

Cinco razones sobre Saer

Miguel Dalmaroni
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

1. Se puede, pongamos, pensar así: somos los contemporáneos de un momento en que la relación entre lo que queda para decir de la literatura de Saer (*nada*) y el aumento de las lecturas y los lectores de Saer (mucho) es inversamente proporcional. Según se entienda la palabra “clásico”, sería la prueba de que Saer ya lo es, tal como fue pronosticado en su momento, cuando no lo era (veinte años antes de su muerte, más o menos). Pero no habría que confundirse suponiendo que hay una relación causal entre una cosa y la otra, lo que resultaría en una reducción sociológica del asunto (clásico por consagrado, autorizado, arbitrado a favor, y por consiguiente *muy* leído y *cada vez más* leído).

No es que ya no sea posible seguir escribiendo sobre Saer. La cuestión es si lo sería más o menos como con Borges, por caso. Mariana Catalin anota que en las discusiones de la actualidad literaria, en los debates sobre la novedad y la innovación, la presencia de Saer, claro, disminuye (ya cada vez menos escritores lo leen para ver cómo escribir o cómo no escribir). Cierto.

Sin que sea un pronóstico, sino un efecto presente del presente, hay que decir, a la vez, que se tiene la convicción de que a Saer ya no le faltarán lectores (no importa si dos o miríadas, pero sí mucho más

diversos que hasta hace algo más de quince años, por decir). Se tiene la impresión, para decirlo con la filosofía, que la lectura de Saer engendra un trayecto irreversible de “fidelidad”; no en el sentido corriente en que se dice, cuando se suman personas que leen y releen todo lo que haya bajo una firma de autor, que “cuenta con lectores fieles”; se trata más bien de una fidelidad abierta por una apuesta y una entrega que dan lugar a una subjetividad que no estaba allí antes del acontecimiento que esa lectura produjo: en sí mismo efímero, como ciertos síntomas, resta no obstante en una memoria indeleble, vitalicia. *Lo escrito, escrito está* o, como anotamos alguna vez, con Analía Gerbaudo, lo irrecible ha sido -sin cálculo- recibido. No quisiera exagerar como equivalencia lo que se me presenta no obstante como una intensa familiaridad: en la narrativa de Saer hay justamente una teoría de la experiencia como esa (que es a la vez una teoría del arte). Una teoría de la literatura formulada en una obra cuyos efectos de lectura la corroboran. También la hay en esa especie de tópico ficcional, repetido en las historias narradas, que podríamos llamar epifanía. Tomatis, el Matemático, el doctor Real o Nula encuentran, cada tanto, imprevistamente, algo y no mera y regularmente nada, porque no han podido sustraerse de cierta fidelidad, cierta atención intermitente pero que no cesa y vuelve; fidelidad hacia una constancia oscura, una ocurrencia perturbadora pero material que se presenta entre interior y exterior y que hace -efímeros pero indelebles en la memoria- *granos de real* (hay de pronto, se diría, por la lectura de eso, una memoria hecha de la nada, hecha con nada, una memoria de nada anterior a sí misma). Por supuesto, entre los varios sentidos en que insiste en Saer el calificativo “imborrable”, está ese. Recordemos al Leto de “Amigos” (en *La mayor*): no es una convicción lo que se le presenta sino (bajo la especie, en este caso, del amigo muerto hace tantos años) la materialización indefectible de algo que, como el “recuerdo” o el *shock* de los que habla Benjamin, suprime la temporalidad, la desconoce, le es ajeno. En ese cuento está un ascendiente directo del Horacio Barco de “La tardecita” (en *Lugar*). Creemos saber bien que en Saer hay un efecto literario único acerca de nuestra “condición mortal”. ¿Hemos pensado lo suficiente, en cambio, en

las *imágenes* saerianas en las que *lo inmortal* sucede y es pensado, donde es lo inmortal lo que *se piensa*?

