



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

El punto en el tiempo

Realismo y *gran obra* en Juan José Saer y César Aira

Valeria Sager

Tesis para optar por el grado de Doctor en letras

Director Miguel Dalmaroni, UNLP

La Plata, 1 de septiembre de 2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

0.1 ¿Qué es una gran obra?	3
0.2. La obra de Aira, la obra de Saer. Revisión crítica.	14
0.3. Tiempo: lectura conjunta y brecha de paralaje. Reconsideración y propuestas metodológicas.....	27

PRIMERA PARTE. EL REALISMO Y LA FORMA

0 El realismo no existe.	36
-------------------------------	----

CAPÍTULO 1. VALORACIONES CRÍTICAS.

1.0 El mal metafísico.	39
1.1 Realismo y <i>gran obra</i> . Tradiciones y tentaciones.....	40
1.2 La ansiedad por la forma. El valor de Saer.	47
1.3 El lugar de Aira en <i>Punto de vista</i>	54
1.4 Plus: lo que sobra en la literatura.	66
1.5 El valor formal.	75

CAPÍTULO 2. BORGES COMO PROBLEMA.

2.0 La vuelta a la narración.....	89
2.1 La perspectiva exterior.	94
2.2 Narrar y describir.....	102
2.3 La garantía de la lógica.	111
2.4 Hazme creer que todo eso es real.....	129
2.5 Plantear y resolver.....	136

SEGUNDA PARTE. LA HORA DEL REALISMO: TIEMPO Y *GRAN OBRA* EN SAER Y AIRA

0. Un mundo de puntos.	143
-----------------------------	-----

CAPÍTULO 3. JUAN JOSÉ SAER

3.0 Una realidad posible.....	153
3.1 <i>La pesquisa</i> como nudo de la obra.....	158

3.2 Un suplemento de sentido.....	167
3.3 Y algo, sin embargo transcurre.....	173
3.4 Temporal.....	184
3.5 La flecha del tiempo.....	192

CAPÍTULO 4. CÉSAR AIRA

4.0 Un pasaje de la causa al efecto.....	199
4.1 La clave unificada. Cuatro ensayos sobre el tiempo.....	206
4.2 Dar vuelta el sentido del tiempo.....	216
4.3 Cosas que funcionan como signos	224
4.4 ¿A qué llamamos forma?	233
4.5 El poder mágico de darle el sentido al todo.....	245

CONCLUSIONES.	260
BIBLIOGRAFÍA.	267

0. INTRODUCCIÓN

0.1 ¿Qué es una *gran obra*?

“Toda obra se encamina a la Obra” —escribió Jean Starobinski —al comienzo de un ensayo de fines de los años noventa (91)¹, en el que reflexiona sobre los momentos más significativos en el devenir de la idea de obra. En esa historia, la primera frase se afirma como signo de una concepción ideal a la que durante siglos aspiraron artistas y pensadores cuando perseguían la ilusión de alcanzar la obra acabada y perfecta. Después de anunciar su tema, Starobinski se repliega sobre esa primera formulación para proponer otra cosa, no ya que toda obra se encamina a la Obra, sino que toda obra alcanzable es un pasaje hacia la Obra, porque la perfección sería “el trabajo llevado hasta el punto en que no acepta más añadidos”. Lo que el ensayista indaga es: ¿dónde se situaría este punto? ¿Cuándo tendría el derecho y el deber de detenerse el movimiento del trabajo? Lo que plantea, al fin, es que ese punto “sólo existe para el pensamiento deseante” y que tal vez por eso “no se encuentre en ninguna parte” (98). Un año después, en el primer capítulo de un libro que dirige junto con Mathias Waschesk — *¿Qué es una obra maestra?* —, Jean Galard parte de lo que Starobinski interroga para insistir sobre preguntas similares en torno de una noción más restringida de la obra: la de obra maestra. La pregunta que se formula en el título del libro apunta a cuestionar cuál puede ser todavía, en el presente el sentido de pensar lo que se propone resolver (el libro reúne una serie de conferencias que se celebraron en el Louvre en 1998, la compilación original, en francés, es de 2000): ¿por qué sería significativo a fines del siglo XX, y podríamos agregar aún a comienzos del XXI, girar alrededor de una denominación que reúne obras y artistas en la lista ordenada de un canon ideal intemporal?

La respuesta tiene que ver con algo que aún después de *la muerte del autor* y de la obra, después de la expansión de los finales: del arte, de la idea de totalidad, de la autonomía artística, de los grandes proyectos y de los grandes relatos; permanece y resta todavía²: “¿cómo admitir —escribe Galard— que algunas obras o algunos gestos si se

¹ El trabajo de Starobinski fue publicado originalmente en 1997 (“La perfection, le chemin, l’origine” *Conference* n°5, otoño, 1997), aquí se sigue la edición en castellano de 1998.

² El número de la revista *Otra parte* que tiene como tema “Vidas reales, vidas imaginarias” publicado en 2008, incluye algunos artículos que actualizan la discusión sobre el concepto de *la muerte del autor*. Entre ellos se destaca el de de Graciela Speranza — “¿Dónde está el autor?” —. Speranza vuelve allí sobre el ensayo de Barthes de fines de los años sesenta (“La muerte del autor”) y lo discute para proponer un

prefiere o algunas propuestas nos parezcan impactantes o fascinantes o profundamente justas y que sin embargo no sepamos decir si se debe a sus cualidades propias o es consecuencia de un condicionamiento social o de un azar personal?” (12).

En el tercer lugar de esta serie de puntos hay un cuadro de Lichtenstein titulado *Masterpiece* (obra maestra). Allí se lee dentro de una viñeta de cómic, lo que una mujer le dice a un hombre mientras miran en un atril, una tela que nosotros no vemos: “Pero Brad, cariño, este cuadro es una obra maestra. Créeme, dentro de poco todo Nueva York reclamará a gritos tus obras”. En uno de los estudios del mismo volumen dirigido por Galard, Arthur Danto escribe como al pasar y sin detenerse a explicar lo que dice, que “*Masterpiece* no se refiere al trabajo de un artista sino al mundo, del cual ofrece una expresión maestra” (143). La conjetura sería que aunque quizás no exista la obra maestra de Lichtenstein (eso es lo que afirma Danto), *Masterpiece* es al menos, un episodio de algo que sí es indudable: los cuadros del pintor “contribuyeron a la definición del siglo XX artístico y demostraron que el estilo del cómic podía entrar en la composición de una obra maestra, aunque él mismo se apartara de ese camino” (136). Que el estilo del pintor norteamericano, el del cómic, o el del arte pop pudieran entrar en la escala de lo que durante siglos fue un registro indiscutido de obras clásicas, apreciadas por cumplir reglas precisas y valoradas eternamente, pudo ser en los años sesenta escandaloso y fue sin duda una novedad, pero al poco tiempo significó, agrega Danto, la posibilidad de una apertura tan grande de la categoría que la volvía obsoleta. Sin embargo, podría argumentarse que en el mismo instante en el que la categoría abre

retorno. Su argumentación gira alrededor de que si para Barthes el yo del autor designa un proceso vacío (una instancia de enunciación) que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores, con lo que Foucault agrega a la cuestión en “¿Qué es un autor?”, el primer acto de la teoría del texto habría quedado cerrado “con una indicación enfática: ‘Sale el autor’” (7). Pero unas décadas más tarde, y este es el punto al que Speranza quiere llegar, “el autor resurge de sus cenizas y vuelve a entrar en el nuevo acto de la teoría del texto” porque en el caso de lo que Aira, Bellatin o Fernando Vallejo (esos son los ejemplos en los que se detiene) hacen en sus novelas, los límites entre el autor, el narrador y el personaje se borran. Lo que conviene precisar es que si bien esta intervención revisa en particular los fundamentos y las formas en las que aparece el yo, es decir, se ocupa de la composición particular y muy actual —de la presencia muy visible— de lo que ha sido llamado *literaturas o escrituras del yo* (sobre este tema véase Giordano, *Una posibilidad* y *El giro*), es importante porque da cuenta a la vez del espesor que adquiere en la actualidad el concepto de autor y porque advierte un retorno del interés por el problema. Esta investigación no se ocupará estrictamente del autor como problema sino de la obra pero si puede afirmarse el “retorno del autor”, ambos regresarían juntos. De las manifestaciones de ese retorno y de las redefiniciones que impone, los artículos reunidos por Julio Premat y el epílogo que él mismo escribió para el número monográfico de los *Cahiers de Lirico* (revista dedicada a literaturas contemporáneas del Río de la Plata) que tiene como título “Figuras de autor”, tanto como su libro: *Héroes sin atributos*, son referencias imprescindibles.

sus límites y deja entrar cualquier estilo o cualquier género pero no cualquier obra³, muestra que hay algo en ella— en el orden que ella opera— que conserva valor, es decir, que todavía continua designando. Y que tal vez lo que designa es lo que expone Galard: que aun algunas obras o algunas propuestas (y no otras) nos parecen impactantes o fascinantes o profundamente justas.

Quizás cuando Danto escribe que la obra no se refiere al trabajo de un artista sino al mundo del cual ofrece una expresión maestra, la oposición se vuelve confusa; porque además sostiene, que lo que tal vez sí distinguiría una obra maestra —*Les demiselles d'Avignon* para la que Picasso encargó una tela especial; las grandísimas telas que Pollock consiguió para que sean extraordinarias y luego pintó extraordinariamente o el *Grand Verre* (culminación de un largo trabajo de pensamiento) de Duchamp— es “la inmensa ambición de la iniciativa” (Danto 143). Y aunque niega que el tamaño sea una condición importante para que haya obra maestra, o que el gran formato se proponga como su dimensión particular, el párrafo transcrito sugiere al menos una concordancia entre la extensión material, la duración temporal de su concepción y la inmensidad del proyecto. De modo que más que decir que esas obras se refieren al mundo del cual ofrecen una expresión maestra, sería más preciso afirmar que lo que hacen es exponer o componer magistralmente un mundo porque el sentido de obra se pierde si se considera (como Danto parece sugerir) que ellas *se refieren* al mundo. El sentido de la obra estaría más bien en que ella misma se configura como mundo, aunque siempre ese mundo se relacione con otros. “La obra es construcción semántica de un mundo que obedece a una regla de sistema y a una regla de incompletud”, escribió Jean Bessière, argumentando que la obra no puede ser tomada por un acto de lenguaje autónomo sino que dispone de un campo de referencia interna que se articula más o menos ampliamente con un campo de referencia externa. En este último —agrega Bessière— gobierna la variable de la representación que la define como “una separación y como un retorno a los lenguajes y convenciones disponibles” (363).

La cuestión es entonces doble: en primer lugar habría que precisar qué significa componer magistralmente un mundo; en segundo lugar, cómo medir el peso que tienen en la configuración de la obra, la inmensidad de la ambición o del proyecto, y la

³ Se trata de esclarecer que la obra maestra como categoría se ha salido de sus márgenes, pero no por eso ha dejado de referirse sólo a algunas obras y no a todas. De modo que la apertura no habría invalidado el valor del concepto, sino que habría hecho evidente la necesidad de definirlo mejor para que siga significando y para explicitar por qué algunas obras y no otras nos fascinan o nos impactan.

extensión. *El sentido del mundo* de Jean Luc Nancy parte de que ya no hay más mundo en el interior del cual encontrar lugar, abrigo o señales de una orientación, porque ya no contamos con el “aquí abajo” de un mundo que daría paso hacia un más allá. Por eso: “si nosotros estamos en el mundo, si hay ser en el mundo, en general, es decir, si hay mundo, entonces hay sentido” (22).⁴ El mundo, para Nancy, está estructurado como sentido, y recíprocamente, el sentido está estructurado como mundo. Con ese enfoque, componer magistralmente un mundo (construir, pintar, escribir o filmar una obra maestra) será hacer sentido.

Según la perspectiva de Danto el sentido se daría en la obra maestra con mayor intensidad y de modo más sostenido que en otras obras porque una de sus particularidades, dice, es la de poder ser reconocida como “el resultado de un reto” (136) y a la vez, porque aunque se presume que el tamaño no es una condición para distinguirla, puede entenderse “como metáfora de la dificultad” (137). Con esos supuestos, el texto, impulsa a indagar cuánto de la inmensa ambición del artista se configura como forma particular de la obra⁵ y ¿cómo medir la inmensidad de su *sentido*? Es en respuesta a esas preguntas que la noción de *gran obra* cobra relevancia y permite especificar la relación entre el reto al que responde y el volumen que alcanza.

