

**"R= xSsO (S Ss o) y así o para ser más exactos más o menos". Notaciones lógicas y paradojas en Aira y Saer.**

Valeria Sager

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

[valerianas03@yahoo.com.ar](mailto:valerianas03@yahoo.com.ar)

**Resumen**

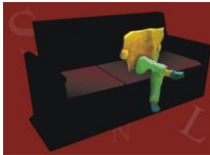
En "Zona peligrosa", el ensayo que Aira le dedica a Saer en 1987, el escritor dice sobre *El limonero real* que es "un experimento con el tiempo insólitamente borgeano" (67). La línea que sigue el ensayo evoca la lengua de las paradojas de Zenón y los experimentos lógico-filosóficos de Borges para advertir una tensión que la obra de Saer condensa en momentos como la quintilla de Tomatis en *Glosa*, que acopia algo también- en el par conformado por fiebre y geometría (Saer 1995: 110-111)- de la difícil articulación entre experiencia y formulación lógica. Este trabajo parte de allí, de la paradoja borgeana y empieza con una afirmación por el momento improbable: en la obra de Saer los dos caminos gnoseológicos que exponen las paradojas, el de la percepción y el de la lógica, se exploran juntos y se suman más allá de que lo que se obtiene de esa aproximación a las cosas sea nada. El enunciado de las paradojas arriesga la posibilidad de quebrar el nudo entre la teoría (física, matemática o lógica) y la experiencia o la percepción y hace chocar la formulación racional con lo que captan los sentidos. Sin embargo en Saer y también en Aira -esto es lo que me interesa y lo que creo que "Zona peligrosa" permite leer para las dos obras- el realismo es en sí mismo una paradoja. Si la literatura de Saer es un experimento borgeano con el tiempo, también es cierto que la de Aira parece a veces del mismo modo un experimento saeriano.

**Palabras clave:** Saer - Aira - paradoja - percepción - formulación matemática

[...] [S]i uno se decide por la literatura es con ese fin: salir de una lógica de la exclusión de los contrarios  
[...] Por eso debemos hacer teorías.

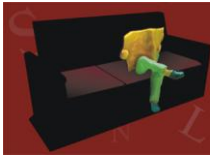
Esa es la parte del realismo, la única parte del realismo, que tiene nuestro oficio: se hacen teorías con la vida (o viceversa) mientras se hace literatura con el pensamiento (o viceversa también)"

César Aira, "Nouvelles impressions du Petit Maroc".



Beatriz Sarlo, en su libro sobre Borges, anota que la cuestión sobre la paradoja que fascina a ese escritor es "si conserva la supremacía de la lógica frente al sentido común o si por el contrario desnuda la naturaleza vacía de la razón indicando al mismo tiempo que la realidad no puede ser captada por la percepción pero tampoco pensada con las estructuras formales de la lógica" (1995:137). Hay allí dispuestos dos caminos que no se tocan nunca. Según esa línea, las paradojas expondrían una disyuntiva que consiste en aceptar la supremacía de la lógica sobre la percepción o en suponer que ninguna de ellas posibilita un modo de conocimiento fiable. Unas páginas más adelante se afirma que las figuras formales y lógicas convienen a la obra de Borges por la infinitud de posibilidades que permiten concebir y la independencia que alcanzan respecto del orden de la realidad (141).

Este trabajo parte de allí, de la paradoja borgeana y empieza con una afirmación por el momento improbable en la que se avanza sin embargo, se adelanta algo de lo que está en el título: en la obra de Saer los dos caminos gnoseológicos que exponen las paradojas, el de la percepción y el de la lógica, se exploran juntos y se suman más allá de que lo que se obtiene de esa aproximación a las cosas sea nada. Si en Borges la separación de los dos órdenes alcanza independencia respecto de la realidad, la yuxtaposición de ambos en la literatura de Saer compone una forma realista. El realismo saeriano reside en la producción de un imposible que consiste en el encuentro entre el pensamiento, el lenguaje y la experiencia postulado a pesar de imposible como válido. Es como si se admitiera que en algún punto de su infinita carrera, Aquiles y la tortuga se encuentren a pesar de que esa posibilidad no deje de diferirse en el tiempo y de que el espacio y el movimiento no dejen nunca de descomponerse. Así ocurre por ejemplo con la materialización que se produce en la foto todavía húmeda después del sueño en "La conferencia", el primer cuento de *Lugar*, en el que un proceso físico (la humedad real de una foto) se vuelve prueba de una ficción. O más aún con la certeza en la que insiste el Matemático en *Glosa* de que no parece haber razón para que los recuerdos o emociones "un día de éstos se resistan a entrar en una teoría general o una estructura pasible de formulación matemática" (1995: 31). Decía: el realismo se da en el imposible encuentro