Que la obra de Saer tenga un espesor propiamente filosófico es algo que -además de contar con datos biográficos que lo volverían en principio evidente- postuló tempranamente María Teresa Gramuglio y que Alberto Giordano mostró con intensidad e inteligencia extraordinarias. Dardo Scavino retomó más recientemente la posibilidad de leer a Saer como a un filósofo (aunque no se trate exactamente de eso: no se trata de que en los textos haya proposiciones de una *filosofía saeriana* o cosa parecida). Que la literatura de Saer *piensa*, que su obra es incluso -sin deliberación alguna- una respuesta incalculada a la pregunta heideggeriana sobre qué significa *pensar*, que esa escritura entonces produjo y dejó abierto un trayecto de verdad, deberían ser a esta altura puntos de partida completamente establecidos. No lo son, sin embargo, del todo, porque la crítica literaria no ha terminado de tomarlos como tales. Pongámoslo bajo la forma de la pregunta por el arte como pensamiento, no de la pregunta por las ideas trajinadas en la prosa literaria: ¿hemos pensado una lectura del modo en que, por la efectuación literaria de su escritura y no ya por sus formulaciones y sentencias sobre el ser y el devenir, el arte de Saer compone una ontología del devenir? ¿Hemos pensado ya no lo que la literatura de Saer dice y dice pensar sino, más bien, lo que la literatura de Saer piensa?

Nada queda para decir de la literatura de Saer y todo (todo de nuevo), por lo tanto, para pensar.

2. Esté más o menos cerca, más o menos remotamente alejada de la verdad, la conjetura anterior parece más interesante y, sin dudas, menos anémica que esta otra, apta en cambio para un pensamiento profiláctico temeroso de las mistificaciones: desde un poco antes de la muerte de Saer, es decir desde los libros de Premat y Scavino hasta *Zona de prólogos* de 2011, se produjo el último ciclo de la saturación, pero pasará y vendrán otros. En el volumen de “prólogos” inventado por Paulo Ricci estamos -entre los que estamos y los que no-, como quien dice, todos: desde Noé

Jitrik, Gramuglio y Beatriz Sarlo hasta Juan José Becerra. El notable ensayo de David Oubiña sobre “La mayor” incluido en su libro de 2011 (para agregar uno de los principales que no están en *Zona de prólogos*) ya estaba escrito hacia 2006. Sería ponerse impropio (aun si hubiese mucha tela para cortar, cosa que ignoro) conjeturar lo que podría venir, barajando con temeridad algunas firmas que asoman (a los trabajos recientes de Catalin, Rafael Arce y Valeria Sager, por ejemplo, seguramente habrá otro puñado que agregar). Críticos nacidos cuando ya estaban publicados *El limonero real* y *La mayor* o incluso *Nadie nada nunca*, universitarios o no pero poco dóciles a las rutinas indigeribles de la prosa “académica”. Lectores que escriban, en fin, el Saer que sin dudas vendrá.

También hay que contar a los extranjeros que leen a Saer traducido o directamente en español. En Brasil ya proliferan, o poco menos. En 2009, Roanne Sharp, una muchacha norteamericana que debe apenas haber pasado los 30, narró que la lectura de “Al abrigo” la capturó, leyó todo el resto de *La mayor*, se propuso traducirlo (lo hizo y ganó el premio Susan Sontag). La pregunta que la asediaba durante la tarea, dijo, era cómo traducir “mancha”. No sé si alguien le hizo notar que nomás ese efecto de lectura (o esa iniciativa) probaba que ella ya estaba siendo leída por Saer, y su lengua doble de traductora *afectada* por la literatura.

Carlos Ríos, Analía Gerbaudo, Claudia Fino, Paula Tomassoni y yo -entre muchos, quisiera creer- sospechamos, además, que habría que esperar también lo que pase (sospechamos que algo pasará) con los modos en que Saer seguirá siendo leído en una práctica si no siempre ágrafa, casi toda inédita: lo que estén haciendo, lo que durante los próximos años hagan con Saer los estudiantes y profesores de las escuelas secundarias (hasta en algunos sextos años de la Primaria han leído, me dicen, “Al abrigo”, y algún otro fragmento). Algo semejante a lo que viene pasando, por caso, con Puig. En febrero de 2008, mientras blandía un libro como quien se abanica aunque lo que hacía era sopesarlo, una adolescente se quejaba con una mujer que parecía su madre en una librería de la localidad bonaerense de City Bell: “¡Me dijeron que era