Las obras maestras fueron durante la Edad Media un punto de inicio, un comienzo, más que el extremo final de una creación perfecta. Después de siete años de observar y copiar el trabajo de oficiales y maestros, los aprendices de un oficio debían entregar su *chef d'oeuvre* para exponer ante su gremio las habilidades adquiridas. Cinco o diez años después de superada esa etapa, los artesanos podían demostrar con una obra maestra superior (*chef d'oeuvre élevé*) que merecían ocupar el lugar de maestros (Hansmann 183; Senett 78). Así entendido, como primera prueba de una iniciación, como punto al que tiende —en palabras de Starobinski— el pensamiento deseante o la

⁴ “A decir verdad, si se entiende por 'mundo' una 'totalidad de significancia' — escribe Nancy — sin duda ninguna filosofía ha pensado un afuera del mundo. La apariencia de un tal pensamiento y de la contradicción que se sigue de él proviene del sentido cristiano del 'mundo' en cuanto aquello que, precisamente, tiene una falta de sentido, o tiene su sentido fuera de sí mismo. En este sentido, sin embargo, el sentido mismo constituye una determinación o una postulación específicamente cristiana [...] En cuanto la apariencia de un afuera del mundo queda disipada, el fuera-de-lugar del sentido se abre *en* el mundo [...]” (90).

⁵ Interesa recordar, que la ambición del artista y su relación con la forma y los propósitos particulares de la obra aparecen como problema a considerar en el final del “Prefacio” a *La comedia humana* de Balzac: “La inmensidad de un plan que abarca a la vez la historia y la crítica de la sociedad, el análisis de sus males y la discusión de sus principios, me autorizó, creo, a dar a mi obra el título que hoy lleva: *La Comedia humana*. ¿Resulta ambicioso? ¿Es simplemente justo? Eso es lo que, cuando esté terminada la obra, el público dirá” (“Proemio”12). (“Est-ce ambitieux? N'est-ce que juste? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera” “Avant propos”32)

inmensa ambición, concebido como proyecto más que como resultado “capital” en la carrera de un artista, el concepto de *gran obra* se encuentra con un significado más cercano al que tuvo originalmente la obra maestra. El concepto de *gran obra* permite pensar la grandeza, la inmensidad, la maestría de una obra desde su materialidad. El de obra maestra, en cambio, está tan anudado a la intemporalidad y a la perfección que ante las características propias de una obra particular se ciega. Referirse a una *gran obra* envía de modo más evidente a sus condiciones materiales: una *gran obra* está hecha de algo, tiene dimensiones, ocupa un espacio y lleva un tiempo. En toda *gran obra* hay un comienzo: un día algo empieza a construirse; hay bocetos y líneas preliminares; hay visibles estados momentáneos. Asumir esta perspectiva, detenerse a analizar una de sus partes no implicará una preferencia por el particularismo y el fragmento, enaltecidos como únicas totalidades posibles (una clase de totalidades fragmentarias) con las que ahora, en el presente, deberíamos conformarnos. No se trata de afirmar lo inacabado como valor. Pero es preciso interpretar que la *grandeza* no tiene por qué ser pensada únicamente como etiqueta editorial o museística, ni tampoco como realización lograda de la ambición máxima del artista (como si fuera el punto en el que el deseo de perfección y la obra efectiva se hubieran alcanzado) sino como propiedad o atributo de la forma de una obra.

Esta investigación intenta componer la figura de *gran obra* a partir de la lectura de las obras de César Aira y de Juan José Saer. Se trata de demostrar que algo particular —una intensidad y una calidad específica, distinta de algo más acotado, suelto o cerrado sobre un solo y único objeto o un único libro— se configura en una obra, en la literatura y el arte, cuando podemos admitir que es (como escribió Galard) *impactante o fascinante o profundamente justa*, cuando resulta de una *ambición máxima* y afirma el deseo de gran composición o gran invención de un mundo.

George Steiner escribió que la palabra *oeuvre* implica una lógica de desarrollo, de estructura revelada gradualmente. “El acabado tiene cariz de totalidad y su conjunto es más grande y más coherente que cualquiera de las partes de que consta” (325). Cuando se trata del autor de una *oeuvre*, todo juicio es provisional, porque al leer cada libro pensamos que “tiene que estar persiguiendo algo”, “la próxima novela puede dar peso a lo que parece fácil en la anterior” (330). La noción de *oeuvre* aparece cuando las partes se modifican recíprocamente y por eso Steiner busca esa palabra para definir una

forma y un proyecto novelístico⁶. Porque los cuentos, cerrados sobre sí mismos como un perfecto círculo, no permiten esa modificación y ese aplazamiento del sentido que se configura a partir de la perspectiva de la *oeuvre*. La lógica de desarrollo a la que se refiere Steiner caracteriza la obra de los dos autores, aunque pueda afirmarse de modo más cabal que la de Saer tiene una estructura *absoluta* que se revela gradualmente y que incluso los cuentos se incorporan a la totalidad⁷ que las novelas arman, además de ser una obra *completa* después de la muerte de su autor; la obra de Aira tiene sin duda una única estructura y cada nuevo libro modifica algo de los anteriores. Según Julio Premat la de 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, en palabras de Graciela Speranza, se exhibe como sostenido por una *inadecuación radical* que al contradecir la lógica racional y eficientista del sistema parece atender contra cualquier principio formal totalizado 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” (*Fuera de campo* 304).

El interés en la perspectiva absoluta de la *gran obra* reside en la posibilidad de construir un dispositivo para mirar la literatura argentina en una dirección diferente a la que siguen las líneas dominantes de la crítica y de la historia literaria. Estas líneas

⁶ El ensayo de Steiner comienza con una reflexión sobre las dificultades y las posibilidades actuales que tienen los escritores de construir una obra. Los premios literarios, la adulación de la crítica y la celebridad, que puede resultar de la publicación de una primera novela con alto número de ventas, son algunas de las razones que justifican la tesis. Ese punto de partida enmarca un análisis de *La aguja* de William Golding. Es porque la novela no le parece buena y porque ese juicio lo ha llevado a releer *La caída* y *Pincher Martin*, ante los cuales *La aguja* es monótona y previsible, que Steiner recurre a la noción de *oeuvre*: “aquí aparece” —escribe— como si dijera, aquí se hace necesario el concepto “porque todo juicio es provisional”, y porque las novelas de Golding “se modifican recíprocamente” (330).

⁷ La noción de *gran obra* entendida a partir de la construcción a gran escala y de la ambición máxima del escritor podría remitir a un deseo de totalidad. Nancy plantea en *El sentido del mundo* que en el presente, el sentido se encuentra en estado de abandono y que eso significa, no ya una ausencia (ausencia de sentido), sino una apertura inaudita. Ese punto de partida le permite reflexionar sobre el arte fragmentario o *fractal* que no sería ya el del fragmento como resto o parte de una totalidad, sino el del fragmento como apertura. “El todo de lo sensible no obtiene su ser más que de su división [...] —señala— pero así hace la totalidad de este mundo-aquí: totalidad no totalizable, y sin embargo sin resto —o al menos sin resto que a su vez no esté trazado en el mismísimo mundo-aquí” (188). Más adelante lo explica a partir del *symbolon* griego. En el caso de los *symbola* “el fragmento carga la promesa de que su línea fractal deba, no desaparecer en un todo que se ha vuelto a poner en orden, sino más bien reencontrarse en otro lado, borde contra borde del otro pedazo. El fragmento simbólico afirma que su fractura *todavía se encuentra ella misma en otra parte, de otro modo*” (198, cursiva original). Si la *gran obra* aspira a la totalidad o a componer un todo, es únicamente en el sentido de *totalidad no totalizable* que le da Nancy. Se escribe a sabiendas de que el deseo de *todo* va contra la naturaleza del pensamiento contemporáneo y sin embargo, en el caso de Saer y de Aira, la aspiración es efectiva y deja huellas en la escritura.

parecen indicar que no ha habido ni en el siglo XIX, ni en el XX, muchas *grandes obras* novelísticas. O, aun de modo más enfático, que no hay en la literatura argentina algo que, ajustándose a las características de un proyecto novelístico sostenido (lo que abarca la inmensidad del proyecto, la extensión y la duración temporal de la realización) pueda adecuarse a su vez a la lógica de desarrollo que Steiner le atribuye a la obra. Se trataría entonces de afirmar que la obra de Saer y la de Aira son las que alteran esa regularidad y se sustraen de ese orden con una desproporción.

En este punto, debe hacerse una importante distinción con otros escritores. En las novelas de Fogwill, Andrés Rivera, Héctor Tizón o Manuel Puig⁸ (para nombrar sólo algunos de aquellos entre los cuales puede reconocerse un proyecto novelístico consistente y vasto) la estructura lógica a la que Steiner se refiere —y que aquí se considera decisiva para la delimitación del concepto— no es del mismo modo precisa y formalmente exacta.

No obstante es en la intersección entre la *gran obra* y otra noción problemática— el realismo— donde interviene un segundo argumento que será un segundo supuesto de la investigación. Porque hay además otra confluencia que ante la perspectiva que aquí se sostiene, extiende hacia otro lado el punto en el que los dos universos, el de Saer y el de Aira, que son absolutamente extraños e inconciliables, se vuelven únicos e iguales: la dos obras están construidas con igual intensidad, aunque de diferente modo, sobre el realismo. Las novelas de Saer y de Aira se diferencian de cualquier otra serie porque es en ellas donde la invención un gran realismo, el interés

⁸ Las novelas de Fogwill son mundos independientes, cada una es un mundo separado de los demás, el hilo que podría conectar sus novelas es el tiempo representado. *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas* y *Los Pichiciegos* se desarrollan en distintos cortes temporales cada una, pero lo que se cuenta sucede en las tres en una misma época, entre comienzos de los setenta y los últimos años de la dictadura. *Vivir afuera* y *Urbana*, transcurren en los noventa. El tipo de personajes que aparecen en todas (militares, empresarios y marginales) y la lengua que hablan, pueden identificarse como reconocibles marcas de autor, pero la conexión entre un libro y otro que se daría en el campo de la representación y en el de la lengua no sigue la forma y la lógica de la *gran obra*. Lo que distingue una *gran obra*, de lo que podría definirse como un *gran estilo* señala una diferencia análoga a la que existe entre la literatura de Balzac y la de Flaubert. Lo que caracteriza a la *gran obra* es la postulación de un único mundo en el que ocurren las cosas y en el que los personajes se mueven. Hay un único mundo en la obra de Saer del que cada libro es una parte y es un mundo único, con leyes particulares, el que Aira inventa. La obra de Puig (en el mismo sentido de lo que Danto dice de Lichtenstein) contribuyó a la definición del siglo XX artístico y sin duda demuestra que como el estilo del cómic, el suyo puede entrar en la composición de una obra maestra. “Puig fue (lo sigue siendo) — escribe Daniel Link— un maestro de escritura” (“La obra como exigencia de vida”), pero la definición de *gran obra* no intenta dar cuenta de una calidad, de una escritura mejor o más significativa, sino de un mundo único y singular que en Puig no sería tan evidente. Sobre las conexiones entre Puig y el arte pop, Graciela Speranza sostiene que en concordancia con el pop, las novelas de Puig proponen la impersonalidad del estilo (*Manuel Puig. Después del fin de la literatura*). Para Aira, contrariamente, lo que distingue a la literatura de Puig es la marca de un estilo (“El sultán”).

por sostener una perspectiva y una serie de procedimientos que lo produzcan, precisa de una extensión configurada de acuerdo con la lógica y la duración particular de la *gran obra*. Esto significa que el calificativo que recae tanto en “obra” como en “realismo” intenta especificar como decisión crítica definitiva una implicación mutua relativa al alcance máximo de una ambición cuya constancia es lo que posibilita que haya “obra” y que haya “realismo”.

