerado una pieza muy valiosa para mi bibliografía crítica, tan valiosa que ya lo he utilizado en más de un trabajo. Esta consideración era ante todo empática, no conceptual: la *inventiva* airiana en el ensayo me resultaba muy estimulante, era una inventiva que se recortaba nítida contra el fondo de la previsibilidad de la crítica saeriana. Que el autor fuera Aira y que el texto tuviera una buena dosis impugnadora era para mí completamente secundario. Al contrario: ese elemento también me resultaba atrayente, justamente porque lo que me incomoda de la mayor parte de la crítica saeriana es la necesidad de canonizarlo al mismo tiempo que se lo trata de leer.

Entonces, lo primero que quiero contar es que, antes de la necesidad de responderle a Contreras, ya había sido tentado por la idea de hacer una *lectura blanchotiana* del texto de Aira: el azar, o el destino, me permitió articular los dos deseos.

El segundo dato autobiográfico es el siguiente: antes (pero mucho antes) de leer *Las vueltas de César Aira*, cuando era un lector de Saer pero todavía no me dedicaba a trabajarlo sistemáticamente, ya entonces me llamaba la atención lo que un amigo mío (también lector de Saer y de Piglia) denominaba *la alianza estratégica* de estos dos escri-

tores. Mi amigo sostenía lo siguiente: es imposible que a Saer *realmente* le gustara la obra de Piglia. Yo compartía esta certeza. Siempre nos extrañó, entonces, esta alianza. Una *alianza estratégica* porque es evidente que algo que tuvo que ver con la carrera de los escritores y con la vida personal los unió: pensándolo en términos airianos, sí, son dos tipos *demasiado serios*, tienen demasiado porte de escritores comprometidos con la literatura. Ambos, también, ejercieron, o ejercen, de profesores (otro motivo de mofa airiana). Por lo demás, eran amigos, lo cual tampoco habría que subestimar.

“Alianza estratégica”, entonces, porque era una relación entre escritores profesionales y, también, un pacto de amigos. De lo que se trató, cuando discutíamos este asunto, fue precisamente de *no creerle a Saer*. Por supuesto, no se juega en esto ninguna valoración de tipo moral. Se trata más bien de que el elogio que Saer hace de la obra pigliana se lleva mal con su propia poética. Dejando de lado la vida, nos remitíamos a las palabras: el elogio de Saer nunca convence en realidad. Más de una vez dijo que “La caja de vidrio” (un cuento que Piglia le dedicó y que está en *Nombre falso*) es un muy buen cuento porque combina varios procedimientos a la vez, como si un cuento consistiera en incorporar la mayor cantidad de procedimientos posibles y ese fuera, por sí solo, un rasgo positivo. También contó Saer que les daba ese texto a sus alumnos en la facultad³⁷, lo cual es equívoco porque se sabe (y acá también se ve la diferencia con Piglia, que se dice “honrado de ser un profesor” cuando le devuelve sarcasmos a Aira) que a Saer la docencia no le iba ni le venía y que su puesto de profesor en Rennes era lo que para Faulkner trabajar en Hollywood: *una mina de sal*. En su último libro de ensayos, hace un elogio similar de *Respiración artificial*, defendiendo el valor de la novela a partir de su hibridez, nuevamente como si la hibridez garantizara, por sí sola, una problematización de lo genérico.³⁸ Es precisamente lo que en ese texto Saer llama “novela-

³⁷ “El de Piglia me parece especialmente interesante porque en esas cuatro o cinco páginas hay como seis o siete procedimientos literarios reunidos. Y nosotros descubrimos, con los estudiantes, que es un cuento de una doble lectura. La teoría de Piglia, que la debés conocer, del doble argumento, me parece muy interesante.” Saer, Juan José, “Para mí la literatura es una propuesta antropológica”, entrevista con Tempo Giardinelli, *Puro Cuento*, Año II, nº 11, Julio-Agosto de 1988.

³⁸ Saer, Juan José, “Historia y novela, política y policía”, en *Trabajos*, Seix Barral, Bue-

ensayo” el punto en cuestión que Aira utiliza para liquidar la novela.³⁹ Los elogios que Saer hace de la obra de Piglia, en resumen, resultan tan tibios, tan insostenibles, muchas veces en contradicción tan clara con sus propias ideas, que no dejábamos de sorprendernos de que no fuera consciente de ello.⁴⁰ Pero quizás lo era. Quizás, como dice Contreras, en el revés del elogio se escondía la desaprobación.