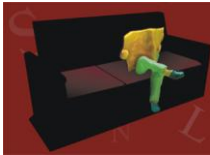


entre el pensamiento, el lenguaje y la experiencia postulado a pesar de imposible como válido y aunque el resultado de ese acercamiento sea igual a cero.

En ese sentido es que el Matemático (el personaje que Tomatis con sorna, y Leto más seriamente, consideran el hombre de la justa exactitud) saltea, intenta saltar la incongruencia entre pensamiento y experiencia sensible. Y no lo hace porque la realidad no pueda captarse por medio de la percepción sino al revés, cuando la nitidez de las cosas (de las cosas capaces de ser percibidas con los sentidos) se agudiza, cuando pone en relación cada una de sus percepciones con nexos tan evidentes, precisos y universales que "casi molesto de estar gozando al mismo tiempo que cree comprender se imparte, austero una orden: Sustituir el éxtasis por la ecuación" (1995: 156). La búsqueda del Matemático de una ecuación capaz de formular el éxtasis o quizás la realidad entera, deja ver el ansia por hallar un punto de encuentro entre dos dimensiones, dos tiempos, dos velocidades, que se muestra a la vez como imposible y válido:-

R = R, naturalmente, por realidad. Realidad igual a; y esa erre mayúscula, razona el Matemático, debería corresponder a una ecuación que la contenga de modo tan exhaustivo y riguroso, que cada vez que se emplee la palabra, todos los términos de la ecuación, perfectamente identificados, tendrían que estar comprendidos en ella [...] Se tendría, por lo tanto, se dice el Matemático, R = Ss para empezar. ¿Pero no es demasiado ingenuo poner Ss frente a un objeto O como si fuesen antagónicos y la adición una operación demasiado simple que destruye la unidad existente entre ambos? Sobre todo si se tiene en cuenta que Ss, en tanto que sujeto de la ecuación, ya está comprendido en O, el objeto que intenta formalizar. Luego Ss O constituye una entidad. Esa entidad, más vale denominarla x, lo que da R = x (SsO) [...] Pero, en seguida, su entidad se desmorona [...] Lo cual da R = x SsO (S Ss O). [Sin embargo] como S y Ss, en tanto que objeto, no escapan tampoco a la indeterminación, en vez de escribir  $o^n$ , sería más exacto, se dice el Matemático, formularlo de la siguiente manera R = x SsO (S Ss  $o^n$ ) —y así, o en fin, y para ser más exactos, más o menos (156-158).

César Aira escribió en *La innovación* que la literatura no tiene otro modo de vérselas con la realidad que el realismo. "Ni reflejo ni representación ni equivalencia: realismo, liso y llano" (1995: 31). Algo de esa -teoría está disperso en otros ensayos y novelas de Aira o quizás en todos los ensayos y novelas de Aira. Pero por el momento me interesa una: la forma que toma esa teoría en *Las conversaciones* cuando el amigo



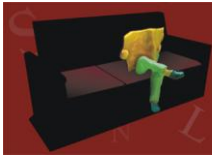
del narrador dice que entre ficción y realidad hay una instancia intermedia que las articula: el realismo (2007: 71). Volveré enseguida sobre esto para pasar ahora al realismo saeriano y llegar después de nuevo a Aira.

En la entrevista que Margarita Merbilháa le hizo a Saer en 2002 (Merbilháa 2004), el escritor afirma: "Yo soy un escritor realista. Incluso escribí un sólo relato fantástico que está en *Lugar* pero que no sale nunca del marco del realismo" (4). Merbilháa le pregunta si se refiere a "La conferencia" porque allí, como escribí antes, un científico abre su intervención pública con el relato del sueño que acaba de tener y muestra a la audiencia una fotografía recién revelada que aparecía en el sueño, para dar la prueba de que lo que acababa de contar no era pura invención. Inmediatamente después de arriesgar el nombre de "La conferencia" como el cuento fantástico al que Saer se refiere, la entrevistadora corrige. Piensa que quizás más que referirse al relato nombrado recién, el autor alude a "En línea", en el que el Soldado Viejo, que encarna la verdad de la experiencia, conciente del sueño que tuvo, no consigue volver a la realidad. Saer persiste: este cuento -dice- es una pequeña alegoría, que "sin embargo nunca sale del marco del realismo" (Merbilháa 2004: 5). Su empeño en entender como realistas una alegoría y un relato presumiblemente fantástico podría encontrarse en algún punto con la definición de Aira que tiene al fin, la fuerza de una proposición lógica. ¿No es cierto acaso que la literatura no tiene otro modo de vérselas con la realidad que el realismo? Y ¿no está claramente en Saer esa voluntad de tocar, de materializar<sup>1</sup> algo de lo real en la ficción, como hace en "La conferencia", aunque en ese *argumento* nítidamente lo fantástico relumbre?

Hay hasta aquí una teoría del realismo como procedimiento de conversión y de suma, el orden que como dice el personaje de *Las conversaciones* de Aira, articula ficción y realidad. Pero también una indagación sobre el realismo de Saer y Aira que

---

<sup>1</sup> En la misma entrevista, Saer analiza lo que "La conferencia" escenifica como ejercicio que trataría con la materialización: "La conferencia" [...] (e) s un sueño pero que se materializa. [*la fotografía mojada es*] la prueba de la materialización de la ficción. Pero hay muchas formas para que la ficción se materialice: por ejemplo, las lágrimas. Es una materialización de una ficción. Cuando estamos viendo una película, un teletatro o tenemos un recuerdo y de pronto nos cae una lágrima, es decir se ha establecido un proceso químico a partir de una cosa no física, por no hablar de la excitación sexual y otras cosas, las psicósomáticas en general, una ficción que se materializa. Y en el relato ocurre lo mismo, el relato de ficción. Se materializa y ya el concepto de verdad no tiene mucho asidero" (5).



intenta poner juntas, leer juntas en primer lugar las teorías y la vida (la experiencia diría Saer) o la literatura y el pensamiento, y luego las dos obras porque creo que es posible ver algo de Saer en Aira y que las teorías de Aira explican, descubren también las formas del realismo saeriano.

En "Zona peligrosa", el ensayo que Aira le dedica a Saer en 1987, el escritor dice sobre *El limonero real* que es "un experimento con el tiempo insólitamente borgeano" (67) y un poco después sobre *Nadie nada nunca*, lo siguiente:

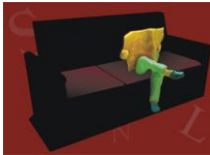
El `punto en el tiempo´ que en *El limonero Real* era el momento clásico de las doce de la noche del 31 de diciembre, se vuelve una miríada de puntos de luz en el río, por supuesto heracliteano [...] La flecha del tiempo, la línea se hace nudo de cuerpos, fugaz monumento sadiano a la eternidad (67).

La línea que sigue el ensayo evoca la lengua de las paradojas de Zenón y los experimentos lógico-filosóficos de Borges para advertir con esa lectura una tensión que la obra de Saer condensa y deja ver con exactitud en momentos como la quintilla de Tomatis en *Glosa*, que acopia algo también- en el par conformado por fiebre y geometría (1995: 110-111)- de la difícil articulación entre experiencia y formulación lógica. El interés de lo que se describe está concentrado en una transformación, siendo Aira el que escribe podríamos decir una mutación: la flecha del tiempo que formaliza la paradoja en la que la fragmentación infinita del movimiento lo anula<sup>2</sup>, precipita el nudo de cuerpos que hay en las escenas sadianas de *Nadie nada nunca*. El punto en el tiempo único: las doce de la noche del 31 de diciembre que se multiplica sin embargo en una narración repetida nueve veces (como la flecha que suspende y hace diferir el tiempo en que se mueve) se transforma para Aira, al pasar de una novela de Saer a otra, en la miríada móvil (heracliteana) de puntos de luz en el río -esa que justamente cuando es observada por el bañero de la novela, produce en él para siempre la inmovilidad-.