Por supuesto, no se trata de que no haya obras grandiosas y significativas no realistas o no novelísticas. Al contrario, la articulación entre obras significativas, muy valoradas o consagradas y las estéticas no realistas es la que traza la línea dominante en la historia de literatura argentina. Por otra parte, si desde los comienzos del siglo XX la tradición que prevalece es la de la vanguardia y luego la del fantástico y el policial, o bien de modo más general la del antirrealismo (Saítta “Introducción”), el género que se ha destacado después del imperio poético vanguardista de los años `20 es más bien el del cuento (Aira *Diccionario*, 586). En este sentido es preciso distinguir que el concepto de *gran obra* no responde a una formulación axiológica. De ahí que adquiera relevancia lo que Luis Cárcamo Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera plantean en su “Introducción” a *El valor de la cultura*. Si el valor estético está sujeto a parcialidades personales y a evaluaciones de terceros que se suman, además, a las fluctuaciones propias de la definición o de los alcances de la “obra de arte” y aunque, por supuesto, esto no significa que no se pueda reconstruir la “volatilidad del juicio estético” (29), la atribución de valor no corresponde a una propiedad intrínseca de la obra. En cambio, la noción de *gran obra* que aquí se propone intenta ser un punto de conexión entre la obra y la mirada menos heterónomo, una perspectiva que da a ver algo propio de los proyectos de Aira y de Saer. No se trata, entonces, de precisar una calificación, por el contrario, se pretende determinar una cualidad o una *voluntad interior* y específica de las obras que tiene una forma reconocible y una lógica particular.

En 2010, César Aira fue invitado a dar una conferencia en la Cátedra Roberto Bolaño de la Universidad de Diego Portales en Chile, su intervención a la que llamó “El realismo” es un análisis brillante de “Aladino y la lámpara maravillosa”. Más allá de lo curioso que pueda parecer el título que el autor le da a su lectura, tratándose de un cuento de las *Mil y una Noches*, lo que allí aparece es un análisis sobre el empleo del tiempo en la novela. Lo que interesa especialmente es una afirmación que sostiene los argumentos de su presentación: “El realismo en la novela es el registro de la ocupación

del tiempo” (Aira “El realismo” 245). En esa conferencia que luego se publicó como ensayo, nos detendremos en el capítulo dos y en el cuatro, pero, por ahora, conviene reparar en la frase que aunque tiene una potencia misteriosa parece tocar algo verdadero. Entendido de este modo el realismo y la *gran obra* se encuentran en un punto particular: la ocupación del tiempo. Es en la invención de magnitudes de alcance abarcador y en el despliegue de una *calidad extensa* del tiempo que la *gran obra* hace posible como forma, donde el realismo y la *gran obra* se aproximan porque el realismo es en la historia literaria, en sus obras y en las teorías de la literatura que lo definen más enfáticamente (Lukács, Watt, Williams, Auerbach) un modo de ver *absoluto* y prolongado, un intento de escribir totalidades⁹. Si entre las preferencias estéticas más significativas en la literatura argentina, podríamos afirmar desde ya, sólo ha existido (en sentido estricto) de modo marginal, el realismo tiene en cambio, en las formas clásicas de la novela occidental una tradición en el interior de *grandes obras*.

En este marco, un aspecto fundamental de la investigación consiste en analizar la lógica y la duración particular de las obras de Saer y de Aira y demostrar que éstas prefiguran por primera vez en la literatura argentina la posibilidad de inventar un *gran realismo*. Si la cuestión es compleja, una de sus condiciones tiene que ver con la mentada tesis que supone un proceso unidireccional en la relación entre literatura y realidad, proceso en el cual la certidumbre que resulta de la mirada realista residiría en que la precisión narrativa o descriptiva intenta copiar o reproducir lo real. Pero también

⁹ Aunque como ya se dijo el deseo de escribir “una totalidad” o, aun más, de escribir “la totalidad” sólo puede reconocerse en la literatura contemporánea como ambición o como proyecto, sigue siendo pertinente para establecer lo que el realismo clásico se propuso y por eso, es apropiada también para dar cuenta de la perspectiva que adoptan Watt, Williams, Auerbach y Lukács para definirlo. Williams escribe en *Solos en la Ciudad* que el modo de ver específico de Dickens no se comprueba en su visión de las acciones o de los personajes en particular sino que se trata “de un fenómeno general: una corriente, *un modo de vida*” (46). Dickens, logró —dice Williams— una *visión de conjunto* que se basaba en maneras específicas de ver a la gente en su mundo, y advirtió así el carácter y *la totalidad del drama humano de su época* (57). “Lo que Dickens dramatiza es la experiencia social de la totalidad” (67). Para Watt el realismo es el relato auténtico y completo de la experiencia humana (“a full and authentic report of human experience” 32); para Auerbach, Stendhal fue el fundador de la posibilidad de que “el realismo moderno serio no pued[a] representar al hombre más que ensartado en una *realidad total* en consonante evolución político-económico-social” (435). [todas las cursivas me pertenecen]. Si bien para Lukács, la importancia del concepto de totalidad excede a la relevancia que tiene para la literatura, el lugar que el realismo ocupa en su teoría depende de esa noción. Aunque en otros de sus libros puede advertirse la analogía entre totalidad y mundo, el modo en el que despliega esa equivalencia en *Ensayos sobre el realismo*, es tal vez uno de los más elocuentes para la demostración de la hipótesis aquí enunciada: “El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel ‘trozo’ de realidad de su mera particularidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de un ‘mundo’ cerrado en sí, representante de la totalidad” (272).

otras consideraciones dificultan la aceptación de que el realismo tenga todavía algún significado y relevancia. Si es cierto que gran parte del realismo argentino, y con él gran parte de la crítica, impulsaron esa lectura, no lo es menos el hecho de que el realismo clásico singularizado por esa aspiración imposible inventa múltiples procedimientos entre los cuales la lógica del relato y su temporalización, se proponen alcanzar la composición de un mundo.

Si bien, por un lado, el realismo pensado en el presente, es irreductible a esa voluntad de transparencia; puede advertirse, por otro lado, que lo que identifica la ambición del realismo clásico no reside sólo en ese afán sino en la magnitud que tiene para la invención de un mundo el orden temporal que estructura la narración. En líneas generales el verosímil realista no funciona sólo en el nivel de la representación sino en una estricta configuración formal: se trata de procedimientos de verosimilización que no se distinguen de los de otros géneros más que por el orden y la lógica que establecen. Hay dos fragmentos de *Eugenia Grandet* de Balzac que precisan con nitidez esa dimensión: el primero está al comienzo de la novela, después de describir minuciosamente la casa del viejo Grandet, el narrador dice: “La descripción de las demás partes de la casa se hallará ligada a los acontecimientos de esta historia; pero entretanto, el croquis de la sala en que brillaba todo el lujo del hogar, puede hacer sospechar de antemano la desnudez de los pisos superiores” (Balzac, cap. II, p.26). Más adelante, un corte razonado y justificado para que la mirada del lector focalice en otra parte, señala: “Para no interrumpir el curso de los acontecimientos que pasaron en el seno de la familia Grandet, es necesario dirigir antes una ojeada a las operaciones que el avaro hizo en París por mediación de la familia de Grassins” (Cap. XVII, p.152). En esos pasajes de la novela, el narrador explicita la dosificación de las descripciones y de las secuencias acontecimentales cortando el avance del relato y exponiéndose como organizador de la información. Los motivos de ese orden remiten a una voluntad de claridad expositiva que ha sido identificada por sí misma con el deseo de transparencia comunicativa del realismo cuando en realidad se trataría de la distinción de una lógica tan elaborada y tan literaria como otras. Todo género tiene una lógica, ¿por qué habríamos de atribuirle al realismo únicamente un interés por contenidos determinados y no al mismo tiempo una razonada configuración formal que lo caracteriza tanto como su voluntad referencial y su afán de representación? Lo que identificamos con la novela balzaciana es un tipo de personajes, de espacios o de objetos y sin embargo también es

la lógica con la que esos elementos se ordenan, se distribuyen y se relacionan la que define lo particular de la mirada narrativa y de la escritura de Balzac.

Philippe Hamon ha escrito que la esencia de lo descriptivo, si debe tener una, su efecto, estaría en un esfuerzo: un esfuerzo por resistir la linealidad opresiva del texto (11). La afirmación con la que comienza su *Introducción al análisis de lo descriptivo*, es bastante más elocuente que lo que el propio Hamon se atreve a desarrollar. Al avanzar en la lectura de su corpus, construido centralmente en torno de las novelas del realismo y del naturalismo, postula como certeza la voluntad de transparencia del lenguaje, punto de partida que es discutible y que será cuestionado con especial atención en esta tesis. Pero si entendemos lo descriptivo como tejido especialmente definitorio del realismo y lo consideramos desde el punto de vista del esfuerzo y de la resistencia con la que afecta los textos, la identificación entre claridad expositiva y simplificación comunicativa comienza a desbaratarse. Habría que poder pensar la profusión descriptiva de Balzac o de Zola (y esto es lo que Hamon deja perdido en esa frase del comienzo pero no desarrolla) ya no como espacio en el que se intenta hacer ver de modo transparente (y esta es la premisa que discutiremos) sino, al contrario, como espacio que abre o ahueca el texto al resistirse a la linealidad de la que, como dijo Barthes (*Lección inaugural*) refiriéndose la lengua, no podemos salir. Si esa perspectiva del ahuecamiento no puede lograrse del todo en la estructura sintáctica (aunque haya esfuerzos para eso desde la invención de los caligramas hasta la profusión de comas de Saer y el continuo airiano)¹⁰, es posible que sea la lógica del relato, los cambios de tema y las interrupciones, las prolepsis y analepsis, las minuciosas descripciones, que están tanto en el realismo clásico como en Aira y Saer, lo que permite pensar que el realismo no implica la concesión a la comunicabilidad de la prosa del mundo ni el empeño por conseguir la transparencia del lenguaje. Si la literatura es en algún sentido una trampa efectuada en el interior de la lengua, ¿es más abrupta la resistencia en Beckett que en Balzac? ¿La resistencia es menor en la obra balzaciana porque aparecen nombres y apellidos, cifras y monedas, muebles y objetos con los mismos nombres y características

¹⁰ Genette escribe en *Figuras III* que si la sucesividad de los elementos del relato literario escrito puede desbaratarse mediante una lectura caprichosa, repetitiva o selectiva, “no por ello puede llegar hasta la analexia perfecta: se puede pasar una película al revés, imagen por imagen; no se puede leer un texto, sin que deje de ser un texto, al revés, letra por letra, ni palabra por palabra, ni tampoco frase por frase siquiera. El libro se sostiene un poco más de lo que se suele decir hoy por la famosa *linealidad* del significante lingüístico, más fácil de negar en teoría que de eliminar de hecho” (90).

que reconocemos en el mundo? ¿La habilidad de Beckett para desorientar a la lengua es mayor porque en su obra hay ausencias y esperas frustradas, silencios y frases rotas?

El realismo será entendido aquí como el marco que da a la obra un orden lógico particular y al estructurarlo en una línea temporal estricta deja ver al mismo tiempo los cortes, las interrupciones y los desplazamientos que escenifican la aparición de un mundo, como si las novelas pusieran, sobre la línea que dibujan, retazos sueltos de lo real que se resisten a la sucesión y a la linealidad. Si todo relato se concibe como línea, lo particular del realismo será definido aquí a partir de la consideración de los momentos en los que la línea se detiene en un punto desde el que luego debe continuar. La descripción, el silencio, la repetición, el salto, las aceleraciones del relato precisan del punto, el punto es el momento en el que el narrador corta la diégesis para definir con precisión aquello a lo que se está refiriendo y eso a lo que algo va a ocurrirle. Kandinsky definió el punto como un pequeño mundo en reposo total. “El punto se afirma en su sitio y no manifiesta la menor tendencia a desplazarse en dirección alguna, ni horizontal ni vertical. Tampoco avanza o retrocede” (30). La línea es en cambio, la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su consecuencia. *Punto y línea sobre el plano*, el magnífico estudio del pintor, aborda el punto como tensión porque carece de dirección, mientras que la línea es una combinación de ambas. En esa perspectiva, puede pensarse que las dimensiones y los volúmenes de las cosas, la irrupción cristalina de los recuerdos de infancia en el caso de Aira, o la opacidad y lo irrecuperable de toda rememoración en el de Saer, la aceleración o la detención del tiempo asaltan la progresión sucesiva con tensiones anudadas. Los conceptos de línea y de punto permitirán avanzar en el análisis y en la definición del realismo que se intenta proponer. Se trata de examinar en qué consiste entonces, la invención realista de Saer y de Aira, y por qué la extensión del campo de los posibles (que conlleva una extensión del término realismo o un forzamiento de su verosímil) se configura como *gran obra*.

