

Saer con Aira, otra vez.

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral - CONICET

rafael.arce@gmail.com

Resumen

Continuando una idea ensayada en otro lugar ("Saer con Aira", *Boletín 15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, Rosario, en prensa), este trabajo continúa el intento de desconstrucción de algunos presupuestos críticos arraigados y legitimados fuertemente en torno a la obra de Juan José Saer. Tal intento se realiza sometiendo a discusión algunas ideas (en cierto modo, ideas también fuertemente instaladas en las discusiones críticas) acerca de César Aira, cuya obra es situada y leída en general en contraposición y oposición explícita con la de Saer, pero tratando de hacer jugar esos tópicos a favor de la obra saeriana para dislocar lugares comunes de la crítica y pensar *un Saer* diferente del ya canonizado (el adorniano, el sarliano: el Saer de *Punto de Vista*).

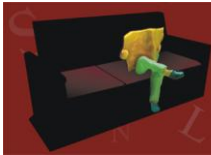
Palabras clave: Saer - Aira - novela argentina.

La geometría proyectiva afirma que dos líneas paralelas se cortan en el infinito. Sugestivamente, ese punto, situado fuera del espacio euclidiano, se denomina *punto impropio*.

Nada más fácil que oponer las obras de Saer y de Aira. A simple vista, no tienen ningún punto en común, ni parecen poder llegar a tenerlo. *Ningún punto en común*: justamente, como dos rectas paralelas.

A simple vista, por lo menos. A la *calidad* de Saer podemos oponer la *literatura mala* de Aira. Saer tarda años en escribir una novela; Aira escribe varias por año. Saer corrige¹; Aira, no². A Saer le interesa el resultado; a Aira, el proceso; Saer considera que

¹ Es una simplificación. Se diría más bien que la prosa saeriana conlleva en su factura el presupuesto de la corrección. En realidad, las recientes investigaciones en torno a sus manuscritos afirman que Saer corregía poco. Su procedimiento era el siguiente: ensayaba muchas veces el *incipit* y, cuando estaba listo, era resultado de muchos borradores. Una vez hallado, la novela salía casi sin correcciones, a pesar de que el ritmo de trabajo fuera en general muy lento. Pero a veces incluso la escritura era rápida: *Cicatrices* y *La ocasión* fueron escritas en veinte días. Cfr. Premat, Julio, "Historia del texto", en Saer, Juan José, *El*



el escritor debe borrarse detrás de su obra; Aira, que la obra es arte cuando pone en escena el mito personal del escritor. Saer es serio, adorniano, casi solemne; Aira es frívolo, rousseliano, casi liviano. Hay tramos de la prosa saeriana altamente musicales, eufónicos; hay tramos de la prosa airiana enfáticamente torpes. Saer viene cabalmente de la literatura y su exasperante trabajo con los intertextos y los epígrafes, prolijos y sofisticados casi hasta la pedantería, así lo atestiguan; Aira afirma que es novelista por casualidad y que lo suyo es más bien arte a secas. El mito personal de Saer a veces parece sugerirnos un cierto genio innato, una suerte de *ya nacido escritor*³; Aira afirma haber nacido sin el don⁴. La lista podría continuar.

Los críticos saerianos colaboran con esta oposición: separan la obra en tres etapas, sin dejar de hacer notar la consistencia que la caracteriza desde su origen mismo. La primera etapa, a pesar de su calidad y su carácter programático, debido a algunas desprolijidades y a otras tantas huellas juveniles, sería su etapa inmadura o de aprendizaje. La segunda, que abarca sus novelas más *áridas*, sería la etapa experimental. La tercera, su etapa de poética consumada. Siguiendo este criterio, varios críticos afirman el lugar central de *Glosa*, que se ubica en la tercera etapa.⁵

Se puede hacer aquí otro contraste con Aira: no hay etapa inmadura ni consumada, de principio a fin su obra es experimental.

Aira escribió una vez sobre Saer. Entre el elogio y la desaprobación, lo tildó de artesano, más que de artista. Ese cuidado maniático de Saer, su desmesurada pretensión

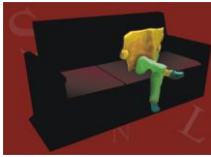
entendido – Glosa, Paris, Col. ARCHIVOS– ALLCA XX, edición crítica a cargo de Julio Premat, pp. 473-579 (en prensa).

2 Es otra simplificación. ¿Cómo podemos saber que *realmente* no corrige? Se trata de una cuestión de procedimiento. El tercer párrafo de *Un episodio en la vida del pintor viajero* muestra ese método de *corregir para adelante* o, lo que es lo mismo, de no corregir.

3 La última novela de Saer quedó inconclusa. Le faltaban pocas páginas, una suerte de coda. Se dice que la tenía, palabra por palabra, en su cabeza, pero que no alcanzó a escribirla. Es una anécdota con ribetes borgianos.

4 Para Aira, todo comienza cuando el niño o el joven se dice: "Voy a ser un escritor". El artista saeriano nace, el airiano se hace (o, mejor, no se hace). Justamente, para Aira, el "don" sería un estorbo.

5 Para una periodización de la obra de Saer, ver: Stern, Mirta (1984), "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa", en *Hispanamérica*, Año XIII, N° 37, pp. 15-30; Gramuglio, María Teresa, (1986) "El lugar de Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Ed. Celtia, Buenos Aires, pp. 262-263; Dalmaroni, Miguel y Merbilháa, Margarita (2000), "Un azar convertido en don". Juan José Saer y el relato de la percepción", en Noé Jitrik: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff) "La narración gana la partida", Buenos Aires, Emecé, pp. 321-343; Premat, Julio (2002), *La dicha de Saturno*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002, pp. 33-34.



de escribir "como los novelistas de verdad", la calidad de su prosa y la preocupación por el resultado, son motivos de impugnación airiana. Socarronamente, compara su método con el del taller literario y llama a Saer "escolar aplicado".

Saer era muy consciente de esto. En una entrevista, él mismo declara que *Cicatrices* es una aplicación: deja entrever, pues, que es resultado de una consigna, como si lo hubiera escrito en un taller literario (Saer 1987). No parecía, sin embargo, algo de lo que se avergonzara. Saer se sabía un artesano.

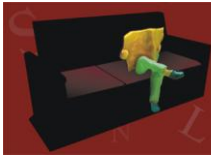
Todos los motivos de mofa airiana son, para algunos críticos adornianos o modernistas, justamente las grandes cualidades de Saer. Por ejemplo, para Sarlo. Se pueden, de modo esquemático, establecer dos puntos de vista inconmensurables sobre esta obra, y esos serían de modo paradigmático el de Aira y el de Sarlo. Para ésta, la perfección y justeza saeriana, su calidad y su negatividad, lo convierten en un verdadero "clásico" de la literatura argentina.

No se me escapa que Sarlo es crítica y Aira escritor (y, además, escritor cuya obra surge en el contexto de consolidación de la obra saeriana): sólo ensayo una simplificación de los matices para establecer dos puntos de vista absolutamente divergentes sobre el mismo fenómeno. Si uno analiza ambos puntos de vista (los rasgos modernistas que Sarlo sigue propugnando para la literatura, la concepción que del arte de la novela tiene, como novelista, Aira), se ve que el juicio es perfectamente coherente y válido desde ese punto de vista. Quiero decir: para el punto de vista Sarlo, la obra de Saer no puede menos que representar la Literatura. Y, como bien lo demostró Sandra Contreras, el punto de vista Aira *reduce a nada* ese contexto en el que ese mismo punto de vista convierte la obra saeriana.

Estas dos perspectivas son también como dos rectas paralelas: no parecen poder tocarse jamás.

Examinemos más de cerca el taller literario de Saer.

Prolijamente, el paso de una etapa a otra, en la saga, corre paralelo a una continuidad, a una *coherencia* programática. No se deja nunca de subrayar esta coherencia y la imagen del *rompecabezas* se convirtió en muletilla. Sin embargo, la crítica no suele detenerse en algunas rarezas que llegan a ser a veces hasta evidentes.



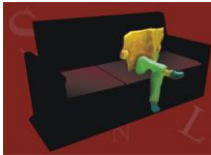
¿Qué tiene que ver, por ejemplo, *La ocasión* con el resto de la saga, aparte de la sempiterna unidad de lugar y dos o tres tópicos que insisten en la obra? ¿Y *Las nubes*? ¿Qué pasa con esa violación flagrante a la unidad de lugar que constituye justamente *Lugar* y que tiene un antecedente remoto y poco visible en 1976, un pequeño relato titulado "El intérprete"? ¿Y qué decir de *Responso*, como así también de muchas anomalías de la primera etapa?

Pues bien, esto último se explica por la inmadurez de los comienzos de la obra, inmadurez que sin embargo no empaña lo germinal de este origen. La crítica afirma que en el último cuento de su primera obra, "Algo se aproxima" (*En la zona*, 1960), está ya en germen la saga. Ahí hay una especie de *escena primordial* (el asado) y un personaje afirma que, de contar algo, contaría la historia de una ciudad. Ahí, por lo tanto, está todo. Pero, entonces, ¿qué hacer con *Responso*, publicada en 1964? ¿Qué es esto? ¿Una novela, un relato, una novela breve? ¿Qué pasa con estos personajes de pinceladas arltianas que aparecen una vez en la obra y después desaparecen?⁶

De todos modos, las acodaduras características de la saga no tardan en dejarse ver. Es más: la reaparición de personajes ya está en ese primer volumen de cuentos, pues los compadritos de la primera parte ("Zona del puerto") aparecen de nuevo en cada narración y Tomatis, el gran protagonista de la saga, aparece dos veces en la segunda parte ("Más al centro"), significativamente sin que sepamos su apellido: se lo llama "Carlos" en "Transgresión" y permanece innominado en "Algo se aproxima". Por lo demás, en el primer cuento de "Más al centro" se traza el núcleo de la primera parte de *La vuelta completa*, de 1966, su segunda novela, o la primera, si no consideramos *Responso*⁷. En el primer cuento de su tercer libro, "Por la vuelta" (*Palo y hueso*, 1965), de nuevo aparece Tomatis (inaugurando entonces, el gran protagonista, la reaparición de

6 Por regla general, hay dos tipos de personajes: los que constituyen el elenco estable y los que sólo aparecen una vez. Ahora bien, el elenco estable pertenece a un mismo recorte temporal específico: digamos, la historia "contemporánea" de la saga. Los que pertenecen al pasado, histórico o mítico (finales del siglo XIX, principios del XIX, comienzos del XVI), o los que violan la unidad de lugar (personajes que aparecen en Europa o en otros lugares) son los que se dejan ver sólo una vez. Por supuesto, hay personajes contemporáneos que también aparecen sólo una vez, pero nunca son protagonistas. La regla sería la siguiente: cada vez que una narración transcurre en el Lugar y en el tiempo contemporáneo, debe aparecer obligatoriamente un personaje del elenco. Es esta regla la que justamente viola *Responso*.

7 O si consideramos, aprovechando nuevamente los estudios filológicos, las fechas de escritura y no de publicación. *La vuelta completa* es, entonces, la primera novela.

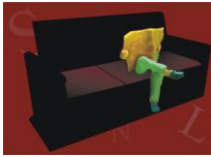


una obra a la otra) y, además, se traza el núcleo de la segunda parte de *La vuelta completa*.

O sea que las inconsistencias y puntos ciegos de esta primera etapa conviven con asombrosas conexiones y acodaduras que dan cuenta de la consabida coherencia del programa. Hay quizás una contradicción en afirmar a la vez el carácter visionario de esa primera obra y las inconsistencias de la primera etapa. O quizás no haya contradicción, a condición de pensarlo en términos de *búsqueda*. Porque podríamos señalar otra "rareza", quizás la más llamativa: ¿por qué tarda tanto Saer en dar con la novela? Si la novela será lo que defina a la saga, ¿por qué vacila tanto en aparecer? Vacilación propia de su primera etapa y que ocupa a los críticos: no saben cómo definir a *Responso* y consideran a *La vuelta completa* una obra de inferior calidad. Se corta por lo sano señalando que *Cicatrices* es su primera "obra de madurez", lo cual suena lógico porque con esta obra Saer parece dar, por fin, después de muchas vacilaciones, con la novela. Pero entonces hay que volver a plantear el problema: ¿dónde estaba ese programa tan enfático de la primera obra que tarda una década en empezar a tomar color?

Por otra parte, no hay que dejarse intimidar por la obra visible de Saer. Si nos remontamos a su prehistoria, veremos que algunos cuentos de *En la zona* y otros nunca reeditados aparecieron antes de 1960 en antologías y en el diario de Santa Fe, mezclados aquí y allá con poemas. De hecho, poemas fue lo primero que publicó el joven Saer: "Motivos del canto" es su primera publicación conocida, aparecido en el diario *El Litoral* en diciembre de 1954. Estos poemas nunca fueron reeditados: no figuran en su único libro de poesía. *El arte de narrar* no cambia para nada el hecho de que en el origen de esta obra hay un abandono de la poesía, abandono necesario que convierte a Saer en novelista.

Todo lo cual viene a decir que quizás Saer no nació novelista y, aún más, no quería serlo. Como Aira, es novelista por casualidad. La huella de aquel primordial abandono de la poesía es legible en toda su obra y de ahí su calidad, su ritmo, su sonoridad. Yo diría que la cuestión del ritmo en la prosa de Saer es casi un *efecto*: no tiene que ver con ninguna búsqueda de prosa poética como afirma la crítica, sino con una convergencia en lo poético que se da por la búsqueda inmanente a la novela, que en



Saer es siempre búsqueda interminable, incesante, que se detiene sólo con su muerte.

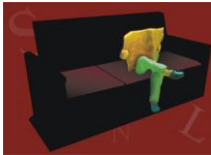
Esta búsqueda hace de la obra una summa cuasi balzaciana. Es lo que, en la saga, se busca, se encuentra y se pierde. ¿Acaso no es *La grande* su novela más balzaciana? Y, al mismo tiempo, *En la zona*, aquella primera obra, ya ensaya el procedimiento de la reaparición de personajes. De repente, Saer encuentra a la novela y a Balzac: *La vuelta completa* es ese hallazgo. Provisorio, por supuesto, imperfecto. Sólo con *La grande*, novela póstuma e incompleta, el hallazgo detiene la búsqueda.

¿Por qué Balzac? Alérgico al realismo mágico y al fantástico borgiano, imposibilitado de escribir poesía (imposibilitado, en todo caso, de hacer de la poesía la Obra), Saer busca el realismo, se topa con la novela y se da cuenta de que la novela casi no existe en Argentina. Por supuesto, no es que no exista, pero esta obra juega a la genealogía y va en busca de la novela como si no existiera, como si nunca hubiera existido. Y otra vez le voy a pedir ayuda a Aira: para hacerlo, debe inventarse un mito de origen y ese mito es Balzac. Es decir, el mito de origen de la novela moderna.

Esto genealógico da a la saga esa insoportable intertextualidad y epigrafiá: desde Robbe-Grillet hacia atrás, la obra recorre "toda" la novela moderna. Fundamentalmente, y a causa de sus dos extremos, la novela francesa. Segundo factor que explica la prosa cuidada de Saer: la célebre, y algo decadente ya a esta altura, *calidad francesa*.

Esta pretensión se asume, de entrada, como desmesurada. Saer escribe "como un europeo", pero sin irse del español rioplatense. Reescribe, entonces, la *Comedia humana* y lo va haciendo en varias claves, en clave Joyce, Proust, Woolf, Sarraute, etc. Cuenta de nuevo, como Balzac, la historia de una sociedad, vuelve a inventar la Argentina. En un momento en el que en América Latina, o se era un comprometido con la realidad (esto es, con la política) o se era un comprometido con la literatura (esto es, con la forma), Saer va en busca de la literatura sin querer dejar atrás la realidad. No le queda otra que el realismo y no le queda otra que la novela.

Ahora bien, esta desmesura convive con la certeza de su imposibilidad. Es el tercer factor que marca el trabajo de su prosa: el escepticismo flaubertiano. Como Saer, Flaubert sabía que no podía emular a Balzac, que él no era un genio y que la novela había alcanzado una cima. ¿Acaso no es Flaubert el que reinventa la calidad francesa, la



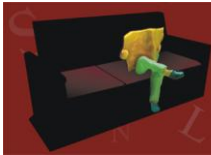
famosa prosa poética? ¿Acaso no inaugura Flaubert el mito del escritor artesano?

La genealogía saeriana de la novela tiene una parada obligada en Flaubert. No hay ninguna inclinación de la balanza: Saer los toma a ambos, al desmesurado y genial novelista, y al humilde y trabajador artesano. Por eso su saga tiene esa forma *ralentada*. Es como si esa ambición original de Obra, ese deseo de Novela, fuera llevado hasta sus últimas consecuencias junto con su cabal imposibilidad.

Multiplicar lo literario de la literatura hasta alcanzar quizás la novela, esto es, lo real, "la realidad de la fábula" (Aira). Saer produce la saturación de lo novelístico hasta conseguir, por el mismo exceso, la emergencia de lo puramente material. Ahí está *El entenado* para probarlo: cincuenta intertextos para contarnos un mero viaje, el cuento más viejo del mundo, y depositarnos en la materia innominada de un lugar de pesadilla.