Es cierto que en Saer hay algo de experimento con lo que Borges escribió sobre las paradojas y es cierto, sin duda, que la estructura de *Glosa* como caso más absoluto

---

<sup>2</sup> Una de las más conocidas paradojas de Zenón postula que si se lanza una flecha, en cada instante se encontrará en una posición específica. Si ese momento es lo suficientemente pequeño, la flecha no tiene tiempo para moverse, estará en reposo. En momentos sucesivos ocurrirá lo mismo por lo cual la flecha está siempre en reposo: el movimiento es imposible.

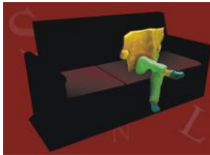


tiene mucho de eso: de Zenón y de Borges. Saer explora lo real por dos caminos, lo perceptivo y lo racional, pero esos dos caminos a diferencia de lo que Borges haría con ellos se encuentran en un punto que no es solamente especulativo sino también, digamos, una inscripción de la ficción que podría definirse como la presencia de lo real en literatura. Si Borges planteó también especulativamente esta posibilidad de la materialización en escenas como la de la flor de Coleridge (2005), Saer lleva el universo de lo racional y sus formulaciones a tocarse con un borde de la experiencia sensible; o al revés: la creencia que podríamos otorgarle en una novela del realismo clásico a la descripción minuciosa o a la enumeración de objetos y nombres, alcanza a rozar su formulación imposible.

La formulación razonada que desarrollan las listas de *Glosa*, la de los invitados al cumpleaños de Washington, la de las profesiones que se leen en las chapas de la ciudad como un panteón o la de las ciudades que recorrió el Matemático, sucesivas y compuestas de enumeraciones, se deshace en migajas en cada uno de los casos por la presión de una experiencia irracional o de una falta de experiencia que pruebe ese orden. Pero a pesar de todo se escriben y se multiplican. Las listas están ahí aunque entre el orden de la palabra y la referencia haya hiatos y aporías -y hay tantos que Leto, por ejemplo se ve obligado a imaginar a Botón como un verdadero botón negro con cuatro agujeritos en el centro (1995: 40), o a poner en el fondo de la casa de Washington el quincho que no había sido previsto en su modo de componer mentalmente el cumpleaños (44)-. Sin embargo aún las dos dimensiones, la razón y la experiencia, se exponen juntas. El aglutinamiento por profesiones, por clase, le hace concebir a Leto la ciudad "como si estuviese dividida en territorios en su acepción de espacio animal, de demarcación arcaica y violenta, de fortificación ritual y sanguinaria" (199); las cosas que el padre de Leto tenía sobre la mesa (listadas, anotadas sucesiva y completamente) son las que segregan el fluido de la muerte que planea el suicida insolente.

Al fin, cuando Leto recuerda el negocio de ramos generales de su abuelo, que se describe como lista extensa, aparece la paradoja visual que Borges usó también para referirse al momento de la infancia en el que según cuenta habría entendido lo que es el infinito (1986). Las paradojas visuales dice Sarlo afectan nuestra creencia en la verdad