0.2 La obra de Saer, la obra de Aira. Revisión crítica.

En 2003, una breve intervención crítica de Martín Kohan comenzaba diciendo: “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” (“Dos recientes” 81). Inmediatamente constataba una diferencia: en un momento en el que las corrientes más o menos dominantes de la crítica sostenían la legitimidad del estudio de corpus sobre el de obra, dos libros publicados en 2002: *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en*

la obra de Juan José Saer de Julio Premat y *Las vueltas de César Aira* de Sandra Contreras se propusieron la recuperación de una voluntad de lectura totalizadora, y al hacerlo, recuperaron también—escribe Kohan— ciertas categorías (la de obra y la de autor) que dos de los grandes autores del posestructuralismo (Barthes y Foucault), habían declarado difuntas.

Lo que el crítico advierte es que Premat y Contreras no sólo leen de un modo iluminador a Saer y a Aira sino que hacen algo que en el momento en el que sus libros aparecen, no era habitual: leer la obra de un autor como un todo. Como luego observa Contreras, en diálogo con el texto de Kohan, su lectura de Aira quiso insistir en la cuestión del valor de una obra, “valor entendido aquí como eso único y singularísimo que nos comunica cada mundo imaginario [...]” (“Intervención” 88). La perspectiva resulta particularmente significativa porque indaga también en qué sentido, las categorías de obra y de autor habrían sido verdaderamente dejadas de lado por el posestructuralismo, ya que lo que Contreras señala con agudeza, es que puede leerse la teoría deleuziana, por ejemplo, como afirmación del modo en que persiste el interés crítico y filosófico de algunos nombres de autor, de su estilo y de sus obras: “Proust y los signos, Leibniz y el barroco, Nietzsche y la filosofía. Kafka y la literatura menor”. Si hoy nos ocupamos de autores —concluye— “es del autor como ‘invención de estilo’, ‘creación de sintaxis’, ‘singularización del punto de vista’, que aprendimos a leer, por ejemplo, con Deleuze” (“Intervención” 88).

Las tesis que Sandra Contreras propuso en su libro, pero también lo que escribió después, por haberse ocupado de *todo* Aira (cuando todavía los textos críticos sobre el autor estaban dispersos en publicaciones académicas, revistas de libros y en las páginas de los suplementos de los diarios¹¹) y en la medida en que *descubre* la posibilidad de

¹¹ En el suplemento *Primer plano de Página 12* que salió con el diario por primera vez en 1991 y existió hasta 1996 (cuando se transformó en *Radar*), aparecieron numerosas reseñas sobre Aira firmadas por críticos prestigiosos, entre ellos Elvio Gandolfo, Martín Kohan y Marcos Mayer. Es importante señalar además, el lugar que Aira tuvo en *Babel. Revista de libros* dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio. En el número 1, de abril de 1988, Aira inaugura una sección fija de la revista que se llamaba “La mesa de luz. Notorios y Notables confiesan qué han leído”, la distinción de notable o notorio para el autor que había publicado seis novelas con muy poca repercusión en los diarios y revistas culturales de la época (Martín Prieto 443) era más bien una estrategia de legitimación o una intervención táctica por parte de los escritores nucleados en *Babel* para quienes Aira fue el escritor de referencia más cercano (Delgado 285). En el número 9 de la revista, Aira escribe una columna de aparición única (“El distraído. Una columna flotante de César Aira”) y en el 21, su novela *Los fantasmas* sale en la sección *El libro del mes*. Allí aparece un fragmento del libro acompañado por una reseña de Alan Pauls y otra de C.E. Feiling. Las dos son importantes para comprobar el lugar central que los nuevos narradores del momento, le daban a la obra de Aira pero además, tanto Pauls como Feiling realizan lecturas de la novela que anuncian muchas de las líneas de interés señaladas por la crítica que se ocupó del autor con posterioridad. Pauls establece

repensar la configuración del realismo en la literatura argentina contemporánea a partir de Aira¹², significan para esta investigación un punto de partida fundamental. Contreras estudia minuciosamente y conceptualiza primero las particularidades de la obra: su forma, sus filiaciones y su puesta en acto de los procedimientos de las vanguardias, su diferencia respecto de la negatividad instituida en el contexto de la narrativa contemporánea como criterio de validación¹³, y su insistencia en la invención al máximo de su potencia (*Las vueltas*). Más tarde, en un trabajo de 2007 define el “fenómeno Aira” por el carácter absoluto y continuo de su invención para captar en el mismo movimiento algo que atañe a las relaciones entre la obra y su publicación. Se trata de que al saturar el mercado desde el margen, con su superproducción artesanal — en palabras de Graciela Montaldo (“Borges, Aira” 14) —, Aira, se convierte también en fenómeno editorial (Contreras “Superproducción”). Algo en ese sentido podría agregarse desde la perspectiva que aquí se sostiene: el fenómeno Aira, lo fenomenal en Aira es su *gran obra* porque nadie, ningún autor argentino escribió tantas novelas, nadie escribió del mismo modo una tan inmensa obra novelística.

tempranamente la filiación entre Aira y Puig, pero es el texto de Feiling el que interesa aquí especialmente. En una frase que retoma los debates sobre la función de la literatura que la revista propicia, el escritor sostiene que aunque la literatura sirve únicamente para producir más literatura, ante la novela de Aira es imposible obviar el hecho de que sirve también, para producir placer. “*Los fantasmas*— agrega— genera placer de un modo, a un grado que recientemente sólo había alcanzado *La ocasión* de Juan José Saer”. De la novela de Saer, la revista se ocupó en la misma sección en el número 4, los encargados de reseñarla fueron Pauls y Chejfec. Como demuestra Mariana Catalán es preciso remitirse a *Babel*, para comprobar que a pesar de sus visibles diferencias, “leer juntos” a Saer y Aira no fue, para los escritores de la revista, un problema sino un modo de diseñar el espacio genealógico conveniente para su propia literatura.

¹² Laura Estrín publicó en 1999, un ensayo que entrelaza fragmentos de novelas de Aira de un modo que llega a componer un primer acercamiento a la voluntad realista del autor. La escritura de Estrín tiene la forma de una suma de destellos sobre verdaderas intuiciones respecto de un problema que no había sido abordado previamente pero que no obstante, el texto, no logra esclarecer con nitidez. Los trabajos de Contreras a los que se hace referencia son: “En torno al realismo” de 2005 y “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” de 2006.

¹³ Contreras plantea que la literatura de Aira “transmuta” el paradigma de la negatividad que sería muy nítido en los proyectos y en la tensión de la forma de la escritura de Saer y de Piglia. Negatividad que opone toda su fuerza de resistencia a las formas estatuidas, al asedio de las ideologías y de la industria cultural. La observación consiste en que esa especie de intransigencia se convirtió en valor canónico del sistema literario argentino. Lo que allí se señala importa porque permite conjeturar que la negatividad como valor canónico, desde mediados de la década del ochenta hasta los primeros años de dosmil, fue una dominante que excedió a la obra de Saer, o bien, que fue un valor que se formó junto con ella y que contribuyó a afianzar la intensidad negativa propia de su literatura. Por otra parte, habría que observar que tal vez el imperio de ese valor ha disminuido desde que la obra de Aira comenzó a cobrar relevancia y a desplazar algunas de las posiciones centrales del campo literario. Aunque no haya aún líneas muy firmes respecto de cuáles serían hoy los autores más importantes entre los que vinieron después de Aira, el lugar que ocupan Cucurto, Casas, Bruzzone, Coelho y Terranova, por nombrar sólo algunos, no parece coincidir con la perspectiva negativista que reinaba unas décadas atrás.

Mariano García, que también se propuso estudiar *todo* Aira, sostiene que el continuo airiano surge como concepto de la aspiración a una totalidad. “Para poder captar un ‘mensaje’ o mejor una ‘idea’ en la obra de Aira se hace necesario en primer lugar leerla en su totalidad (una totalidad abierta siempre y siempre susceptible de nuevas incorporaciones)” (14). La forma que tendría esa obra *absoluta*¹⁴ es para García la que se sugiere en *Las curas milagrosas del Doctor Aira*: la de una enciclopedia, en la que cada libro sería una entrada o un fascículo (49)¹⁵. Cada libro sería entonces, según ese enfoque, un fragmento del continuo. Sin embargo, al momento de referirse a la acumulación de publicaciones “marca Aira” (Montaldo “Borges, Aira”14), García observa que la abundancia se convierte en uno de los tópicos de su producción: “La proliferación antes sorprendente de sus publicaciones es hoy el detalle anecdótico que se suma a la nueva anécdota que siempre cuenta Aira” (55). Si bien es cierto que los libros de Aira incorporan la cantidad como anécdota, en la medida en que sus relatos, novelas y ensayos toman ese aspecto como objeto de reflexión¹⁶, y al mismo tiempo, es indudable que la profusión de su obra se convierte en tópico porque casi no hay reseña de sus novelas que no comience observando esa singularidad, tal vez convenga precisar un análisis más razonado de ese gesto. Las notas que aparecen en los diarios subrayan “lo difícil que es seguirle el paso a Aira”, que sus novelas son “demasiadas” o “numerosísimas”, “que ya no se trata de un escritor sino de toda una literatura que convierte las bibliotecas en una acumulación de pequeños libros”¹⁷, que no se sabe nunca a ciencia cierta cuál es su última novela porque quizás mientras el reseñista escribe, un nuevo libro del autor se está exhibiendo en las librerías¹⁸. En la construcción

¹⁴ Contreras advierte también que no es que Aira publique mucho “sino que lo publica *todo*, indiscriminadamente: las novelas buenas y *también* las malas (las dudosas, las tontas)” (*Las vueltas* 133). Ese es el sentido que adquiere aquí la expresión “obra absoluta.”

¹⁵ En el segundo capítulo de esa novela, el Doctor logra desentenderse de “sus actividades rentadas” y se dedica a proyectar la redacción de sus trabajos, entonces, decide ordenarlos en forma de fascículos coleccionables para formar una enciclopedia: “Y si bien la palabra ‘Enciclopedia’ no debía ser escrita en ningún momento, los fascículos en su totalidad abierta e infinita no eran otra cosa que una Enciclopedia general y total” (45).

¹⁶ El concepto de cantidad adquiere verdadera relevancia en el punto inicial a partir del que se desarrolla la fábula en “Duchamp en México” y en “El infinito”, de estos dos relatos y del sentido que toman las cantidades en relación con la presencia central que el dinero tiene en las novelas de Aira, nos ocuparemos en el último capítulo.

¹⁷ Cfr. Mariasch, Marina. “La realidad muerde”, *Rolling Stone*: 1/12/2004; Brizuela, Leopoldo, “La decisión de un escritor”, *La Nación*: 26/1/2003; Gianera, Pablo. “Instrucciones de uso”, *La Nación*: 28/11/2009; Schettini, Ariel. “Airadicción”, *Radarr libros*: 2 /4/ 2002.

¹⁸ En su lectura de *La costurera y el viento*, Edgardo Russo escribe en *El Cronista Cultural* que ésta es la última novela de Aira “prometida por antepenúltima vez como la última” (5 de agosto de 1994). Sobre el tópico de lo prolífico, escribió Juan Terranova “Los hijos de Aira”.

de ese tópico y particularmente en esa flexión que advierte que la última novela de Aira siempre parece ser la anteúltima, hay algo irrefutable: realmente Aira publica mucho. Pero también, la explicación debe contemplar la necesidad de construir una fórmula de escritura capaz de sostener, ante los lectores de los suplementos culturales, que lo que están leyendo es una verdadera novedad aunque pocos días antes hubiera aparecido en las mismas páginas, otra reseña de un libro “nuevo” del mismo autor.