Que Aira haya sido para Saer *ilegible* resulta más comprensible, como que lo haya sido Puig. Es otro tema que hemos discutido con mi amigo: el hecho de que los escritores no puedan leer la obra del otro fuera de su propia poética. Ahora bien, esta idea también presupone que hay algo así como una poética, un “programa” o “proyecto” narrativo, algo cuya importancia estoy comenzando a encontrar dudosa, incluso en relación con una obra que parece caberle tan bien, como la de Saer. De hecho, parece difícil afirmar que ese programa o proyecto no sea relevante. Pero me pregunto si no será más productivo leer una obra como la de Saer a partir de esos puntos ciegos donde el autor no coincide consigo, donde precisamente la obra desobra. De ahí el mérito de la lectura airiana: encuentra el lugar en donde Saer no es más Saer, pero, al mismo tiempo, al leer, Aira sale también de sí mismo. Lo lee desde su poética, es claro, pero hay un momento en donde también parece salirse de ella: precisamente en donde encuentra lo seariano de Saer, esto es, aquello que hace que Saer no coincida consigo mismo: la hendidura. De ahí lo equívoco de su texto: contradice a Saer y lo

nos Aires, 2006. Hay otro cuento de Piglia que, en otro lugar, se incluye en esta tradición: “Nombre falso”. En un ensayo sobre el problema genérico de *Martín Fierro*, Saer lo incluye en la tradición que inauguraría el poema gauchesco junto con *Facundo* y en el que estarían *Museo de la novela de la Eterna*, *Aguafuertes porteñas*, los poemas narrativos de Juan L. Ortiz y los de Gironde, los ensayos de Borges, los relatos de Di Benedetto, *La vuelta al día en ochenta mundos* y el *Diario* de Grombrowicz (“*Martín Fierro*: problemas de género”, en (1997) *El concepto de ficción*, Seix Barral, Bs. As., pp. 60-61). También en el *Diálogo*, Saer se refiere a estos textos y dice más o menos lo mismo, pp. 35-36 de la edición corregida y aumentada.

³⁹ Aira, César, “Novela argentina: nada más que una idea”, *Vigencia*, n° 51, agosto de 1981.

⁴⁰ “Con esa salvedad, me gustan mucho las cosas de Piglia, creo que es un escritor sumamente inteligente y que reflexiona con mucha pertinencia sobre los problemas de la narración...”, Saer Juan José, “Soy argentino, no latinoamericano

lee con justeza, defiende su propia poética pero, leyendo socarronamente, termina traicionándose, porque no hace más que elogiar a su antagonista.

Saer y Aira: opuestos, inconciliables, antitéticos. ¿Tiene algún sentido oponerlos, como parece no tener sentido acercarlos? La otredad, de alguna manera, da estatuto a lo propio. Pero si leer una obra es quizás encontrar ese instante en donde deja de ser propia, es decir, en donde deja de coincidir consigo misma, a lo mejor exista un momento en donde lo propio se reconoce en lo absolutamente otro: en el Extraño Extranjero. Fuera del sol de la crítica, la oscura luz del texto airiano quizás nos entrega el misterio no revelado de la obra de su enemigo poético: sin iluminar lo oscuro, quizás nos lo descubre, nos lo da.

Referencias bibliográficas

Aira, César: “Zona peligrosa”, *El porteño*, abril de 1987.

“Novela argentina: nada más que una idea”, *Vigencia*, nº 51, agosto de 1981.

Arce, Rafael, “*El entenado* de Juan José Saer: la genealogía del relato”, *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2009. Disponible en web: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

“Saer sin Piglia”, *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

Blanchot, Maurice (1974): *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila.

Contreras, Sandra (2001): *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

“Intervención”, en *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, 2003.

“En torno al realismo”, en *Confines*, nº 17, diciembre de 2005.

Dalmaroni, Miguel (2008): “Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer”, en Sosnowski, Saúl y Antonio Bolaños (eds.), en *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp. 125-141.

(2007): “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”, en Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina. Macedonia*, Volumen VIII (dirigido por Roberto Ferro), Emecé, Bs. As., p. 109.

“El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina”, en Saer, Juan José, *El entenado – Glosa*, Paris, Col. ARCHIVOS– ALLCA XX, edición crítica a cargo de Julio Premat, pp. 607-664, (en prensa).

Giordano, Alberto (2005) “Los ensayos literarios del joven Mafra”, en *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Gramuglio, María Teresa; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde; Sar-

lo, Beatriz, “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Punto de vista. Revista de cultura*, Buenos Aires, a. XXIII, N ° 66, abril de 2000, pp. 1-9.

Piglia, Ricardo y Saer, Juan José (1991): *Diálogo*, Centro de Publicaciones de la U.N.L., Santa Fe, 1995. Edición corregida y aumentada.

Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, , Bs. As.

Saer, Juan José: “Soy argentino, no latinoamericano”, entrevista con Leonardo Moledo, “Cultura y Nación”, *Clarín*, Bs. As., 15 de enero de 1987.

“Juan José Saer: la música de las palabras”, entrevista con Alan Pauls, *El periodista de Buenos Aires*, n° 130, Marzo de 1987.

“Para mí la literatura es una propuesta antropológica”, entrevista con Tempo Giardinelli, *Puro Cuento*, Año II, n° 11, Julio-Agosto de 1988.

“Historia y novela, política y policía”, en (2006) *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires.