

**Los días del tabaco de Macedonio.
Notas sobre lo propio de la literatura de Saer**

**Valeria Sager
Universidad Nacional de La Plata - CONICET**

1. Siempre creí que en el fragmento en el que Saer escribe acerca de aquel día de 1968 en el que caminó junto a Borges por las calles de Santa Fe, en la frase en la que cuenta que Borges se detuvo bruscamente y le lanzó a quemarropa: “¿No le parece una grosería de parte de Valery llamar Cabeza (Teste) a un señor muy inteligente?” (Saer, “Borges francófono” 23) había una explicación del nombre de Tomatis. Como si ese modo de nombrarlo tradujera “Monsieur Teste” al rioplatense: alguien que está —diríamos— un poco *del tomate* y lleva por eso y porque en su figura se destaca que tiene “una cabeza de forma rara” (Saer, “Por la vuelta” 322¹), el nombre que metonímicamente le corresponde. La conjetura resulta imposible desde el punto de vista cronológico, porque la conversación con Borges ocurrió cuando el personaje de Saer ya tenía el apellido puesto desde que apareció así nombrado en el cuento “Por la vuelta” de *Palo y hueso*². Pero quizás haya algo en Tomatis de esa criatura de Valery que “no tenía un grano de esperanza” (Valery 37). Tal vez el hecho de que Saer recuerde ese episodio y lo escriba en unas líneas

¹ Todas las citas en las que se hace referencia a cuentos de Saer corresponden a la edición de los *Cuentos Completos*.

² La escritura de los cuentos de *Palo y hueso* sería, si se sigue la fecha que aparece en *Cuentos completos*, de 1961, pero la publicación del libro es de 1965.

de “Borges francófono” hace que la hipótesis de algún parentesco entre ambos sea al menos una posibilidad.

También el tío de Tomatis, del que el personaje hereda el nombre de pila y “ciertas rarezas de comportamiento” (“El hombre” 12), el tío que en “El hombre no cultural” disfrazaba sus siestas de especulaciones sobre el chorro de sustancia anterior a la forma en el que las reacciones químicas se encaminaban hacia la opción “‘vida’, ‘animal’, ‘hombre’, ‘yo’, etcétera” (13), parece tener algo de Teste. Pero a pesar de la resignación ante la nada, de su tendencia a ser conciencias puras y milimétricas, similares a la que personifica Edmond Teste, tanto Tomatis como su antepasado se entregan por momentos a lo luminoso y a lo placentero. Del tío, sabemos que era un hombre jovial y que como al Gato, le gustaba el vino blanco. Sabemos, que al descender a las cavernas inferiores, atravesando corredores oscuros para llegar con el pensamiento al fondo inaccesible, busca la zona informada que es el fundamento del hombre y que el magma que allí espera encontrar es el flujo prehumano que si bien arroja al hombre al centro mismo de las tinieblas, lo ha empujado primero hacia la luz y lo ha expuesto un momento en ella.

De casi todos los personajes de Saer se nos dice que al menos por algunas horas, obligan a las fuerzas que tiran hacia lo oscuro a quedar fuera de sus vidas, aunque siempre “sin dejar de saber ni un solo instante que, en las inmediaciones, dispuestas [...] a arrebatarnos, esas fuerzas palpitan todavía” (*La pesquisa*, 172). Ese intervalo de latencia, el tiempo en el que lo oscuro queda alrededor pero no los incluye y no los hunde, es aquí mi punto de partida.

En ese primer cuento de Saer en el que Tomatis es ya Tomatis: “Por la vuelta”, Horacio Barco trata de explicar que la idea que su amigo se hacía del bien no tenía nada que ver con la felicidad. Todo lo contrario —dice—: “porque esa idea del bien implica un conocimiento intenso de la realidad que predispone a impedir cualquier tipo de abandono que no tenga por objeto enriquecer ese conocimiento” (308). En la exposición de la nitidez con la que se les presentaban a los dos la certeza de que la vida no tiene sentido y la evidencia de que no podía existir para ellos algo

semejante a la felicidad, Barco recuerda una discusión que retoma el final de “Algo se aproxima” pero que invierte el lugar del que pregunta y el que responde. Si en el cuento del primer libro de Saer, Barco parecía convencido (“— ¿La vida? ¿Sentido? ¡Muchacho!— dijo riendo [...] Después lo miró a él y a León, que lo miraban. Abrió los brazos y los palmeó a los dos—. Ninguno, por supuesto —dijo” (“Algo” 536)), aquí algo de inquietud parece persistir: “‘De acuerdo’, le ha dicho yo más de una vez, ‘pero si la felicidad no es posible ¿para qué vivimos?’” A lo que Tomatis le responde que si el hombre siguió viviendo hasta ahora quiere decir que la felicidad es algo de lo que se puede prescindir. “‘De acuerdo’, le digo yo. ‘Pero ¿quién la inventó? ¿Dios?’ Tomatis sonrío pensativo cuando oye la palabra:

‘Dios no existe’ —dice con voz suave y serena—. El hombre. Pero no la inventó. Surge en él de un modo natural, como una condición permanente que la insuficiencia de su conciencia inmediata impone a la realidad. ‘Ahora bien’ —le digo yo— ¿qué necesidad hay de ponerle condiciones a algo que no tiene sentido? ‘Para dárselo’ —dice Tomatis—, ‘y antes de que me lo digas, prefiero aclararlo por mi propia cuenta: aunque esa condición pretenda exigir como gratificación algo que no existe’” (“Por la vuelta” 308).

Barco, al comienzo del cuento, escribe en su cuaderno que no debe haber habido en todo el mundo noches mejores que las que pasaron cuando eran más jóvenes caminando lentamente por la ciudad y conversando sobre mil cosas. No dice “felicidad” o “noches más felices”, escribe: “mejores”; pero hay en esa afirmación, al menos un recuerdo brillante y alegre de las viejas épocas. Escribe además que Tomatis identifica esas caminatas con la idea del bien y que llama a esas porciones de bien, a las jornadas que pasaban juntos con Barco y los demás: “los días del tabaco de Macedonio”. Con esa imagen, fija una especie de aceptación sin anhelos porque parece —recuerda Barco, que solía decir Tomatis— que el viejo Macedonio era el arquetipo de los que fuman si

tienen tabaco y que si no lo tienen no hacen el menor esfuerzo por conseguirlo. El bien, dice al fin, era para Tomatis “una aceptación básica de la vida” (307), pero la fábula sobre Macedonio no cancela el gusto por el tabaco, la aceptación no es del todo una apatía.

María Teresa Gramuglio advirtió el cambio de tono que hay en *Lugar*, ese libro que al comienzo le produjo una “impresión incómoda” hasta llegar a parecerle “ajeno a los rigores constructivos y éticos que caracterizaron siempre la literatura de de Saer” (Gramuglio, *Lugar*, 262). Hay allí como ella anota, escenas “menos conflictivas que las predominantes en las narraciones anteriores”, episodios que prefiguran cierta reconciliación que *La grande*, “aun con toda su carga de melancolía y conciencia de los ultrajes irreparables del tiempo hace bien perceptible” (269). Es en uno de los cuentos de *Lugar*, donde creo que el borde que define a Tomatis entre la resignación y la dicha se precisa en un párrafo. Se trata de “Cosas soñadas” que traza con líneas invertidas el argumento, la prosa entrecortada y hasta el clima que rodea al personaje en “La mayor”. Aquí, la hija de Barco ha ido a visitar a Tomatis y como respuesta al relato de su novio sobre un plato que comió en Europa y que llevaba por nombre “plato soñado”, dice: “todos los platos que nos ofrece el mundo son soñados, no únicamente el redondel de caldo amarillo humeante, que yace sobre la mesa, sino también cada una de las cucharadas, que con aceptación resignada, nos llevamos a la boca” (“Cosas”, 121). Si la reflexión de Gabriela pone en escena el mismo razonamiento que podría haber proferido Tomatis respecto de su galletita y de su té, o el mismo que aparece cuando prueba las sopas de su hermana en *Lo imborrable*, esta vez, que sucede en la penumbra tibia del anochecer, y bajo un cielo que incompatible con el de la noche fría y oscura de “La mayor” era azul, luminoso y sin una sola nube, Tomatis sonríe y enseguida, la sonrisa se hace más amplia y secretamente orgullosa.

Alberto Giordano se preguntaba en su libro sobre Puig: “¿por qué no encontramos en la crítica, ni siquiera en aquella que comparte nuestras apreciaciones, una referencia a eso que sería lo propio de esa

literatura, lo que ella tiene, para nosotros, de incomparable?”, y también: “¿cómo evitar, si no ha ocurrido ya, que nuestro gusto se convierta en prejuicio crítico, que lo valioso nos parezca tal solo porque nos hace felices?” En ese fragmento hay un eco de lo que quiero preguntarme sobre Saer y a la vez un problema porque quizás entre lo propio de Saer y lo que busco, se extiende una distancia demasiado grande. Acaso, lo propio de una literatura es sólo propio para nosotros.

El debate entre Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Matilde Sánchez y Martín Prieto, publicado en 2000 en *Punto de vista* con el título de “Literatura, mercado y crítica”, toca un costado de la controversia que significa definir qué es lo propio de la literatura de Saer. A partir de la insistencia de Sarlo en que Saer es siempre el mismo Saer, es decir que escribe siempre igual de comienzo a fin, Matilde Sánchez señala que en realidad Saer tiene dos grandes líneas: *El limonero real* y *El entenado* “que aunque tengan puntos en común podrían ser novelas de dos primos” (Gramuglio, “Literatura” 2). Para Sánchez, Saer se parece en eso a Navokov porque a sus lectores se los puede dividir entre quienes prefieren *Lolita* y quienes prefieren *Pálido fuego*. Gramuglio, por su parte, dice que lo que uniría esas dos líneas sería la entonación, la dicción, la puntuación, el ritmo de la frase, la colocación del adjetivo, la narración de pequeños episodios. Del mismo modo Mirta Stern, en un ensayo de comienzos de los 80³, escribía que advertir en la obra de Saer el trazado de una línea constante y en desarrollo (una sólida unidad y una única historia) no implica “una mera consideración de las recurrencias temáticas, o de la continuidad de personajes y de escenarios que servirían a lo sumo, para determinar su adscripción a un proyecto faulkneriano de escritura.” Lo que Stern subraya, en cambio, es que esa mecánica interna:

[...] apunta a destacar un minucioso trabajo verbal, que opera tanto en torno a determinadas estructuras del relato, como sobre

³ El artículo se publicó originalmente en *Hispanérica* (no 37, Maryland, abril de 1984, pp. 15-30). Aquí se cita según la edición de Julio Premat de *Glosa-El entenado* que en su “Dossier de la obra”, lo incluye.

la base que le proporcionan ciertos sintagmas y significantes o, incluso, series fonéticas dominantes –elementos todos cuya recurrencia y progresiva expansión los va definiendo, paulatinamente, como matrices o núcleos generados de la escritura–. (Stern 829).

La perspectiva es curiosa porque las recurrencias temáticas y la continuidad de personajes parecen ser desplazados como centro de interés: “mera adscripción a un proyecto faulkneriano” y porque al postergarlas, se haría evidente lo que para Stern es lo propio de Saer: el trabajo verbal con los sintagmas, los significantes y las series fonéticas. Si el interés está puesto en el lenguaje, en el ritmo y la colocación de los adjetivos, en el uso de las comas y la expansión casi infinita de las frases, lo propio de Saer es la melancolía, la incertidumbre, la atracción por lo que se disgrega y tiende hacia la nada; lo propio de Saer para mí, al contrario, lo que tiene para mí de incomparable, es lo que queda del otro lado y traza hacia adentro una orilla o un borde entre la continuidad narrativa y la escritura partida⁴.

George Steiner escribió que la palabra *oeuvre* implica una lógica de desarrollo, de estructura revelada gradualmente: “cuando se trata del autor de una *oeuvre*, todo juicio es provisional, porque al leer cada libro pensamos ‘tiene que estar persiguiendo algo’, la próxima novela puede dar peso a lo que parece fácil en la anterior” (330). El artículo que Norma Desinano publicó en *setecientosmonos* en 1967, exponía casi con las mismas palabras de Steiner, su decepción respecto de *La vuelta completa*: “la actividad futura modificará la significación del conjunto” (18). Es

⁴ Lo que Gabriela Barco recuerda que le ha contado su padre sobre la conversación que una noche tuvieron con Tomatis, cuando él le preguntó: “¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela?” Y Tomatis le contestó: *El movimiento continuo descompuesto* (cursiva en el original, *La grande* 165), daría cuenta también de ese borde en el que pienso que se pliega la obra saeriana. Los cuentos son los que contribuirían a disgregar el continuo novelesco para al final, incrustarse en lo que narra cada novela desde un relato absoluto que no existe, que nunca se completa, pero que si lo componemos imaginariamente se parecería al modo en el que *La grande* cose imágenes y episodios que antes estaban separados.

Saer mismo quien desestimó la posibilidad de que la cuestión de la reaparición de personajes provocara una especie de sistema de continuidad y de desarrollo de una intriga novelística como la que se da en la obra de Balzac: “Para mí —explica— la reaparición de personajes es una manera de negar la progresión de la intriga y de insertar en cualquier instante del flujo espacio-temporal (es una convención novelística como cualquier otra) momentos que permitan el desarrollo de una determinada estructura narrativa” (“Dialogo” 16). Tengo la impresión de que leímos a Saer siguiendo paso a paso sus propias explicaciones, su teoría de la novela —o aún esa provocación de Washington Noriega que espantado ante la posibilidad de escribir una novela dice que él no va a dejar más que fragmentos (*Glosa*)—. De modo que de esa teoría y de esa frase, nos quedó la certeza de que Saer escribe sólo fragmentos más que el momento aún más heterocrónico en el que al fin esos pedazos —de los que nos hemos convencido “que no se pueden juntar” (*Cicatrices*) — se conectan de algún modo y en algún tiempo.

Si se tratara de elegir entre dos líneas, preferiría quizás *El entenado*, o todavía buscando la narración más diáfana y progresiva: *La grande*. Pero no, o no sólo *La grande*. Prefiero pensar la obra como un todo en el que cada libro modifica algo de los anteriores aún más allá de su estructura formal. No creo que como dice el escritor, la reaparición de personajes sea una convención como cualquier otra, porque si realmente la literatura de Saer desdeñara la progresión de la intriga y si su obra solamente tendiera a la experimentación y a la disgregación narrativa, la escritura se hubiera detenido en el cuadrado negro que aparece en una página de *El limonero real*, o en “La mayor”. Si no hubiera progresión, la última imagen que tendríamos de Tomatis sería la que en ese cuento se expone como el extremo después del cual sólo habría silencio. Contrariamente, sabemos que el personaje desesperado de “La mayor” y de *Lo imborrable*, va a reírse con una amplia y orgullosa sonrisa (“con un aire resignado que no consigue disimular su intensa, por no decir infantil satisfacción” (“Cosas” 115)) cuando Gabriela Barco lo visite; que aún muchos años después de *Glosa*, Tomatis todavía se escribe con el Matemático que vive en

Estocolmo; que en algún momento va a dejar su trabajo en el diario porque su tío le dejó una herencia (“El hombre no cultural”), o que cuando Simone, el personaje nombrado en *Nadie nada nunca*, lo llamó para decirle que habían secuestrado al Gato y a Elisa quiso salir corriendo para buscar a Héctor y luego para ver si Mario Brando podía hacer algo (*La grande*). Si lo propio de Saer es sólo la melancolía, la lentitud de la prosa, el escribir pero no decir nada y la negación, ¿qué necesidad habría de ponerle condiciones a algo que no tiene sentido? La respuesta que daría entonces es también la de Tomatis: para dárselo, aunque esa condición pretenda exigir como gratificación algo que no existe.

2. En 2003, una breve intervención crítica de Martín Kohan señalaba algo que se convirtió para mí en un hueco, un espacio que se abría en el terreno homogéneo de las notas que por esos años acumulaba en un cuaderno al que iban a parar apuntes de lecturas y ensayos de frases. Tanteos con los que me aproximaba a la composición de algunas conjeturas sobre la obra de Saer que me dejaran explicar por qué lo leo y me permitieran a la vez escribir, que la razón más intensa entre las respuestas posibles no estaba en la mayoría de los estudios críticos que acompañaron esa obra desde sus comienzos. Lo que Kohan advierte en esas páginas es primero que “Ya nadie parece creer en todo, no al menos en la teoría literaria o en la crítica literaria. Ya nadie parece creer en todo, ni en un todo, ni en el todo” (81). Después, constata una diferencia: aún si ya nadie parece creer en el todo —escribe— puede verificarse en la crítica literaria el sostenimiento o la recuperación de una voluntad de lectura totalizadora, dos libros publicados en 2002: *La dicha de Saturno* de Julio Premat y *Las vueltas de César Aira* de Sandra Conteras se propusieron dar cuenta de un todo literario y para hacerlo recuperaron también ciertas categorías (la de obra y la de autor) que dos de los grandes autores del posestructuralismo (Barthes y Foucault) habían declarado difuntas.

En lo que Kohan dice encontré aún algo más que lo que estaba en los libros a los que se refiere, porque lo que el crítico ve es algo que yo no

había visto: que Premat y Contreras no sólo leen de un modo luminoso a Saer y a Aira sino que hacen algo que en el momento en el que sus libros aparecen, no era común: leer la obra de un autor como un todo. Lo que entendí entonces es que *La dicha de Saturno* y *Las vueltas de César Aira* además de construir un gran relato, mostraban que por sí mismos, Saer y Aira parecían exigir una lectura de obra. Pero sobre todo, descubrí que lo que me llevaba a seguir leyendo a esos dos autores no era únicamente el entusiasmo que me producía cada libro, sino que había algo exterior que flotaba alrededor y los atraía. Como señala Contreras en su respuesta a la intervención de Kohan: no se trataba sólo de una diferencia respecto del contexto de los estudios críticos de aquel momento, donde lo que se imponía era el diseño y la lectura de corpus. No se trataba de que la “vuelta” a la categoría de obra y de autor hubiera querido postularse a favor de la lectura de autor contra la lectura de corpus (Contreras, “Intervención” 86) sino de señalar que más allá de las temporalidades propias de la historia de la teoría literaria y de la crítica, más allá de las políticas, que vuelven dominantes líneas de investigación determinadas y pueden proponer, retomar o volver caducos modos de leer; también hay algo que está en las obras. Hay algo propio en las obras que se obstina en apuntar hacia una lectura particular cuya dimensión hará girar o sostener un punto de vista.

Los intereses de la crítica se despiertan a veces porque el crítico advierte en algún momento y en ocasiones por azar, alguna tendencia más o menos extendida y visible en la práctica de escritores y artistas; en otras circunstancias la inquietud que provoca un problema, una teoría o una pregunta de orden histórico o filosófico lleva hacia las obras. Si la primera opción se configura a partir de un corpus preexistente, la segunda de modo más visible, lo construye. Lo que quisiera explorar es la posibilidad de un intermedio: la construcción crítica de una preexistencia. Si mi atención a la categoría de obra para pensar el modo en el que se configuran los proyectos de Aira y de Saer, es sólo mía, mi gusto, mi elección; lo que aparece como pregunta es si al enunciar las razones con las que exponer esa ocurrencia no se da algo que ya estaba. Se

trataría entonces de afirmar que al indagar la noción de gran obra novelística en la literatura argentina del siglo XX y llevando la línea de tiempo hasta el presente, esos dos autores y esas dos obras serían lo que iríamos a buscar⁵. Pero ahora, aquí, escribo sobre Saer porque para quienes empezamos a leer a Aira y a Saer más o menos a mediados de los años 90 y al mismo tiempo, el libro de Contreras fue casi una lectura de comienzos; sobre Saer, en cambio, había ya un canon crítico que no podía saltarse. Lo que encontramos, los que leímos por primera vez a Saer en una sucesión desordenada que iba por ejemplo de *La pesquisa* (que en nuestros primeros años de facultad acababa de publicarse) a *La*

⁵ Según Julio Premat la obra de Juan José Saer “es la más ambiciosa obra novelesca de la literatura argentina” (*Héroes*: 202) y se configura como un todo absolutamente orgánico (167). El proyecto de Aira se exhibe tal como señala Graciela Speranza como sostenido por una “*inadecuación radical*”(cursiva en el original) que al contradecir la lógica racional y eficientista del sistema parece atentar contra cualquier principio formal totalizador y en cambio se presenta al mismo tiempo como un paradójico proyecto unificador: “Va a llegar un momento —escribió Aira— en que algún crítico va a ver las relaciones, cómo es todo el asunto, no sólo una novela (...) la crítica que se hace habitualmente se restringe a un libro y nada más. Un libro no es absolutamente nada” (Speranza: 302-304). Lo que me interesa de la perspectiva absoluta de la *gran obra* es construir un dispositivo para mirar la literatura argentina en una dirección disonante con las líneas dominantes de la crítica y de la historia de sus obras porque esa historia parece indicar que no ha habido en ella ni en el siglo XIX, ni en el XX muchas *grandes obras* novelísticas o aún de modo más enfático que no hay en la línea de la literatura argentina del “consenso” (Dalmaroni, 2010), otorgado por la consagración y el reconocimiento de los lectores expertos y de los protocolos de lectura académicos en la línea más valorada en el campo de la producción restringida (Bourdieu), un proyecto novelesco que conformado como *gran obra* sea efectivamente tan grande (tomando en cuenta el volumen) como el de Saer y el de Aira. Si otros proyectos y otros autores pudieran presentarse como análogos a los que aquí propongo, pienso, pongamos por caso, en Fogwill, Andrés Rivera, Héctor Tizón o Puig, la estructura lógica que Steiner le atribuye a la *oeuvre* y que mi perspectiva considera decisiva en la configuración de una *gran obra* no es del mismo modo precisa y formalmente exacta en esa constelación. Quizás sea sólo la literatura de Puig la más cercana a esta definición pero la cantidad de novelas que publicó es menor a la de Saer. Por otra parte, es preciso advertir que aunque desde el inicio el cotejo se cristalice como impropio por arcaico o extemporáneo, porque pone en paralaje temporalidades y escrituras incommensurables, el único autor con el que podría medirse la configuración estricta de una *gran obra* novelística es Manuel Gálvez.

mayor (que se encontraba entonces en la edición de *Capítulo* en las mesas de saldo de las librerías), fueron las reseñas que *Punto de vista* publicó después de cada libro y “El lugar de Saer” de Gramuglio. En ese conjunto, aunque siempre se afirmaba la fidelidad de Saer a un proyecto y su apuesta por la obra futura, había algo que no coincidía con lo que yo encontraba en la serie alterada que había resultado de mi orden de lectura. Me refiero a una concordancia con lo que dice Gramuglio de *Lugar* y de *La grande* (Gramuglio, “Lugar”) que ya estaba en germen en *La pesquisa* y que, al leer la obra casi desde el final hacia el comienzo, me impulsaba a no ver en todo, el pesimismo de Saer.⁶

Respecto el seguimiento que *Punto de vista* hace cada vez que se publica un libro de Saer desde *La mayor* hasta *El entonado*, Dalmaroni reflexiona sobre la única ausencia en esa línea continua: “*Punto de Vista* no publicó, como venía haciéndolo con los libros anteriores, reseña ni comentario alguno sobre *Glosa*; la revista se ocupó de esa novela de 1986 años más tarde, en un artículo de Sarlo a propósito de la publicación de *Lo imborrable* (B. Sarlo, ‘La condición mortal’, *Punto de Vista*, año XVI, no 46, Buenos Aires, agosto de 1993, pp. 28-31)”. Luego, escribe, que su investigación no pudo recoger materiales a partir de los que desarrollar una explicación de este punto que supere las conjeturas pero que:

es posible aceptar la hipótesis según la cual los principales críticos saerianos de ese momento, es decir los universitarios, preferían un Saer autorreferencial o antirrepresentativista, óptimo para probar las armas metódicas del vendaval teórico y la inclinación hacia las incertidumbres ideológicas y políticas (digamos, el Saer de *Nadie nada nunca*) aunque *El entonado*, que fue leída como el abrupto

⁶ Quizás la perspectiva que tuve sea similar a la de Soldi en *La pesquisa* (aunque el narrador aclara que Soldi se equivoca), a él, que no los conoce desde siempre, Tomatis y Pichón le parecen por momentos “al abrigo de las hilachas de pensamiento, de los sentimientos contradictorios, de las sensaciones extrañas y de las imágenes fragmentarias, incomprensibles y voraces, independientes de toda lógica y de toda voluntad, que forman el tejido íntimo de la vida” y le dan la impresión de estar a salvo de “la cenestesia, de la indecisión, de la angustia” (*La pesquisa* 46).

reingreso de Saer a la “narratividad”, fue muy estudiada por esas mismas corrientes críticas (641).

Más allá de expandir la cuestión de la diferencia de *Glosa* respecto de la recepción del resto de la obra, destaco este párrafo porque señala como dominante la lectura autorreferencial y antirepresentativista de Saer a la que la mía se opone. Es justamente en “La condición mortal”, la reseña de *Lo imborrable* en la que escribe también sobre *Glosa*, donde Sarlo afirma que hacer una lectura de Saer desde los personajes podría parecer inadecuado, en una obra que “nunca ha desmentido su radicalidad estética y cuya perfección se funda en la coherencia de la experimentación narrativa, de pronto, como un golpe de timbales que se destaca por su brevedad de relámpago el pathos de la probable muerte del Gato y Elisa, de la segura muerte de Ángel Leto irrumpe [...]” (Sarlo, “La condición”: 29-30). Otra vez, entonces, la radicalidad estética y la experimentación aparecen como contrarias al *pathos narrativo*⁷, y es ahí sin embargo donde algo que no estaba previsto aparece: Sarlo escribe justamente que de pronto, como un golpe de timbales, hay una irrupción, pero eso no modifica su modo de leer a Saer. Es ahí, como ya se dijo: en el borde

⁷ En *Las políticas del Modernismo*, Raymond Williams cita un pasaje de Strindberg en el que el autor define a sus personajes como “extractos”, “fragmentos”, “trozos desgarrados”, “harapos”, “retazos” y recuerda que esa cita figura en lo que en sustancia, es su manifiesto del naturalismo. Se desafía en esa convergencia entre naturalismo y modernismo, la identificación por la cual la verdadera escritura modernista y vanguardista se supone basada en actitudes hacia el lenguaje que pueden generalizarse. El desafío, explica, es hacia ciertas tendencias de la lingüística aplicada y respecto de las formas de análisis literario aparentemente derivadas de ellas, que se han apropiado de una versión selectiva del modernismo y dentro de ésta “de una definición interna y autoaprobatoria de la vanguardia, como forma de ratificar sus propias posiciones y procedimientos mucho más restringidos” (90). La provocación al citar a Strindberg estaría en que presenta una versión del personaje como “conglomerado” o “extracto”, que se ha considerado como características de la escritura modernista “todo lo cual no obstante se basa en una afiliación a procesos sociales reales e incluso en un deseo de representarlos [...]” (90). El olvido de que los movimientos y los estilos no son unidireccionales, nos impide ver que la oblicuidad y la complicación del lenguaje cifrado no son los únicos procedimientos con los que una literatura pueda considerarse estéticamente radical.

entre lo fragmentario del lenguaje y lo atiborrado de algunos momentos de la narración que se recortan de la figura instituida de la nada saeriana, donde para decirlo con palabras de Alain Badiou: algo, “llega de más”.

Entre las lecturas más recientes de Saer, la de David Oubiña, es la que va más lejos en comprobar la suspensión del sentido y del avance narrativo porque busca con una intensidad indudable el modo en el que el lenguaje es llevado hasta lo extremo para probar su resistencia, “para arrastrarlo hasta ese confín en donde se abisma y encuentra su punto ciego. En donde convoca inevitablemente al silencio” (*El silencio* 30). En un ensayo anterior a la publicación de *El silencio y sus bordes*, el autor escribía que la profusión de comas que se convierte en rasgo distintivo de la frase saeriana provoca el fraccionamiento, “de modo que todo lo que lo que debería hilar un continuo sólo conserva su función de manera precaria, avanzando al costo de la dispersión” (“Lo irrecuperable” 157). Para el crítico, todo lo que queda afuera de los paréntesis fenomenológicos trazados por la escritura, pertenece al plano de la inferencia o al de la invención (154). Si lo que se lee al mirar las novelas de Saer es su insistencia poética, si se mira su dimensión lingüística, lo que hace Saer con la detención de la prosa y la frase; es lo mismo, de algún modo, leer una novela sola, leer cada novela por separado. Pero si hay algo como creo, suspendido sobre cada libro y arrastrándolo hacia el siguiente o hasta el anterior, si hay un hilo que puede seguirse, aparece en la narración lo afirmativo. Oubiña escribe al final del ensayo: “que —a diferencia de Proust— es porque no recuerda, que el narrador saeriano puede escribir” (“Lo irrecuperable” 168). Acuerdo con este aspecto de su planteo pero mi interpretación difiere de la suya, justamente porque escribe. Como si dijéramos que lo que queda de la negación es algo certero y material: la escritura que afirma que dice algo. Aunque diga lo oscuro y la nada, aunque balbucee; pronuncia, vocífera o murmura. Dos veces, aparece en “La mayor” la mención al transcurrir y hay en ese párrafo algo que se sitúa en la misma línea de mi argumentación:

Ahora estoy metiéndome, con el pijama puesto, entre las sábanas heladas, tiritando. Estoy adentro. Y la mano, saliendo de entre las

sábanas heladas, va palpando la superficie rugosa de la pared amarilla hasta encontrar, lisa, la llave de la luz. Ahora estoy en la más perfecta oscuridad. No se ve nada, nada, ni adentro, ni afuera, lo que se dice nada: *y algo, sin embargo, transcurre, parsimonioso, por decir así, en lo negro, a pesar de la aparente, y no solamente exterior, inmovilidad.* Por un momento no pasa, como quien dice, nada, *aunque se sepa, ¿desde cuándo?, que algo, en el interior, o en el interior de lo cual titila, por decir así, la negrura, transcurre:* en la más ardua oscuridad. (cursiva mía, 141)

La segunda vez, sabemos que lo único que transcurre es la negrura, pero también en todo el cuento lo único cierto, lo indudable, es el transcurrir: algo se mueve a pesar de la aparente inmovilidad⁸. En *Cicatrices*, Ángel, que estaba a cargo de la sección “Estado del tiempo” en el diario *La Región*, encuentra la fórmula para escribir el informe meteorológico sin tener que entender los aparatos de observación: “Mantiénesse invariables las condiciones en ésta”, pero cuando el director descubre que durante veinte días el estado del tiempo según Ángel había sido exactamente el mismo, decide inventar. La invención entonces se vuelve fantástica y desmesurada⁹. Es también cerca de los fragmentos en los que Saer inventa fenómenos climáticos que siempre ocurren a destiempo, donde se sitúan los momentos de mayor avance narrativo y es la descripción de esos prodigios la que conecta los relatos. La invención del estado del tiempo abre casi siempre un nudo, un episodio narrativo

⁸ En *Nadie nada nunca* hay una frase que evidencia la certidumbre del transcurrir: “Es el día. A la noche, la luz se apaga. La noche es negra, uniforme, pero no es otra cosa que el día que sigue, la misma luz que se vuelve negra en virtud justamente de su continuidad” (103). Lo que aparece allí es lo cíclico, pero el ciclo es también un modo de concebir la duración: lo que transcurre.

⁹ “De acuerdo con las cifras que aparecían cada día en las columnas del diario, la ciudad se oprimía, sudaba, se sentía rejuvenecer con temperaturas primaverales, experimentaba lluvias de sangre detrás de los ojos y golpeteos furiosos y sordos en los tímpanos por los efectos de la presión atmosférica” (Saer, *Cicatrices* 9).

en el que pasa algo¹⁰. Contar esas historias, es también cortar la invariancia o la variación lenta de la prosa.