Hay una idea común que indica que si la obra de Aira como sistema o como totalidad pudiera visualizarse con una figura, su forma sería la de una línea continua. Una serie que se pretende infinita. Pero esa imagen, sostenida por la persistencia del procedimiento del continuo sobre el que Aira teoriza innumerables veces en novelas y ensayos, se complementa con otra, que no ha sido tan advertida. Para definir el alcance de esa figura debe considerarse otro concepto cercano al de obra: el proyecto. Procedimiento y proyecto son para Aira casi opuestos. “No puedo escribir sino con un proyecto”, dice en el *Diario de la hepatitis*, y cuando se detiene a desarrollar la afirmación, agrega: “el proyecto se pone en el futuro, aniquilando el presente, borrándolo” (23). De modo que el proyecto, para Aira, es una línea de puntos en la que sólo interesan el comienzo (la decisión) y el fin (el momento en el que el plan estará cumplido, el tiempo en el que llegue al final de la novela). El procedimiento es lo que transcurre entre una punta y otra del proyecto, es lo que permite que haya avance en la narración. Si se confunde el procedimiento con el proyecto, escribe también en el *Diario de la hepatitis*, el resultado es uno de esos libros laboriosos y deprimentes (27). Es claro, un modo de pensar su obra como sistema y como proyecto (como forma que abarque más que un libro) podría ser el de la invención infinita de procedimientos y entonces, su forma estaría dada por el continuo, la novedad siempre nueva,¹⁹ o la acumulación de fascículos de una gran enciclopedia. Sin embargo y si todo eso

¹⁹ La teoría propia de Aira sobre el continuo como forma de lo novedoso se postula a partir de la inclusión de lo discontinuo en lo continuo porque cada nueva novela se suma a lo anterior pero a la vez, reemplaza lo nuevo con una *nueva novedad*. Así lo explica el autor en una entrevista de Gustavo Valle de 2003: “La gracia y la eficacia del continuo está en crearlo con piezas heterogéneas, incongruentes o por lo menos diferentes. Y en el proceso creativo la única diferencia que cuenta es la de lo viejo y lo nuevo. A mí lo único que me importa al escribir es hacer algo nuevo. No me importa la calidad, ni la profundidad, ni el sentido. Creo haberme liberado de esas supersticiones, y siempre estoy dispuesto a sacrificarlas por la invención de algo nuevo. Por supuesto, lo nuevo es muy fugaz, y por definición no puede beneficiarse del impulso adquirido. La última novedad vuelve vieja a la penúltima. Ahí se da una dialéctica de continuo y discontinuo [...]”. En cada una de sus novelas hay un desarrollo extenso o una frase que sintetiza esta teoría, uno de los fragmentos en los que aparece el sitio de lo discontinuo como parte del continuo puede leerse en *Diario de la hepatitis* (31). Judith Podlubne analizó esta ocurrencia de Aira en “César Aira: la lógica del continuo”.

responde al procedimiento, habría que dirimir en qué lugares estaría escrita la forma del proyecto. Cuando en *Cumpleaños* define la enciclopedia a la que su obra se parecería, dice: “una enciclopedia general que lo contenga todo”, que sea la clave del “magno proyecto” y que demuestre que las “injustificables novelas” son “aproximaciones provisionarias a una Gran obra proyectada hacia un más allá del tiempo” (88). En ese plano, lo que se hace visible con la misma fuerza que tiene la obstinación del continuo, es una equivalencia entre la literatura (su idea de la literatura) y las artes o las ciencias de la construcción volumétrica. Como si lo que Aira propusiera es que la forma de su obra puede ser pensada no sólo en semejanza con una serie que dibuja una línea de sucesión (eso es el continuo) capaz de incluir todos los libros, todas las frases y todas las historias, sino analógicamente a la construcción de algo que se proyecta o se imagina, imponente y tangible, en tres dimensiones: un espacio semejante al mundo entero. Y si esto puede asegurarse es porque la ambición que corre en paralelo con el proyecto de la obra *total*, es que cuando las novelas se juntan y comienzan a confluir en un mundo único, cuando forman la *gran obra*, adquieren volumen, y entonces, lo escrito puede hacerse real, erguirse, sostenerse ante nuestros ojos y permanecer allí como una estatua o un edificio. El realismo de Aira encuentra uno de sus soportes en el volumen de la obra y en el intento de explorar por medio de la escritura las medidas y dimensiones de las cosas, las distancias entre ellas y el tiempo que lleva recorrer esas extensiones. Si la escritura no puede hacer aparecer nunca una presencia material, hacer que se alcen ante nuestros ojos las cosas mismas, la ambición que empuja la obra es, justamente, la de desafiar esa limitación²⁰ emplazando en el centro de cada novela la ocurrencia de una construcción de materiales pesados: los edificios y la montaña de *Embalse*, la estatua del centro de la plaza de *Yo era una mujer casada*, el monumento de *El tilo*, las esculturas de *El error*.

Sobre las novelas de Aira, como se ve, se ha escrito que habría que leerlas todas para entender la idea que estaría detrás,²¹ pero la noción de obra que ese señalamiento

²⁰ Sobre esa fantasía de inmediatez de la escritura, sobre el deseo de que el texto registre y exponga “el despliegue concomitante de la vida y de la escritura” (19), escribió Reynaldo Laddaga en *Espectáculos de realidad*.

²¹ Un caso significativo es el de Quintín, que en su blog, se propuso leer y reseñar toda la obra de Aira pero que según dice, tuvo una dificultad inicial: no tenía *Moreira*, la primera de sus novelas. Al fin, cuenta su odisea por conseguirla y comienza a realizar su plan, pero lo que aquí interesa es esa especie de obligación que Quintín se plantea de leerla desde el comienzo, siguiendo el orden de su escritura, como si fuera realmente una obra orgánica y sistemática (“El proyecto Aira” <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/02/17/el-proyecto-aira-1/>). Ese rasgo es el que se da implícitamente y el que sin embargo aparece como insistencia en las reseñas y ensayos sobre el autor. Si

evidencia se mantiene implícita. El proyecto en sí mismo y la *gran obra* no han sido definidos, ni interrogados particularmente de modo sostenido o sistemático. Es en los trabajos críticos sobre Saer donde se ha insistido en la pertinencia del concepto de obra para especificar las características particulares de la forma que sigue su escritura. Los estudios y ensayos de los primeros lectores y críticos de Saer son insoslayables para cualquier estudio sobre el autor, pero primordiales para conjeturar que el concepto de obra define su proyecto de modo preciso y conveniente. No obstante, como se verá, las cualidades propias de la obra de Saer serán consideradas de un modo distinto al que aparece en esas primeras lecturas porque sus líneas principales definen la singularidad de la obra fundamentalmente por su estilo, mientras que la noción de *gran obra* apunta, como ya se dijo, a la invención de un mundo narrativo.

La primera vez que María Teresa Gramuglio publicó en *Punto de vista* un artículo que presentaba poemas inéditos de Saer y los leía en consonancia con los relatos y novelas existentes hasta el momento (el trabajo de Gramuglio es de 1979), señalaba ya que para referirse a su literatura la palabra *obra* es pertinente porque remite a un trabajo concebido como proyecto de conjunto, “a una totalidad en proceso de realizarse, y realizándose, efectivamente en todos y cada una de las partes (los libros) que la integran”. (“J.J. Saer: el arte de narrar” 3). A lo largo de los años, Gramuglio trazó en las páginas de *Punto de vista*, líneas de lectura que fueron determinantes para todos los estudios críticos sobre Saer que se escribieron después. Más tarde, en el epílogo de un libro compilado por Jorge Lafforgue (*Juan José Saer por Juan José Saer*) que sería relevante para la difusión y consagración del escritor, los núcleos centrales de su literatura volverían a presentarse definidos por Gramuglio como rasgos singulares de una obra que se caracterizaba por su calidad, su intensidad y su rigor (“El lugar de Saer”). Beatriz Sarlo, que empezó a escribir sobre Saer en *Los libros*, junto con Gramuglio, resalta también desde el comienzo la conveniencia de la noción de obra para referirse a su escritura.

Es el libro de Julio Premat, al que se hizo referencia al comienzo de este apartado, el que deslinda con mayor rigor el hecho de que son ciertas características de la producción saeriana —amplitud, coherencia y complejidad, pero sobre todo, la

ante la obra de otros escritores, la opción de leerla cronológicamente es una entre otras, la intención de hacerlo con las novelas de Aira se identifica con un proyecto, como si se esperara de esa operación un resultado diferente del que arroja la lectura de algunos libros sueltos, como si se diera la intuición, nunca del todo confirmada, de que las novelas de Aira forman efectivamente una *gran obra*.

reintroducción del sujeto cuya presencia había sido “desdeñada en la crítica textual, cultural y sociológica”— las que impulsan la lectura de obra. Lo que Premat plantea es que Saer *exige* una lectura de esa clase por su unidad espacial, por la repetición de personajes, las prolongaciones argumentales, las recurrencias temáticas y sobre todo porque lo que hace es escribir “una sola y única novela”. No hay que olvidar, tampoco, señala Premat, la amplitud del corpus:

dieciséis libros de ficción, cuatro volúmenes de ensayo, uno de poesía, a lo largo de cuarenta años de escritura (de *En la zona* —1960— a *Lugar* —2000), lo que supone, dentro de la estrategia de amplificación, reescritura, autointerpretación, dispersión y modificación de un único texto, que cada etapa, que cada libro, propone una nueva perspectiva sobre el conjunto, abre una nueva lectura de lo ya escrito (*La dicha* 14).

La relevancia del estudio de Premat consiste, por lo tanto, en que se propone estudiar *todo* Saer y en que la categoría de obra adquiere en sus tesis y en sus argumentos un lugar preponderante. Su caracterización de la escritura saeriana como producción de obra es muy precisa también en los trabajos que siguieron a *La dicha de Saturno*. Así, en *Héroes sin atributos*, sostiene que más que obra o saga, los relatos de Saer podrían calificarse como cadencia porque lo que los identifica es la frecuencia de producción, la singular manera de avanzar, el ritmo y la continuidad que se prolonga de título en título. Ahora bien, si como se dijo la lectura del modo en el que la escritura de Saer se configura como obra es ya —podría decirse— clásica, los estudios críticos sobre el autor privilegiaron una orientación, en la que el interés que pueda tener lo que en ella se narra está subordinado a un dominio que se considera superior y que, soslayando la importancia de lo acontecimental, se ha identificado con lo propio o con lo más singular de esa literatura: su forma. En “Narrar la percepción” (uno de los artículos más importantes entre los que se han escrito sobre *Nadie nada nunca*), Beatriz Sarlo escribe que en esa novela se comprueba la persistencia de su perfección (34) y que: “Por eso en NNN se exaspera bellamente una forma de la escritura de Saer” (37). Si bien los trazos particulares del modo en el que Sarlo lee a Saer, serán abordados en el primer capítulo, es preciso discernir que la insistencia en la perfección formal que aparece en esas lecturas, no designa un conjunto de procedimientos o de artificios que pueda alinearse con el concepto de forma que le interesaba, por ejemplo, a Shklovski; ni en un sentido más amplio con lo que podría definirse como un experimentalismo formal. La perfección con la que se ha identificado a Saer, reside centralmente en una clase específica de configuración de la forma que refiere de modo particular al trabajo con la sintaxis.

La constelación crítica que puede recorrerse entre las páginas que la revista *Los libros* dedicó al autor y *El silencio y sus bordes* de David Oubiña, con un anclaje visible y fuerte en *Punto de vista* y especialmente en las lecturas de Beatriz Sarlo, contrasta con otra genealogía más dispersa y esporádica que sugiere la importancia de lo narrativo en Saer de modo más escrupuloso que enfático.

En una investigación que resulta fundamental para este trabajo, Miguel Dalmaroni, revisa cuidadosamente la recepción de Saer y da cuenta del devenir de esa historia desde que los primeros lectores y críticos comenzaron a escribir sobre su obra y luego a difundirla en seminarios, debates y publicaciones académicas.²² Allí señala que *Punto de vista* reseñó cada uno de los libros de Saer poco después de su aparición, pero que sobre *Glosa* no se publicó reseña ni comentario alguno hasta que a propósito de *Lo imborrable*, Sarlo retomó esa novela (Sarlo “La condición”); y agrega que aunque no conoce los motivos por los cuales no aparecieron en la revista comentarios inmediatos sobre *Glosa*, es posible aceptar la hipótesis según la cual los principales críticos saerianos de ese momento 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 entenado*, que fue leída como el abrupto reingreso de Saer a la ‘narratividad’, fue muy estudiada por esas mismas corrientes críticas” (Dalmaroni “El largo camino”641).