corta". Se refería a *Boquitas pintadas*, la novela de Manuel Puig, que la profesora de literatura de la escuela había encargado a sus estudiantes, parece, como *larga* lectura obligatoria de verano. La escena, por supuesto, hubiese sido no sólo imposible sino además inimaginable cuarenta años antes, cuando casi con la publicación misma de la novela algunos críticos que poco después se afianzarían como firmas destacadas de los planteles académicos iniciaban la prolongada operación *contracanonica de canonizar* a Puig. Pero junto con esos fastidios adolescentes más o menos previsibles... ¿qué lecturas de Puig, qué lecturas de Saer produjo el ingreso de esos autores a las aulas de las escuelas argentinas? Allí hay, por supuesto, una historia que ya lleva varios lustros y en la que nadie se ha detenido con curiosidad crítica e histórica más que incidental. Pero lo que me interesa enfatizar es que se trata de una historia doble: por una parte, allí hay un capítulo, digamos, de la historia de la crítica literaria argentina, y de los efectos más o menos indirectos de la enseñanza universitaria de las letras en *la lectura social*: desde hace ya varias generaciones, los profesores que enseñan literatura en la secundaria son (directa u oblicuamente) los ex alumnos de quienes firmamos los ensayos de *Zona de prólogos*. Pero hay también -no sé con cuántos vestigios- una memoria sin pasado de ocurrencias de lectura: de lectura de literatura como experiencia.

Desde los últimos años del siglo pasado, además, Saer sumó lectores que no hubiésemos imaginado antes de, digamos *La pesquisa*. Allá por 2003 o 2004, un matemático, investigador del CONICET, cuyo nombre no recuerdo (lo conocí en la fiesta de cumpleaños de un geógrafo, pero él no era ingeniero químico sino, en efecto, matemático nomás) me hablaba de Piglia, Saer y Aira: "Aira me parece menos serio. De los otros dos ya leí todo". Para la misma época, un sonidista de una de las dos radios públicas de mi ciudad -unos 30 de edad, look y habitus rockero- me explicaba por qué le habían interesado tanto tres o cuatro novelas de Saer a las que se refería con preciso conocimiento de pormenores. La diferencia que sospecho entre aquel científico y el sonidista me permite volver sobre el conjunto de los críticos saerianos ya reconocibles como

tales (otra vez, para resumir, los de *Zona de prólogos*), y recordar otra distinción conocida: hay una generación de lectores (o varias más o menos próximas) en cuyos testimonios a menudo escritos se repite la disolución de un gusto histórico y el paso a otro. Me refiero a quienes hemos leído y releído con la misma compulsión (si se quiere, con la misma escala en la intensidad de disfrute) a Saer y a Aira -que al menos durante un tiempo parecían representar, en las discusiones dominantes sobre, precisamente, el gusto, bibliotecas drásticamente divergentes-. Bien ajenos a esa exclusión (si Saer es la literatura, Aira no; o viceversa) se cuentan, entre los que puedo listar, Fabián Casas, Sergio Chejfec, Alberto Giordano, Alan Pauls, Juan José Bécerra. Saer y a la vez, sin conflictos, escritores que -estamos seguros- a Saer no podían sino disgustarle: Aira, y también Puig, u Osvaldo Lamborghini. Creo que la que ha dado en la tecla con la fórmula para este modo de leer la literatura argentina contemporánea es Sandra Contreras. En el "Prefacio" que escribió en *Música para camaleones* (1980), Truman Capote desgrana una autobiografía de escritor obsesionado por los problemas técnicos y comerciales, se diría, del oficio. En la primera página, luego de resumir en unas pocas líneas sus comienzos infantiles como lector y escritor de "historias", anotó: "Me divertía muchísimo al principio. Dejé de divertirme cuando descubrí la diferencia entre escribir bien y mal, y luego hice un descubrimiento más alarmante aun: la diferencia entre escribir muy bien y el verdadero arte. Una diferencia sutil, pero feroz" (9). La declaración es por lo menos merecedora de cierta atención, aunque más no sea porque la escribe un prosista que demostró haberse dejado tentar poco o más bien nada por las mistificaciones de la belleza como misterio (aunque considerase que su interés en la literatura procedía de un "don" de Dios, Capote es, entre los grandes escritores del siglo XX, casi una antonomasia del artista del cálculo, del examen taimado, de la especulación: sopesaba la extensión o la gramática de una frase con el mismo ánimo con que negociaba contratos o elegía con qué agente o con qué editores traficar).¹ A propósito de una frase de Laddaga sobre las