Cito a Aira: "Odio tener que leer esas interminables extensiones de prosa de alta calidad para alcanzar la novela... Pasar por lo bueno para llegar a la literatura." (Aira, 1991: 60) El problema con Saer es que uno nunca alcanza la novela y eso es justamente la experiencia saeriana de la literatura. La novela es la saga, el punto de fuga del programa, lo inacabable, lo incesante. O, dicho de otro modo, la saga es el horizonte imposible de la Novela, el fuera-de-obra del artesanado. Lo que la crítica llama su etapa consumada es en realidad el momento de su implosión. *La grande* es la última novela, pero también el momento en el que la obra da con su origen. Si tomamos muy en serio el programa saeriano-balzaciano, pareciera que esta novela es el punto de fuga, el lugar al que tiende la obra. Podríamos invertir la cronología (Saer lo hizo con sus ensayos y sus cuentos, y nadie ha explicado por qué) y lo mismo podríamos llamar *inmadura* a esta etapa: *La grande* es imperfecta, más lograda está *La vuelta completa*. *Las nubes* parece un paso en falso, como *Responso*. La repetición saeriana, su eterno retorno, su moral del fracaso, parecen sugerir un tiempo circular que puede ser muy bien el de su saga. Esta circularidad corroe la cronología y desbarata la periodización lineal que concibe una obra que iría de su inmadurez a su consumación.

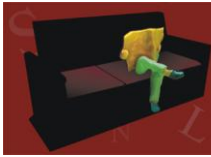
Todo esto viene a decir que quizás no haya una gran diferencia entre el artesanado saeriano y la literatura mala airiana: ambos son consecuencia de la certidumbre (en uno festiva, melancólica en el otro, pero eso no tiene mayor



importancia) de que la literatura ya se escribió. Ambos quisieron ser Balzac y no pudieron. O, mejor: ambos jugaron a querer ser Balzac y a no poder serlo, y entre ese querer y no poder hicieron su obra novelesca.

El artesanado es entonces en Saer no la pretensión de escribir la gran literatura, sino justamente todo lo contrario: la huella de su imposibilidad. El trabajo del artesano es la elección estética del novelista como último representante de un arte que toca a su fin. Es una de las razones por las que Flaubert es el primer novelista estrictamente moderno: escribe novelas extendiendo el certificado de defunción del genio literario. La calidad artesanal de su prosa es la huella de la imposibilidad de la novela: un suplemento compensatorio. Ese trabajo deviene tema, fábula, en Proust. En Robbe-Grillet vuelve, exasperado, al procedimiento, aunque no al estilo: al Nouveau Roman no le interesaba "escribir bien". Es el signo de la novela moderna y Saer arranca de ahí, sólo que se remonta al principio y hace todo el camino de nuevo, la vuelta completa. En torno a esta vuelta la saga no deja nunca de dar vueltas. Y lo hace disminuyendo el tamaño de su pretensión desmesurada a la estatura del valor *trabajo* del escritor tercermundista.

Aira, se sabe, no suele abundar en epígrafes: es un recurso demasiado marcadamente literario. Saer, por supuesto, los multiplicó y cada uno de ellos está colocado con el rigor del artesano que no deja pieza suelta. Por eso me maravilla que su último epígrafe, en su novela incompleta, haya sido el más famoso cadáver exquisito del surrealismo. Un epígrafe que le iría mejor a Aira, dicho sea de paso. ¿Qué hace ese epígrafe ahí? Al parecer, no hace nada. La crítica saeriana quizás no tarde en explicarlo. A mí ese epígrafe desubicado, *desmadrado*, me gusta mucho. Justamente, *porque no encaja*. Habrá quien diga que quizás fue un chiste de Saer, pero todos sabemos que a Saer hasta los chistes le salían serios.



Bibliografía

Aira, César (1987). "Zona peligrosa". El porteño. Abril.

Contreras, Sandra (2002). Las vueltas de César Aira. Rosario, Beatriz Viterbo.

Dalmaroni, Miguel y Merbilháa, Margarita (2000), "Un azar convertido en don". Juan José Saer y el relato de la percepción". Dir. Jitrik, Noé. Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 11, La narración gana la partida (dirigido por Elsa Drucaroff). Buenos Aires, Emecé, pp. 321-343; Premat, Julio (2002). La dicha de Saturno. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Gramuglio, María Teresa (1986). "El lugar de Saer". Juan José Saer por Juan José Saer, Buenos Aires, Ed. Celtia.

Premat, Julio. "Historia del texto". En Saer, Juan José. El entenado – Glosa, Paris, Col. ARCHIVOS– ALLCA XX, edición crítica a cargo de Julio Premat, pp. 473-579 (en prensa).

Saer, Juan José (1987). "Juan José Saer: la música de las palabras", entrevista con Alan Pauls, El periodista de Buenos Aires, N° 130, marzo.

Sarlo, Beatriz (2005). "De la voz al recuerdo", "La ruta de un escritor perfecto" y "El tiempo inagotable". En Sarlo, Beatriz (2007). Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires, Siglo XXI.

Stern, Mirta (1984). "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa". Hispamérica, Año XIII, N° 37, pp. 15-30.