Lo que advierte Dalmaroni interesa porque si bien es cierto que *Punto de vista* leyó a Saer siempre desde la perspectiva de la obra, el concepto se define allí en consonancia con la autorreferencialidad y con un enfoque que apunta a subrayar el antirrepresentativismo de su literatura. Es justamente en “La condición mortal”, la reseña de *Lo imborrable* en la que Sarlo escribe también sobre *Glosa*, donde postula que hacer una lectura de Saer desde los personajes podría parecer inadecuado. Y agrega: 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

²² La investigación de Dalmaroni reconstruye con rigurosidad la historia de las primeras lecturas de la obra de Saer y de las relaciones del autor con críticos y escritores a partir de los años sesenta, pero al mismo tiempo expone el entramado de las redes de sociabilidad en las que se movían escritores, lectores y críticos para comprobar que es a partir de la consolidación de esos vínculos y de esas redes donde las líneas que definirían un modo particular de leer su obra comienzan a construirse. Entre los estudios que se han ocupado de la recepción de Saer y de los trabajos más relevantes sobre su obra, cabe mencionar junto con el de Dalmaroni, el que escribió María Bermúdez Martínez (“Vislumbres”) sobre la recepción crítica de *Glosa* y *El entenado*.

y Elisa, de la segura muerte de Ángel Leto, irrumpe clausurando una historia que es anterior a *Glosa*.” (31). La observación es muy significativa y aunque la lectura es verdaderamente luminosa, tal vez la mejor de lo que Sarlo ha escrito sobre el autor, el peso que el valor formal (autorreferencial y antirrepresentativista) tiene en su modo de leer impide constatar que radicalidad estética y *pathos narrativo*, no tienen por qué ser opuestos. El desacuerdo con la perspectiva de Sarlo, que se desarrollará especialmente en el primer capítulo, consiste en afirmar que es en el borde entre la descripción minuciosa, lo fragmentario del lenguaje, la lentitud, su forma perfecta, y lo atiborrado de algunos momentos de la narración que se recortan de la figura instituida de la *nada saeriana*, donde justamente algo *irrumpe*, y que eso que aparece “de pronto, como un golpe de timbales” no es circunstancial sino lo que define la obra.

Entre las lecturas recientes, en la línea de lo que Sarlo encuentra en 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 *El silencio y sus bordes*, el autor escribe que la profusión de comas que se convierte en rasgo distintivo de la frase saeriana provoca el fraccionamiento, “de modo que todo lo que debería hilar un continuo sólo conserva su función de manera precaria, avanzando al costo de la dispersión” (89). Y que para eludir la imposición de una causalidad al relato del presente, Saer trabaja a partir de una acumulación de breves instantáneas, “cada una de ellas sin memoria respecto de las anteriores”. Después, agrega, que de ese modo la escritura “obtiene un transcurso inmóvil, una captura de los movimientos como superposición de placas detenidas, cada una después de las otras, cada una encima de las otras” (101). Si ha habido una perspectiva dominante en los modos de leer a Saer, es la que allí aparece: la certeza de que hay en su obra una suspensión aferrada a la prolongación casi infinita del instante. Conviene precisar que los rasgos de la suspensión y el detenimiento, que funcionan como síntesis de efecto en estas lecturas, son ciertos en Saer porque la impresión última que nos deja la lectura de “La mayor”, de *El limonero real*, de *Nadie nada nunca*, puede nombrarse como imposibilidad de avance y también, porque la resistencia y la morosidad vinculadas con el fraseo de la prosa, se afirman en las voces de narradores y personajes, tanto como en su modo de percibir el mundo. Sin embargo la cadencia del afán inmóvil deja también un resquicio: junto a la

imposibilidad del avance, brilla nítida la prueba de que en realidad el avance se produce y los movimientos conducen, al fin, a acciones terminadas.

Fue 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” (Saer “Dialogo” 16). Defender la tesis de que la reaparición de personajes y la narración de algunos momentos de sus vidas a lo largo de más de cuarenta años, hace imposible que se niegue la potencia de la intriga, es un modo de cuestionar las lecturas que han seguido paso a paso las explicaciones propias del escritor y su teoría de la novela. Quizás convenga probar que lo fragmentario de la obra, los momentos suspendidos en instantáneas detenidas y los disgregados pedazos de objetos, de miradas o de frases —de los que innumerables veces Saer escribió “que no se pueden juntar” (*Cicatrices*) — se conectan de algún modo y lo hacen en un tiempo que sólo la obra como totalidad deja ver. Otro argumento podría sostener que es el sistema de lectura que sólo puede ver fragmentos y vacíos antirrepresentacionales lo que impide comprobar que lo propio de su literatura no es sólo la forma (su perfección) sino el borde entre la prosa que tiende a la desintegración, la potencialidad de lo narrable y lo efectivamente narrado.

Jorge Monteleone, con un enfoque similar al de Oubiña, señala que el movimiento típico de Saer es la negatividad y su procedimiento principal la discontinuidad. Según escribe, “La mayor” niega la duración como tiempo continuo que se conserva automáticamente en la memoria y que unifica el sujeto. Coincidir con esa tesis es sencillo, esa es la posición que toma “La mayor”, primero respecto de la posibilidad de conocer y después de la posibilidad de sostener la existencia de un tiempo que supere el breve intervalo de lo instantáneo. Y sigue: “En *Nadie nada nunca* se narra el tiempo discontinuo: el recomenzar, negando un origen [...] —escribe Monteleone—. Narración del instante que roza la ucronía: el tiempo imposible de lo imaginario” (“Eclipse del sentido” 160). Es ahí donde reside el desacuerdo: ¿por qué sólo sería imposible el tiempo de lo imaginario? Si lo que se considera no es ya “La mayor” sino la obra entera, lo que decide su composición es la continuidad del relato porque de lo que se trata en la *gran obra* saeriana es justamente de la posibilidad de

imaginar un mundo, con su espacio y su tiempo. En ese sentido, no debería resultar inadecuado afirmar que el tiempo de lo imaginario en Saer (el tiempo, el espacio, la visualidad y sensorialidad, que son discontinuos, son los que el relato se extiende en narrar-describir-escribir en una morosa e incesante continuación), porque es imaginario, es posible.

Ahora bien, si esa familia crítica que atiende con especial atención a la frase y a la sintaxis narrativa como condensación de la maestría formal de Saer, es la que ha prevalecido, son otras observaciones más ocasionales y dispersas, las que deben considerarse como antecedentes centrales de la perspectiva que esta tesis sostiene. En 1978 un ensayo de Noé Jitrik proponía que *El limonero real* debía leerse en un vaivén entre “el corte” y “la continuidad”. Con una capacidad asombrosa para establecer el sentido de una novela a partir de unos pocos puntos centrales, Jitrik despliega un análisis que se organiza en torno a dos elementos, la negatividad de la mujer de Wenceslao y la repetición del sintagma “Amanece y ya está con los ojos abiertos”. A partir de esos núcleos, observa que si bien lo que se cuenta entre un “Amanece” y el siguiente, es fragmentario (una parte de la historia que volverá a contarse nueve veces de distintas formas), cada “Amanece” a la vez, “restituye el flujo” porque se toca con la continuidad de lo que persiste en la novela: la insistencia de la mujer en asegurar que no quiere ir a la fiesta —continuidad por la negación—, y la presencia afirmativa del limonero real (que da limones todo el año). Pero es una tercera instancia que incluye a las anteriores, la que se presenta también como prueba de lo continuo: la escritura. Porque es el escribir mismo “lo único que no se corta” y por eso, según Jitrik, el sintagma verbal (“Amanece y ya está con los ojos abiertos”) que anuncia la apertura de cada fragmento pero que a la vez une los tramos de la narración, propone “un símil del relato entero” (“Entre el corte”103)²³. Aunque *El limonero real* y *El entenado* ocuparían a primera vista, lugares casi opuestos en una hipotética grilla de medición del peso que en cada una adquiere lo acontecimental, la lectura de María Teresa Gramuglio de la última de las novelas nombradas, arroja sobre el artículo de Jitrik una nueva luz. Lo que Gramuglio registra —que para quienes hayan seguido la obra de Saer asistiendo atentamente a la aparición de cada uno de sus libros, es probable que esa novela

²³ También Graciela Montaldo se refiere a la obra de Saer como “*corpus* finito de infinitas combinaciones que se van superponiendo y adosando para formar una especie de tiempo continuo, donde la fractura es un hecho meramente anecdótico” (*El limonero* 57)

irrumpe súbitamente como un texto ajeno al conjunto anterior²⁴, porque allí las cualidades que forman parte de lo más entrañable del proyecto de Saer se dan por caminos opuestos a lo que había antes, es decir, se dan ahora en una “narratividad en catarata: una historia que abunda de un modo visible en sucesos novelescos”(“La filosofía” 35)— al ser cotejado con el análisis de *El limonero*, permite plantear que podría ser toda la obra la que, a pesar de los cortes y de lo fragmentario, propone una continuidad y una afirmación, una especie de catarata que no siempre se da repleta de sucesos novelescos como en *El entenado* pero sí de acontecimientos que se enlazan y se arrastran en cascada (o en estampida)²⁵.

De acuerdo con la posibilidad de que algún momento de la obra de Saer presente una gran diferencia y que parezca por eso ajeno al conjunto, Daniel Link se detiene en *Las nubes*, porque repite en un registro más legible, más fluido, más masivo, aquello que constituía el antiguo esplendor de la escritura de Saer (“Apéndice”332). Pero sea *El entenado* o *Las nubes*, el punto que se fije para determinar una torsión en el proyecto novelesco, el reconocimiento de que pueden identificarse oscilaciones en la regularidad de su poética no representó un cambio definitivo en la orientación de las perspectivas desde las cuales se ha considerado su obra. El giro, que no se sostuvo más que en trabajos aislados, consistiría en admitir que la ambición narrativa puede ser una dimensión propia de la obra entera. Dalmaroni y Merbilhaá en “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción” y Florencia Garramuño en “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*” cuestionan la magnitud de la negatividad saeriana como medida absoluta de su obra. En el primero, los autores advierten que la morosidad exasperada de la prosa de Saer produce una desconfianza radical hacia la representación, pero que lejos de dar lugar al silencio o al cierre del relato, la reticencia impulsa la constante reelaboración de lo que ha sido construido por la escritura y que de ese modo, los relatos de Saer “dan rienda suelta a la pulsión narrativa”. Así es que la vacilación ante la capacidad del lenguaje para nombrar el mundo y ante la posibilidad de conocerlo, es la que engendra —escriben— “una

²⁴ Aira, en un ensayo que se analizará con más detenimiento en el tercer capítulo, escribe que “*El entenado* representó una ruptura, un cambio de rumbo en el universo temático de Saer, no en su método. Curiosamente en el autor, es una novela que admite más de una descripción; creo que fue la primera vez en que los críticos tuvieron serios motivos para preguntarse cuál es su plan. No es imposible que el mismo Saer haya empleado dos planes” (“Zona” 67).

²⁵ Miguel Dalmaroni (“El grafismo visible”) advierte la insistencia de Saer en figurar la escritura y particularmente la inscripción de la tinta sobre la hoja como un hormiguero que se abre en estampida. Véase: Saer, “De l’art romantique” (*El arte* 7) y “El intérprete” (*La mayor* 178).

productividad narrativa virtualmente incesante cuya persistencia tiene un inevitable carácter afirmativo y autoafirmativo” (327). Según Garramuño, la vuelta al relato que despliega *El entenado* convierte en un problema del argumento lo que en *Nadie Nada nunca* y el *Limonero real* parecía sólo una cuestión formal, la imposibilidad de representar la experiencia se ve en estas novelas condensada en la repetición de frases y la narración de un mismo momento desde diferentes puntos de vista. En *El Entenado* y en *Glosa* se destaca una experiencia particular cuyo relato resulta en ambos casos difícil para los propios personajes. Ambas parecen problematizar, por lo tanto, lo real y la experiencia misma más que la forma de narrarla. En ellas, dice Garramuño, es la experiencia la que resulta inconmensurable ya no simplemente su comunicación o transmisión. De modo que “en esta posible *otra* historia de la novela saeriana ya no cabría otorgar protagonismo a la forma o el lenguaje, sino a lo real: de allí su obsesivo —y apóstata— ‘realismo’” (712, cursiva original). Es ese ensayo el que señala que si hay en *Glosa* y en *El entenado* un giro acontecimental, una distancia respecto de la exasperación negativa de la experiencia, cuya relación con el arte se reformula pero no se cancela, debería advertirse un cambio en la lectura de Saer, la lectura de cada novela anterior a esa gran divisoria y la lectura que la crítica ha hecho de la obra. Ese trabajo, entonces, revela algo central que sin embargo, convendría admitir, no produjo en los posteriores estudios sobre Saer un corte significativo con el enfoque aun dominante que privilegia la negatividad como fuerza de mayor incidencia en esa obra.

0.3 Tiempo: lectura conjunta y brecha de paralaje. Reconsideración y propuestas metodológicas.

El punto de partida será considerar la noción de *gran obra* como lógica de desarrollo de los proyectos de César Aira y de Juan José Saer. Órbitas particulares que al componerse con una estructura revelada gradualmente gravitan sobre un ensamble temporal con características propias. La investigación procura responder una pregunta que articula las preocupaciones enunciadas: cuánto inquietan, o de qué modos se alojan las obras realistas en el tiempo estrictamente cronológico tanto como en las temporalidades más episódicas, fragmentarias, superpuestas o anacrónicas del campo literario, de la historia literaria argentina, y de los modos críticos dominantes de leer esa historia.

El propósito es analizar las formas en las que el tiempo cuenta y se cuenta en las novelas y relatos, cómo se narra el paso del tiempo en esas obras y cuánto del modo de ponerse en tiempo de la narración se construye a partir de la opción por el realismo. Pero también, examinar el modo en el que el tiempo parte y dispone la obra en la duración de la escritura, cuánto lleva escribir y qué de esa duración se advierte en su forma. Como ya se ha señalado la obra de Aira parece construirse sobre la velocidad de la escritura y de la publicación. Como dice Alan Pauls, Aira perturba las dos alternativas más o menos disponibles para el escritor argentino: “la espontaneidad (el mito del escritor que escribe sin saber lo que hace) [...] y el control (el mito del escritor que, además de estar en poder de todos sus secretos, se da el lujo de revelarlos razonadamente)” porque se niega a corregir y “elige siempre la fuga hacia adelante (avanzar, avanzar: una frase más, un libro más)” (“En el cuarto” 54). Lo que esa conmoción parece revelar es que el tiempo de la escritura alcanza en el proyecto de cada escritor y en cada obra una forma que se correspondería con su ritmo. Sobre la escritura de Saer como arte de la detención, reflexiona Martín Kohan cuando se refiere a que la lectura de sus libros tiende a ser más bien despaciosa, y que ese “es el homenaje que cada lector rinde a la perfección formal de esos textos. Parece difícil leerlo sin ensayar, de alguna manera, cierto arte de la detención en la lectura, porque hay un arte de la detención en su escritura también. Conviene leerlo despacio: dosificar” (“Testimonios y lecturas” 809). En definitiva: la complejidad de la forma, el ritmo de escritura y el de lectura se corresponden y, según la perspectiva de Kohan, cuanto más perfecta es la forma, mayor detención exige.

Suponer que ciertas características propias de la configuración temporal del proyecto (la duración, la frecuencia y el ritmo) ordenan también el tiempo del relato, la extensión, la persistencia y la invención de un mundo único, permite precisar que la noción de *gran obra* no se plantea como ocurrencia interpretativa sino como conceptualización de una propiedad de la forma de esas obras. De allí que sea necesario discernir también que la noción de forma ha designado en las lecturas de Saer el dominio de la lengua poética y de la frase, en un sentido que se detiene en el uso de los adjetivos, en la sintaxis difícil o en la profusión de comas y que, tal como se observa en lo que dice Kohan, es esa clase de registro la que convierte la lentitud de la escritura y la detención que le exige al lector, en una cualidad a la que se identifica con la perfección. La forma de la *gran obra*, en otro sentido, apunta a descubrir los momentos en los que las frases entrecortadas y separadas se condensan y producen el espesor del relato. Para

decirlo con las palabras que emplea Nora Avaro, la forma de la *gran obra* de Saer no puede detenerse en la frase, porque “la modulación soporta, en su prosodia, un universo completo, y la posibilidad misma y certera de que ese universo compita palmo a palmo con lo real. No se trata en esa obra de un módulo virtuoso que se mantiene en funciones gracias a su soltura sintáctica, sino de una máquina de producir mundo: nada de preciosismo, pura necesidad” (“La frase” 22).

Definir esta forma supone, por lo tanto, la conveniencia de discutir algunos presupuestos críticos. La argumentación de Kohan sobre el modo en el que la prosa de Saer se inclina por la lentitud, continúa del siguiente modo:

Que sus textos narren poco, y a veces casi nada, y a veces incluso nada, como suele señalarse, es la menos relevante de las explicaciones posibles, porque es evidente que el interés narrativo en Saer nada le debe a la cantidad de lo narrado. Por lo demás, aun en esas páginas en las que impera la abundancia narrativa, y no la mengua o la sustracción, la regla persiste: las páginas dedicadas a las orgías de los indios en *El entenado*, para el caso, o las que cuentan la muerte de Ángel Leto en una emboscada policial en *Glosa*, esos tramos en los que los hechos se aceleran y aun la intriga del lector llega a activarse, también tienen en la lectura despaciosa su modulación más atinada. Los hechos pueden llegar a precipitarse en determinadas circunstancias, pero la lectura no (“Testimonios y lecturas” 809).

Ante esa perspectiva, la pregunta sería cómo medir la modulación más atinada de una lectura. ¿Por qué no convenir en que el ritmo singular de la obra de Saer se tensa entre la detención y la aceleración; que el avance narrativo, los momentos en los que la intriga del lector llega a activarse, irrumpe en la morosidad del otro tiempo y produce un cambio de velocidad? A veces, se sabe, los intereses de la crítica se despiertan porque el crítico advierte en un 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 bien los dos itinerarios construyen un corpus, el punto de partida es en los dos casos, contrario. La primera opción se configura a partir de un corpus preexistente; la segunda de modo más visible, lo construye. Lo que esta investigación se propone ensayar es la posibilidad de un intermedio: la construcción crítica de una preexistencia. Se trataría, entonces, de afirmar que al indagar la noción de *gran obra* realista en la literatura argentina del siglo XX y llevando la línea de tiempo hasta el presente, son las obras de Saer y de Aira las únicas que admiten esa lectura.

En ese sentido debe subrayarse que entre la importante cantidad de estudios dedicados a la obra de Saer y a la de Aira, no existen investigaciones sostenidas que aborden esas obras de modo conjunto. Por eso también, la intervención de Kohan (“Dos

recientes”) a la que se hizo referencia al comienzo del apartado anterior es central para advertir que el modo de leer de Contreras y de Premat —la decisión de leer un *todo*— permite conjeturar, que hay algo en esas lecturas que no responde estrictamente a la decisión de los críticos o a la construcción crítica del corpus. En definitiva, la hipótesis de que la lectura de obra es una condición de la escritura de Saer y de Aira sería metodológicamente apropiada pero aún así, podría objetarse, que esa perspectiva no conlleva *naturalmente* al estudio conjunto de las dos obras. Frente a esa posibilidad, justamente, la intervención de Sandra Contreras en la que responde al texto de Kohan, explicita como riesgos posibles el borramiento de las diferencias —singularidades— escriturarias, y el efecto de igualación que la lectura conjunta de los textos de los dos escritores provocaría. Lo que Contreras sostiene es que los universos de la literatura de Saer y de la de Aira, son inconmensurables. Que las dos obras no pueden leerse “del mismo modo”, “con el mismo placer”, “como si fuéramos los mismos” (“Intervención” 87). Sin embargo, unos años después en sus artículos sobre el realismo y sobre la vuelta del realismo en Aira (“En torno al realismo”, “Discusiones sobre el realismo”), Contreras, no deja de insistir sobre la potencia que tiene también esa “aspiración de realidad” en el proyecto saeriano quien, al igual que Aira, hizo del realismo un objeto de experimentación. Del mismo modo, en la tradición que Premat deja ver en *Héroes sin atributos*, aunque el libro se defina en la introducción como saeriano (porque se inicia con el deseo de ampliar la perspectiva para incluir a la especificidad saeriana en un sistema más extenso), Aira se incluye, porque —según Premat—, de la lectura de la “*gran obra*” (241) de Aira (el subrayado tiene un interés especial viniendo de un lector de Saer) resultaría la definición repetida de una figura, que iría a integrarse a la creación de un autor.

Claro que si la construcción del corpus nunca es natural, es preciso explicitar los criterios de selección y la organización del corpus que aquí será considerado. La pregunta de Contreras sobre si es posible leer a Saer y a Aira al mismo tiempo fue también aquí, un problema pertinente. La respuesta, conviene adelantar, será paradójicamente negativa. No podemos leer a Saer y Aira del mismo modo, ni tampoco como si fuéramos los mismos. Más todavía: es precisamente la percepción de una brecha, el intento de definir la distancia donde parece prevista la composición de un corpus que establecería una equivalencia entre las dos obras o los dos autores, lo que me ha interesado destacar. “La definición común de paralaje —escribió Žižek— es el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto)

causado por un cambio de posición de observación que brinda una nueva línea de visión” (*Visión de paralaje* 25). La diferencia que aparece por el movimiento abre una brecha ante la que no es posible síntesis dialéctica alguna. Por el contrario aceptar la brecha, llevará a sostener el carácter irreductible de la antinomia: la paralaje no es simétrica, porque sólo disponemos de una perspectiva y de lo que la elude. Una línea, un objeto, un punto, llena el vacío de lo que no puede verse desde otra línea u otro punto. Elegida como sitio de partida, la brecha, establecido y aceptado el hueco, hay algo que uno de los elementos dice sobre el otro con el que hace paralaje, y lo que dice de él es su punto ciego, lo que ese punto por sí mismo no deja ver, nada más. Porque el otro le resulta absolutamente ajeno.

Esta investigación comienza con el dibujo imaginario de la línea que representaría la distancia entre los dos objetos, las dos obras, los dos autores, y se desliza sobre esa separación para calcular el movimiento de uno de ellos como resultado de un desplazamiento de la mirada. Es también Contreras, quien en el comienzo de su libro sobre Aira, afirma que lo que en esa obra aparece es una vuelta al relato, la recuperación para el relato de una potencia narrativa:

Una vuelta al relato después de la fragmentación y la discontinuidad narrativas que signaron de modo evidente las experimentaciones formales de los años 60 y 70: esto es, después de la “antinovela”, después de la resistencia —estética y política— a esa forma clásica y orgánica de presentación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma “realista” y “populista” (*Las vueltas* 12).

Si bien como se dijo, no se trata de proyectar o trasladar nada de una obra a otra, de Saer a Aira, ni tampoco al revés, y no se intenta afirmar que lo que Aira hace con la novela —su vuelta al relato— pueda teñir algo o estar teñido con algo de Saer, fue la lectura de esa vuelta en Aira la que incentivó la interrogación acerca de lo que pasaba con la narrativa de Saer en ese sentido. La investigación puede ser pensada, entonces, como el intento de realizar una lectura que después del efecto de perfección de la forma desde el que se leyó a Saer, afirme y pruebe cuánto de narrativo hay también en su obra, y que, si se la lee como totalidad, puede advertirse que no sólo está marcada por una negatividad extrema sino que también inventa un mundo que por momentos se afirma nítidamente.

Definir la noción de *gran obra* y considerar el alcance que puede tener para el análisis de las obras de Saer y de Aira, debería suponer un corpus que lo abarque *todo*, pero el todo es demasiado impreciso. *Gran obra* es un concepto que parte de preguntas e hipótesis sobre la narración por eso, y aunque los ensayos de los dos escritores sean considerados con atención para el desarrollo del análisis, el corpus abarca centralmente

la obra narrativa. Tomamos en cuenta, además, que una de las conjeturas sobre la pertinencia de esa noción para distinguir la literatura de Saer y de Aira respecto de las líneas dominantes en la historia de la literatura argentina, reside en que en esa historia no abundan los grandes proyectos novelísticos logrados; de modo que debería señalarse también que dentro del corpus narrativo, las hipótesis se desarrollan a partir de una atención especial sobre las novelas. Pese a que la aspiración de considerar todo lo que los dos autores escribieron sea un propósito inicial y aunque se espera que los resultados alcancen toda la obra, el problema que aparece ante esa aspiración puede establecerse de modo similar a lo que señala Starobinski en el ensayo citado al comienzo de esta introducción. Si como se dijo, Starobinski sostiene en un principio que “toda obra se encamina a la Obra”, pero luego reescribe la afirmación precisando que toda obra alcanzable es un pasaje hacia la Obra, porque la perfección sería “el trabajo llevado hasta el punto en que no acepta más añadidos”, aquí supondremos que todo corpus de autor y de obra se encamina también a la Obra (al todo, acabado y perfecto) pero se sabe asimismo que no hay estudio, como no hay Obra que pueda llevarse hasta el punto en el que nada pueda agregársele.