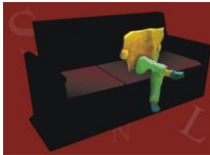


de las percepciones y establecen una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y lo que puede ser sensorialmente percibido. Es ese antagonismo el que otra vez Saer cambia de sitio al convertir lo imposible en sucesivo, al poner juntas la enumeración de objetos y sus detalles idénticos a los de la realidad tal como se nos aparecen ante los sentidos, con la exposición de un objeto que encierra una paradoja visual. Así se enumeran los paquetes amarillos de yerba, acomodados con minucia, con el dibujo y las letras de la marca repetidos en varias hileras, las pirámides de latas de conserva, los frascos de caramelos, las pilas de paquetes de cigarrillos clasificados por marca, las pilas de bacalao rígido y cubierto de sal gruesa, las maletas para la cosecha que olían a cuero y a grasa; y luego:

las cajas de "Quaker Oats" con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de "Quaker Oats" más chica [...] con un hombre todavía más chico que tiene en la mano, ¿no?, más chica todavía, ¿no?, en fin, así, ¿no?, como... ¿no?, la infancia, decíamos [...] (1995: 70).

El enunciado de las paradojas arriesga la posibilidad de quebrar al fin el nudo entre la teoría (física, matemática o lógica) y la experiencia o la percepción y hace chocar la formulación racional con lo que captan los sentidos. Sin embargo en Saer y también en Aira -esto es lo que me interesa y lo que creo que "Zona peligrosa" permite leer para las dos obras- el realismo es en sí mismo una paradoja. Si la literatura de Saer es un experimento borgeano con el tiempo, también es cierto que la de Aira parece a veces del mismo modo un experimento saeriano. Veamos:

Julio Premat advirtió la posibilidad de una parodia de *Glosa* en *Varamo* (Premat 2009: 249), y hay efectivamente dos puntos (al menos dos) en los que algo de *Glosa* está en *Varamo* (Aira 2002) Yo no diría que *Glosa* está parodiada o no sólo eso sino traducida, casi como puede traducirse un limerick porque Aira explica que esa traducción quedaría justamente en el campo de la paradoja: "traducirlo es dotarlo de sentido a cuya negación debía su razón de ser" (2004a: 175). Y Aira hace eso con Saer, lo traduce cambiándolo de signo, transformando los tanteos de Saer en confianza realista y la melancolía en felicidad. La primera de esas traducciones -la más directa- es el final de las dos novelas: la caminata de Leto en las últimas páginas de *Glosa* es idéntica



a la de Varamo. Aparece ahí la mención de la primera bocacalle con la que Varamo se enfrenta, su torción hacia el centro que dejó que sus pasos lo llevaran mientras su cabeza se perdía en una agradable ensoñación; dos autos que se entrecruzan pero sobre todo los pájaros que convergen en un punto (una pelota amarilla de playa en *Glosa* o el dulce que el mismo Varamo ha dejado esa mañana sobre un árbol de la plaza). Varamo teme como Leto por la persistencia de la ciudad. "De golpe, más frágil de lo que sus objetos de piedra, hierro, asfalto y revoque quieren aparentar, la ciudad, con su entrecruzamiento prolijo de calles [...] parece desintegrarse a sus espaldas", escribe Saer (1995: 236). En tanto que Varamo, tiene miedo de que la ciudad se vaya de la ciudad pero luego, al ver pasar a los autos en dirección contraria y sin embargo regular piensa que sus trayectos entrecruzados también actuaban a favor de su persistencia. La frase que agrega sintetiza *Glosa* en un golpe de dados: "¿Qué podía la política contra esas geometrías?" (120). La segunda de las traducciones es más conceptual y evocaría el tipo de trabajo formal que hace Saer en esa novela con el tiempo y el espacio en el esquema de la carrera de las regularidades o en las otras carreras paradójicas que aparecen en *El tilo*, en *Como me hice monja* y en *Yo era una chica moderna*. Carreras de las que Aira dice: eran como mapas (2003:109; 1999:104). Quizás, porque exponen la paradoja como el pasaje de "Magias parciales del Quijote" de Borges sobre del mapa de Inglaterra y también del mismo modo en el que existe un mapa detrás de la escritura de *Glosa*.