¹ ¿Son sinceras esas líneas de Capote? Conviene temer que no, pero también se nos ha

características de los escritores actuales (“toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo”), Sandra Contreras sostenía en 2010 que

Lo fundamental es el término “ambicioso”, ese señalamiento de una ambición, que no puede ser sino una ambición artística -la ambición de Arte que vemos en Aira, en Bellatín, también en Cucurto- y sería, al menos, en principio, el indicio de una desmesura, de una intención, de un deseo, que sobrepasa la medianía, lo cotidiano, el mundo en su realidad, en su generalidad. La ambición como marca de una diferencia -de una distancia decíamos antes- que de algún modo subsiste.

Tal vez podamos decir: la ambición en tanto indicio de algo así como la supervivencia del aura. (148-149)

Como si temiese que queden dudas, Contreras -se habrá notado- escribe “Arte” con mayúscula inicial, y no pone nomás a Cucurto en la enumeración sin el enfático “también”. Incluso ahí. Incluso ahora, todavía, también -precisamente- las palabras que hay que seguir usando siguen siendo “Arte” y “aura”: recordando los argumentos de Didi-Huberman contra los modismos cronologistas de los perseguidores de novedades y periodizaciones, Contreras advierte que pensar lecturas es “pensar la concordancia/divergencia de tiempos en la lectura” (150) o, en otras palabras, el anacronismo constitutivo (diríamos, la *anacronicidad*)

dicho que la conveniencia es innoble. Mejor, entonces, hagamos como si Capote fuese sincero. Hay al menos una razón para hacerlo: lo supiese o no del todo, esas palabras son una confesión testamentaria de fracaso por parte del autor de *A sangre fría*, el epitafio que dejó preparado para una tumba en que no descansa un escritor que haya superado, como él lo soñaba, al que escribió *Desayuno en Tiffany's*. Lo demuestra el hecho de que, examinada con la vara que esa revelación proporciona, *Plegarias atendidas* -es decir el intento que Capote presenta como el más autoexigente por alcanzar ese escalón superior del “arte”- es un malentendido, un bodrio o un fiasco.

de las experiencias para las que conviene reservar nombres como lectura, escritura, literatura.

3. La escritura de Saer pasó por encima de sus propios límites. Me detengo en uno en particular, un exceso apretado que sus primeros detractores invocaban, entre otros argumentos, para impugnarlo como un escritor para escritores, no para lectores corrientes: la opulencia políglota de la biblioteca (borgiana en cierto sentido, y solo en algunos títulos y gustos). En efecto, es extremadamente difícil imaginar cómo sería posible leer el primer poema de *El arte de narrar* (y tantísimos otros del libro) sin una enciclopedia copiosa y rara, bien a mano (sin una parte, mejor, del *canon altomodernista*); tal vez convenga restringir: eso, en 1977 y para las reediciones siguientes del libro, porque después, la omnisciencia de la web puede casi hasta con los poemas de Saer. Pudo incluso suponerse durante un cierto lapso que para leer a Saer había que pescar dónde y cómo estaban ahí Faulkner, Kafka, Onetti, Borges (hay un prejuicio intertextualista propio de la distinción, según el cual siempre será mejor espectador de una película de Brian De Palma quien tenga bien presente a Hitchcock y a Eisenstein: un exhibicionismo moral que no resiste, como se dice, el menor análisis; un modo de la violencia simbólica que tiene todo que ver con el saber, poco con el arte). Y no es que quien considere la obra de Saer como *documento de cultura* no disponga, por supuesto, de argumentos irrefutables. Para no repetirnos en las incontables referencias distinguidas o *elevadas* que pueblan las páginas de sus libros, recordemos un par de ejemplos de otro tenor. Cualquier dialectólogo advertiría que la prosa de Saer puede ser interrogada en ciertos segmentos donde burila con particular agudeza un trato con estados históricos y situados del idioma, por caso con la sintaxis y los diccionarios de la conversación: en qué oídos de qué hablantes resuenan de qué modos palabras como “amasijo” o “intelectualoide”, clisés como “me importa un rábano” o “su dichoso proyecto”. Se sabe que Saer atendía con detallismo a los usos sociales de materiales como esos y está visto que articuló flexiones singulares para entreverarlos en su escritura.