La narración avanza resuelta cuando Tomatis llama por teléfono a Pichón mientras la ola de calor cocina la ciudad en *Las nubes*, cuando el rigor del verano lo retrotrae a un poco más de realidad y todos los tiempos parecen conectarse: primero porque aunque Pichón y Tomatis que viven en hemisferios diferentes: “de tal modo que cuando uno está en pleno verano el otro ve golpear los puñados de lluvia helada contra la ventana” un domingo de mayo en que hablaron un poco más que de costumbre del tiempo y a pesar de la diferencia de estación, de país, de continente y de hemisferio, las condiciones climáticas son por primera vez idénticas. Luego, porque ahí vuelve a contarse el tiempo de *La pesquisa* y con él, vuelven también a incluirse en las capas temporales de *Las nubes*, momentos que cuando se publicó ese libro no existían pero sabemos ahora que habrían sucedido en ese lapso y a partir de ese núcleo: “Recepción en Baker Street” y “En línea”. En este último, la conversación telefónica ocurre de nuevo y al revés que en *Las nubes*, y Pichón, deja de ver el aire triste y sombrío que destella en la llovizna helada, para ver en su lugar lo que ve Tomatis: la frescura amable de una mañana de primavera deliciosa. Lo que ahí aparece, está disperso por la obra, podría decir: sólo está en la obra, porque esa amabilidad no se concentra nunca en un relato, no caracteriza del todo ningún relato separado, ni ninguna novela, pero porque sé que está, más allá de una frase o de un cuento, porque sé que a veces aparece, la espero. Espero que se dé eso que para mí y porque es mío es *lo propio* de Saer.

¹⁰ Algunos de esos episodios ocurren durante el octubre “casi otoñal” de “Por la vuelta”, con el calor agobiante de *Nadie nada nunca* cuando se espera ya el otoño; con la nieve de primavera en el cuento de Lugar (“Nieve de primavera”). El calor inusual en medio de uno de los inviernos más crudos, y el verano intempestivo que desencadena una sucesión anómala de estaciones marcan el comienzo de *Las nubes*.

BIBLIOGRAFIA

Badiou, Alain. “Conferencia sobre *El ser y el acontecimiento* y el *Manifiesto por la filosofía*”. *Revista Acontecimiento* 15 (1998): 21-49.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
 . “Intervención”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (diciembre 2004): 85-93.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura de campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. Saer Juan José. *Glosa - El entonado. Edición crítica*. Julio Premat, coordinador. Poitiers – Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61), 2010. 607-664.

Desinano, Norma. “J. J. Saer: después de la vuelta completa”. *Setecientosmonos* 9 (1967): 10.

Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer”. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-299.

Gramuglio, María Teresa, Beatriz Sarlo, Martín Prieto, Matilde Sánchez. “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. *Punto de Vista* 66 (2000): 1-9.

Gramuglio María Teresa. “Lugar. La expansión de los límites”. *Zona de prólogos*. Ricci, Paulo (comp.). Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 261-274.

Kohan, Martín. “Dos recientes lecturas modernas”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (2004): 81-84.

Oubiña, David. "Lo irrecuperable: la distante región de la memoria en Juan José Saer". *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. Dalmaroni, Miguel y Geraldine Rogers (eds.). La Plata: EDULP, 2010. 53-170.

. *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 la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Saer, Juan José. "Algo se aproxima". *En la zona*. 1960. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

. "Por la vuelta". *Palo y hueso*. 1965. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

. *La vuelta completa*. 1966. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

. *Cicatrices*. 1969. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

. "Borges francófono". *Punto de vista* 36 (1989): 22-24

. "La mayor". *La mayor*. 1976. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

. *Nadie nada nunca*. 1980. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

. *El entenado*. 1983. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

. *Glosa*. 1986. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

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

. *La pesquisa*. 1994. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

. *Diálogo*. Ricardo Piglia, Juan José Saer. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la U.N.L.1995.

. “El hombre no cultural”. *Lugar*. 2000. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

. “Cosas soñadas”. *Lugar*. 2000. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

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

Sarlo, Beatriz. “La condición mortal”. *Punto de Vista* 46 (1993): 28-31.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Steiner, George. “Construir un monumento” *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982: pp.325-331.

Stern, Mirta. “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”. “Dossier a la obra”. Saer Juan José. *Glosa - El entenado. Edición crítica*. Julio Premat, coordinador. Poitiers – Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61), 2010.828-840.

Valery, Paul. *Monsieur Teste*. Madrid: Visor, 1999

Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Versión digital: www.celarg.org