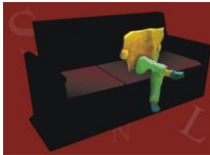
Para terminar, hay otra novela de Aira en la que quisiera fijarme. En *El pequeño monje budista*, Napoleón Chirac, fotógrafo francés de viaje por Corea, siente un estremecimiento de euforia al pensar en la fugacidad de los estados de la luz. Le preocupa la fugacidad a la que apunta el tramo de historia que le ha tocado vivir porque sin una reserva de tiempo -dice el narrador-, sin la confianza en alguna forma de la prolongación, el arte no existe. Pero en Corea, por esa cualidad de la luz, lo eterno se produce gracias a lo fugaz y no a su pesar. Éste es el primer paso de lo que hay en ese trayecto de la novela en el que voy a detenerme enseguida, el segundo es lo que le sigue a esa observación: una reflexión sobre el proceso del arte respecto del cual -a su vez- el narrador piensa y explica:





Él [Napoleón Chirac] y su mujer habían adoptado la vía del arte pero se diría que lo habían hecho en las orillas opuestas del tiempo, él en el instante del clic del obturador, ella en los meses y años que les llevaba a los tejedores terminar un tapiz. A la vez que para llegar al clic, él necesitaba un largo trabajo con el espacio y la luz; mientras que ella, para llegar al lentísimo trabajo del tejido, le bastaba con el instante del hallazgo del motivo. Esa oposición los separaba (67).

Hay allí dos pliegues de una apreciación: la importancia que adquieren lo momentáneo y lo fugaz enunciados con una frase que remite -como "Sucedió lo que yo más temía" sería la paráfrasis o la traducción de un verso de Alejandra Pizarnik en *El llanto* o en *Madre e hijo*- a una fórmula nítidamente saeriana: la fugacidad de los estados de la luz. En un segundo paso, por otra parte, la paradoja temporal como explicación de dos modos de pensar el arte es la misma que aparece en *Glosa* sobre los modos de pintar de Héctor y de Rita Fonseca: "Hector necesita semanas, meses para terminar un cuadro; ella, en ciertos períodos pinta tres o cuatro por día [...] Hector encuentra lo que busca antes de empezar a pintar; ella pinta todo el tiempo y para de pintar cuando encuentra algo" (185). Sandra Contreras se preguntaba en un artículo de 2003 lo siguiente: ¿Cómo puede ser que me gusten Saer y Aira al mismo tiempo? Y más aún ¿es posible que me gusten Saer y Aira al mismo tiempo? Y enfatiza la frase para señalar que con ello quiere decir "del mismo modo", "con el mismo placer", "como si fuéramos los mismos" (87). Probablemente acuerdo en que la respuesta a esa pregunta sería negativa, porque hay en esos dos universos dos tiempos pero los dos, en las orillas opuestas del tiempo, entienden la vía del arte como la vía del realismo



## Bibliografía

- Aira, César (1987). "Zona peligrosa", El porteño.
- (1991). Nouvelles impressions du Petit Maroc. Saint Nazaire, Arcane 17.
- (1992). El llanto. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1993). Madre e hijo (Una pieza en un acto). Rosario, Bajo la luna nueva.
- (1999) Cómo me hice monja. La costurera y el viento. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1995). "La innovación". Boletín/4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario.
- (2002). Varamo. Barcelona, Anagrama.
- (2003). El tilo. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2004). Yo era una chica moderna. Buenos Aires, Interzona.
- (2004 a). Edward Lear. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2006). El pequeño monje budista. Buenos Aires, Mansalva.
- (2007). Las conversaciones. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Borges, Jorge Luis (1986). "Cuando la ficción vive de la ficción". Textos cautivos; Ensayos y reseñas en 'El Hogar' 1936-39. Barcelona, Tusquets.
- (2005). "La flor de Coleridge". Otras inquisiciones. Buenos Aires, Emecé.
- Contreras, Sandra (2003). "Intervención". Boletín/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario.
- Merbilháa Margarita (2004). "Entrevista a Juan José Saer". Orbis Tertius 10, URL: [www.orbistertius.unlp.edu.ar](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar)
- Premat, Julio (2009). Héroes sin atributos. Buenos Aires, FCE.
- Saer, Juan José (1995). Glosa. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2000). "La conferencia". Lugar. Buenos Aires, Seix Barral.



----- (2000). "En línea". Lugar. Buenos Aires, Seix Barral.

Sarlo, Beatriz (1995). Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires, Ariel.