La tarea del escritor siempre supone competencias laboriosas de esa clase, claro, pero de ahí a la literatura todavía hay un paso (un salto a otra cosa que ya no es, de ningún modo, esa). Segundo ejemplo: *Lo imborrable* proporciona al historiador de las ideas (o de las ideas en la literatura) el registro de una controversia histórica (o de varias), cuando a propósito de las polémicas en torno del realismo, parodiza al extremo el argumento de *La maestra normal* de Manuel Gálvez; en efecto, *La brisa en el trigo*, el best-seller dictatorial de Walter Bueno, copiado de su aventura con la ahora suicidada esposa de Alfonso de Bizancio, es a su vez una copia burda y burlesca de aquel mamotreto de Gálvez; la misma operación se solapa de modo menos obvio en las vidas paralelas de dos realistas bienintencionados, parientes remotos de Carlos Argentino Daneri pero "buenos": el propio Alfonso y "Bueno padre", el progenitor de Waltercito, que comparten la misma candorosa convicción literal acerca del problema de la *mimesis*. Notas parecidas podrían agregarse acerca del asunto de las vanguardias poéticas en *La grande*, retrocediendo desde allí a *Glosa*, a "Biografía de Higinio Gómez", a "Sombras sobre un vidrio esmerilado" y a otros títulos de Saer en que se va hilando un modo histórico de imaginar estados situables de la república de las letras. En tonos serios o bufos, de procedencia refinada o pedestre, los libros de Saer prodigan esos indicios ficcionales de indudable valor *documental*. Para inventar esos juegos y tramar esas significaciones históricas de la ficción, por supuesto, Saer invirtió información, lecturas, ingenio, enojos, prejuicios, oído y destreza retórica; pero no literatura (su literatura está justamente donde emerge, con todo eso, una divergencia sustractiva). La vida de casi toda la obra de Saer, la vida de la lectura de esa obra, sigue pasando por encima de sus operaciones semióticas (más o menos complejas y singulares muchas, más o menos simplonas y anacrónicas algunas). En ese sentido, la energía principal que se cursa en la escritura de Saer *pule y barre* la propia pesadez cultural de Juan José Saer (aun si a menudo ese peso merece con derecho nuestra curiosidad, nuestra admiración, nuestra risa): la energía principal que se cursa en Saer - cuando lo que se cursa es literatura- pone a resonar en sus páginas no sólo

al mejor Faulkner o a Kafka sino, sobre todo, a Beckett (a la ineludible ética de la atención a lo real que vive en la literatura de Beckett).

En este caso, la tentación de reutilizar por enésima vez la idea de los “comienzos” que proporcionó Said, y a la que se ha echado mano también para hablar de Saer, parece sin embargo pertinente: *En la zona* ya mostraba a las claras que de lo que se trataba para Saer era de ir en busca de lo real con las solas armas del idioma y de los sentidos, y no tanto de embarullar una biblioteca rara repleta de enigmatismo culto. Lo que sugiero es imaginar la posibilidad de un Saer cuyo fraseo es inimaginable sin Borges, pero cuya economía cultural alcanza -en momentos decisivos que no son pocos- una drástica alienación respecto de cierto legado borgiano. Momentos en los que resuena más bien el habla estoicamente infatigada de lo innombrable.

4. Hay un modo conocido y poderoso de la valoración literaria que suele asociarse con el gusto de la modernidad: la exclusión de la torpeza (narrativa, estilística, compositiva). En sordina por muchos, megafónicamente por algunos, Saer resultó a menudo calificado de torpe. Sin dudas lo fue, y por varias razones. La principal es que, como tantísimos, escribió novelas; incurrió en el género desproporcionado, el que entrega las letras a la experiencia informe de un ojo, de un tacto, de un olfato o de una lengua que -tras saber que no hay todo ni mundo- ya no quieren parar (por eso a tantos grandes lectores de novelas les gusta tanto *La grande*, con la vacilante organicidad de cuya trama conviene no engañarse). Me limito a recordar aquí dos de las definiciones (o descripciones) de “novela” que aparecen en los escritos de Saer (muchísimo más interesantes sin dudas que su definición historicista y posborgiana: “la novela es la forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo” -*Una literatura sin atributos* 7-). La primera, aquella de Ángel en *Cicatrices*, cuando deforma o copia mal la definición de Tomatis: “No hay más que un solo género literario: la novela. Todo puede concebirse como una novela: la ciencia, la poesía, el teatro, los discursos parlamentarios, y las cartas

comerciales” (190). Otra, la última, de Tomatis en su juventud, según recuerda Gabriela Barco que le ha contado su padre: la novela es “El movimiento continuo descompuesto” (*La grande* 193). Sabemos que esas ocurrencias intervienen en una historia larga de debates sobre el tema, pero quien conozca los escritos sobre literatura francesa y sobre Borges de Jacques Rancière -es decir una de las últimas grandes teorías de la novela- advertirá sin esfuerzos la coincidencia.² También sabemos (pero es lejos mucho menos interesante) que Saer fue torpe además porque, según ya anotamos, sus lecturas y su falta de lecturas, sus prejuicios tarde o temprano anacrónicos, su sexismo, los golpes de timón en sus relaciones con el mercado -el tonelaje, en fin, de su frondosa *cultura*- no lograron arruinar su energía propiamente literaria pero fastidieron las varas del gusto de muchos lectores. Para muestra basta recordar que un puñado de las mejores páginas de la literatura en castellano están en *Las nubes*, una novela que incluye algunas de las más insufribles fealdades alegóricas que salieron de la pluma de Saer.

La incorrección historiográfica ya no escandaliza ni perturba a nadie, espero, de modo que consideremos esta hipótesis contrafáctica: si Saer no se hubiese retirado a París, su ascenso y su prestigio hubiesen encontrado una oportunidad firme para no discontinuarse por lo menos hasta 1976; o lo que es lo mismo: *El limonero real* y *La mayor* hubiesen tenido aproximadamente tantos lectores argentinos como *Cicatrices*, o más. Lo demuestra con creces la repercusión más que auspiciosa de esa novela de 1969 no bien se editó por Sudamericana. Es cierto que en ese momento pocos podían leer *Cicatrices* como lo hicieron Gramuglio en *Los libros* y Felix Luna en *Clarín*. Pero no es menos cierto que *Cicatrices* pudo impresionar como la novela saeriana *menos torpe*. Hostil a cualquier forma tersa o discurrida de la narratividad -faulkneriana, claro- incluso

² Desarrollé algo más extensamente esta cuestión en "La novela es la muerte: Rancière, Borges".

por eso mismo *Cicatrices* resulta en el conjunto de los títulos de Saer una novela compuesta, arquitectónica, *redonda*.³ "[*Cicatrices*] Es una de tus mejores novelas. ¡Ojalá volvieras a escribir así, Juani!", exclama Gramuglio en el diálogo que ella y Saer mantienen en el film de Filipelli. Sin necesidad de atribuírselo a ella, no parece descabellado leer en la pregunta de Gramuglio: cuándo nos vas a dar una novela sin las torpezas compositivas de *nadie nada nunca*, sin ese ir a ninguna parte de "La mayor", sin esa fisura discorde de *El entenado*, y así. Se trata, es obvio, de un malentendido al que contribuyeron, sin dudas, dichos y gustos del propio Saer, y un par de morales históricas de la forma, o más; un malentendido cuyo interés propiamente literario se va agotando hasta desaparecer si uno logra completar un deslinde para el que hace falta invertir energías propias de la curiosidad cultural pero acaso merecedoras de mejores causas.

5. Algunas de las razones anteriores conducen por fuerza a sumar el caso de Saer a una política de la lectura *ignorante*: lo que se establezca como lo que puede saberse, impide leer. Perogrullo: siempre se sabe algo antes de leer. ¿En qué consistiría, entonces, una lectura ignorante? Para indagar en la pregunta empezando de algún modo, propondría imaginar en un aula de la escuela secundaria una escena de lectura probable (es decir, que cabe poner a prueba); la advierto a propósito del comienzo del libro de Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación*, quien recuerda la frase incompleta del capitán en el comienzo de *El entenado*: "*Tierra es esta sin...*". La

³ No he podido averiguar si fue que *Clarín* se ocupó más de una vez de elogiar *Cicatrices* (como lo atestiguan los "Rescates" de este dossier) porque Saer tuviese ahí amigos o contactos, o porque los tuviese la gente de Editorial Sudamericana que en ese momento manejaba la publicidad y las relaciones con la prensa; o si fue nomás porque a Félix Luna (por las muy buenas razones que expuso en su reseña) la novela le pareció merecedora de esa promoción elogiosa. La reedición de la breve reseña de Luna se halla en prensa en el *dossier Saer* que preparamos para el número 3 de la revista *Zama* (Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA).

posibilidad de que esa frase sea, una vez más, leída (sin candor alguno: leída por primera vez) reside en hacerlo como si no se supiese nada de lo que sabe Rodríguez, como si la frase estuviese no en el libro de Rodríguez sino suelta, tras una lectura de *El entenado* nomás.

Para una política de lectura *ignorante*, la pregunta de Rossana Nofal que - a propósito de otro asunto- cita Gerbaudo, ya está resuelta. “¿Cómo salir del canon Sarlo?”, preguntaba Nofal.⁴ La respuesta no consiste en replicar por qué habríamos de querer salir de canon alguno. Porque si lo que tenemos entre manos es en efecto literatura, estaremos entrando o saliendo de algún canon, lo que será por completo irrelevante para la clase de recorrido en que nos habrá comprometido la experiencia misma.-

⁴ En el artículo de Gerbaudo en este mismo dossier.

OBRAS CITADAS

Capote, Truman. *Música para camaleones*. Buenos Aires: Debolsillo-Sudamericana, 2009, trad. Rolando Costa Picazo.

Contreras, Sandra. "En torno a las lecturas del presente". Alberto Giordano, editor. *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina - UNR, 2010, 135-153.

Dalmaroni, Miguel. "La novela es la muerte: Rancière, Borges". <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=2&pdf=si> (20/9/2011).

Filipelli, Rafael. *Retrato de Juan José Saer*, film, 1996.

Giordano, Alberto. "El efecto de irreal." *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

Gramuglio, María Teresa. "Las aventuras del orden. Juan José Saer, Cicatrices". *Los libros* I, 3 (setiembre 1969): 5 y 24.

. "La filosofía en el relato". *Punto de vista*. *Revista de cultura* VII, 20 (mayo 1984): 35-36.

Luna, Félix. "Excelente novela argentina. Cicatrices de Juan José Saer". *Clarín* (Buenos Aires, jueves 21 de agosto 1969). "Clarín literario", Cuarta Sección: 2.

Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en Juan José Saer*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Rancière, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette Littératures, 2005.

. “Borges et le mal français”. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2009, 145-165.

Ricci, Paulo (comp.). *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral-UNL, 2011.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2010.

Saer, Juan José. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: UNL, 1986.

. *Cicatrices*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina La Nación, 2001.

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

. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2004.

Versión digital: www.celarg.org