Es por eso que aunque el análisis se circunscribe a un corpus sobre cuyos límites pueden especificarse algunas precisiones, sus bordes siguen siendo bastante laxos. Esto tiene que ver, en principio con dos cuestiones. Por un lado, las novelas de Aira siguen apareciendo y como en los últimos años, lo hacían por momentos más rápidamente que la velocidad a la que esta investigación avanzaba, algunos episodios de esas novelas nuevas parecían precipitarse sobre el modo de formular las hipótesis y definiciones que habían sido planteadas con anterioridad, de modo que si en un principio se había proyectado que el cierre del corpus estaría en *Las aventuras de Barbaverde* (que si se considera una única novela, sería la más extensa de la obra), la interrupción fue deslizándose cada vez más cerca del presente. Volviendo sobre estas notas iniciales, ahora, a comienzos de 2014, es preciso señalar que el análisis se detiene en *El mármol* (2011) ya que entre las novelas publicadas en el período que coincide con el último tramo de redacción de esta tesis, la lectura de *El Mármol* fue la que consolidó, sobre todo, las hipótesis que giran en torno a la importancia que tiene para la definición de la *gran obra*, la invención de un mundo. Por otra parte, a pesar de que la noción de *gran obra* podría provocar que la cuestión del corpus se volviera evidente porque presume una lectura de obra y de autor, la razón principal para explicitar que hay un corpus que nunca coincide con todo o con el todo, es que los papeles inéditos de Saer han

comenzado a publicarse recientemente y amplifican la obra que parecía *completa*. De cualquier modo, el mismo problema se actualiza ante cualquier corpus de autor, si de todas formas dejamos de lado los posibles e incalculables hallazgos potenciales, que puedan en un tiempo tal vez próximo, extender los límites de la obra narrativa de Saer²⁶, en el presente su *gran obra* comienza con *En la zona* y llega hasta *La grande*. Para la perspectiva que aquí se sostiene, el corpus Saer se interrumpe allí.

El concepto de *gran obra* permite establecer las formas en las que el tiempo cuenta y se cuenta en las novelas pero también, considerar cómo se ordena y se dispone la obra en un itinerario temporal. A la vez, se parte de la conjetura de que el realismo es el que permite esa continuidad para construir, para inventar la *gran obra* como mundo. Ante el problema que significa precisar el estrecho vínculo entre la historia de la novela y el realismo, Terry Eagleton, advierte que Cervantes asegura ofrecernos su historia “de modo claro y desnudo”, desprovista de la habitual parafernalia literaria. “Pero un estilo claro y desnudo —escribe— es un estilo en la misma medida en que puede serlo cualquier otro. Es un error pensar que determinados tipos de lenguajes se encuentran literalmente más próximos al mundo real que otros” (*La novela inglesa* 12). Con su habitual ingenio para dar ejemplos ocurrentes y claros, agrega que “Un término como ‘pirado’ no se halla más cerca de la realidad que otro como ‘neófito’”.

²⁶ Para plantear los problemas que resultan de las decisiones sobre las fronteras de un corpus, Miguel Dalmaroni analiza la posición de Derrida ante el disgusto del filólogo tradicional que se quejaba de la incorporación indiscriminada de notas y papeles sueltos a la obra de Nietzsche. En el texto en el que estas cuestiones se discuten y se analizan, Dalmaroni plantea que la definición de los límites de un corpus, en casos como el que Derrida recuerda, suscita otro problema que consiste en la discusión sobre el valor y los alcances de la autografía. Sin embargo —escribe— “parece que dudar de que esa frase y otras más o menos enigmáticas del estilo, fueron en efecto escritas por un tal Friedrich Nietzsche, el mismo que firmó *Así habló Zaratustra*, es menos probable y en todo caso plantea otro tipo de discusión (qué es la autografía) en la que cae cualquier título de la ‘obra’, cualquier obra. Por supuesto, el sobreentendido de que los escritos que llevan la misma firma conforman un ‘corpus’ es también una construcción cultural, pero no han sido Derrida ni los otros filólogos nietzscheanos los arquitectos de esa construcción, que también formaba parte de las creencias de Nietzsche y orientaba sus prácticas, como la de autografiar y editar bajo su nombre propio. Aun en un caso como ese, parece que nadie pone en duda la facticidad del corpus (es decir el hecho de que Nietzsche y otros construyeron un determinado corpus según el criterio ‘autor’) por más que sus fronteras sigan sometidas a una discusión ríspida y casi crónica. A estos problemas de las relaciones entre el corpus, la obra y la autografía, hay que sumar entonces los que se plantean entre la firma y la obra, la autoría y los límites de la obra que tambalean ante el azar de los descubrimientos archiveros.” (“La obra y el resto: literatura y modos del archivo” 15-16). Más allá de esos descubrimientos que acecharán siempre la posibilidad de establecer que nos enfrentamos a una obra entera o total, Dalmaroni señala también que uno de los criterios, no menos problemático pero posible, para resistir los embates de la apertura potencialmente infinita que el archivo le depara a toda obra, es la voluntad autoral, y que cuando ésta se muestra como voluntad de obra, el proyecto intencional de significado (Said) conlleva la demarcación autoral de los límites. Aunque el sentido de lo que un autor incluyó deliberadamente en su obra no es de por sí más significativo que aquel que resta disperso en los textos que no fueron incluidos en ella, la noción de *gran obra* presupone esa voluntad.

La relación que existe entre el lenguaje y la realidad no es de índole espacial. No consiste en que determinadas palabras se encuentren flotando libremente, mientras que otras se hallan férreamente incrustadas en los objetos materiales [...]. De modo semejante, algunas obras de ficción de carácter realista parecen creer que un secador de pelo, por poner el caso es más real que la fenomenología hermenéutica. Es posible que los secadores resulten más útiles, pero la diferencia que existe entre ambos tipos de cosas no estriba en su mayor proximidad con lo real (*La novela* 12-13).

En ese sentido y aunque sea evidente, quisiéramos proponer que el género fantástico no es más cerrado sobre sí mismo, autosuficiente, calculado y perfecto que el realismo. El realismo pensado en el presente, no puede configurarse ni comprenderse por una oposición radical con el fantástico que resida en la medida de la distancia existente entre las cosas y el lenguaje. Si los dos sólo cuentan con palabras y ellas nunca podrán ponernos por delante las cosas, lo que habría que indagar es ¿por qué tendría sentido aun la diferencia? El interés de Aira y de Saer por el realismo, reside en que la razón por la que persiste como concepto teórico y como anhelo artístico es que aunque no pueda hacer ver las cosas, se empeña en eso y consigue sólo con palabras que imaginemos otra vez, de otra manera el mundo. “No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte, escribe Jacques Rancière, no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones” (*El espectador* 77). Rancière agrega (como lo habían advertido tantos anteriormente) que es la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí y trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias. Del mismo modo, entonces, podríamos decir que es también *lo real consensual* lo que las lecturas críticas dominantes en la historia de la literatura argentina atribuyeron a la voluntad realista, negándole al realismo su capacidad de transformación e intervención. Así, es a partir de la retirada de ciertas evidencias que es posible hacer ver lo que Rancière define como aquello que “en el pretendido torrente de las imágenes, permanece invisible” (Rancière *El espectador* 78).

El primer capítulo gira alrededor del lugar que ha tenido el realismo en la literatura argentina. Lo que se define primero es un modo de leer que ha sido dominante en la crítica para plantear desde allí, la insistencia de una perspectiva anirrealista que si por un lado lleva a una lectura de Saer en una dirección única, por otro clausura la posibilidad de leer a Aira. Lo que se conjetura en este capítulo es que el realismo que ha sido pensado siempre a partir de su vocación mimética es, en cambio, una forma que permite la aparición de lo real entendido como algo que en la realidad corriente y

promedial se considera imposible. Ese concepto que aquí comienza a desplegarse se considera, en el segundo capítulo, a partir del estudio de la invención realista que Saer y Aira construyen con el despliegue de los procedimientos, las paradojas espaciotemporales y las fórmulas narrativas que Borges instala en el centro de sus ficciones. Si los problemas de esta parte, giran en torno de la obra de Borges, es porque puede advertirse en algunas de las discusiones sobre su literatura, el punto en el que comienzan a trazarse las líneas de fuerza que definen el espacio de los posibles y los valores o las posiciones disponibles que aparecen en el campo literario argentino en el tiempo inmediatamente posterior al que su figura y su teoría de la ficción definieron. El tercer capítulo y el cuarto, analizan de qué modo el realismo y la *gran obra* toman forma a partir de una configuración particular del tiempo en las obras de Saer y de Aira.

PRIMERA PARTE

EL REALISMO Y LA FORMA

0. El realismo no existe

Para interrogar los momentos de mayor esplendor en los montajes posibles del tiempo y las imágenes, Didi-Huberman examina en su libro *Ante el tiempo* el lugar que ocuparía Carl Einstein en una historia de las imágenes que se mire desde los momentos de su mutación epistemológica. Einstein publicó en 1915 *Negerplastik*, una historia y una teoría de la escultura africana que, según Didi-Huberman, dibuja su tesis con los trazos de una aporía: “la escultura africana no puede constituir un objeto de conocimiento, por la primordial razón de que no existe” (245). Primero, explica el autor, porque la clase de objetos que Einstein designa con el nombre de *Negerplastik* está configurada a partir de los prejuicios que la mirada occidental le impone. Pero también, porque la etnografía que pretendía estudiar y definir objetos tales como las esculturas africanas, negaba que esos objetos pertenecieran al arte: los argumentos estaban fundados en que tenían un valor instrumental, eran “fetiches” y no producciones formales, pero también que no podía establecerse con ellas una cronología que diera cuenta de una evolución. Esa lógica que empujaba hacia el fracaso cualquier intento de decir algo sobre la escultura africana comienza a ser abierta por el trabajo que Einstein realiza al transformar radicalmente —escribe Didi-Huberman— “los modelos epistemológicos de lo que se entiende usualmente por *historia* y los modelos estéticos de lo que usualmente se entiende por *arte*” (248).

Más allá de las consecuencias que el historiador sugiere, en las que tal vez se vislumbra lo más luminoso de la argumentación —trabajar para transformar los modelos epistemológicos— es la primera afirmación de la advertencia, esa que parece tan decisiva como extrema, la que interesa especialmente: “la escultura africana no puede constituir un objeto de conocimiento, por la primordial razón de que no existe”. Es la afirmación de la no existencia, la afirmación de una negación lo que permite que algo no dicho, no visto, no pensado pueda articularse. La pregunta central de esta primera parte es si la discusión sobre el realismo en la literatura argentina no debería plantearse del mismo modo y comenzar con una afirmación análoga: el realismo en la literatura argentina no existe. Antojadizo punto de partida, si se considera absurda la comparación entre los estudios del olvidado e ilegible, del *historiador inadmisibile*

(Didi-Huberman 228) Carl Einstein, un desconocido en todos los dominios salvo para algunos antropólogos del arte africano y para algunos historiadores de vanguardia interesados en el cubismo, con la historia de una de las formas culturales más reconocidas, reconocibles y canónicas que, tal como escribe Terry Eagleton, reviste en el dominio de la cultura una importancia semejante a la del uso del vapor o de la electricidad en el ámbito material, o de la democracia en la esfera política (*La novela* 32). Aunque las intervenciones más recientes sobre el problema son bien conocidas, conviene recordarlas. Hace algunos años, a partir de la publicación de *El imperio realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio, el realismo se convirtió en una cuestión de interés renovado en los estudios y las intervenciones críticas sobre literatura argentina²⁷. Miguel Dalmaroni propuso en un artículo, que los estudios que incluía el volumen volvieron a definir y a plantear los términos de un malentendido histórico de las discusiones literarias y críticas argentinas. Esto es, que aunque el libro llevara ese nombre, la hipótesis de que el realismo pudo haber tenido la relevancia de un imperio es difícil de sostener porque —en palabras de Dalmaroni— “no hay en la literatura argentina una tradición realista” y aún de modo más arriesgado y puntual, porque los libros argentinos cuya significación no podría explicarse sin una vinculación fuerte de sus poéticas con las estéticas realistas “pertenecen más bien a la historia de la mala literatura y, lo que es más importante aquí, son pocos” (“El imperativo” 442). Lo que

²⁷ En 2001, el segundo número de la revista *Milpalabras* titulado “Nuevos realismos” reunió una serie de artículos que proponían diversos modos de abordar los términos en los que podría plantearse un retorno del realismo en el cine, la fotografía, la pintura, la poesía y la ficción. En particular el ensayo de Graciela Speranza—“Magias parciales del realismo”— que se ocupaba de la escultura de Ron Mueck y de tres novelas de Fogwill (*La experiencia sensible*, *Urbana* y *En otro orden de cosas*), presentaba una línea de lectura para esas manifestaciones que se desprendía de la tesis principal de *El retorno de lo real* de Hal Foster. Por esos años, la teoría de Foster significó la posibilidad de repensar el arte moderno en general y el relato que la historia del arte había construido sobre las vanguardias en particular, a partir de la posvanguardia y desde un punto de vista que no anulaba los problemas planteados por el arte en las primeras décadas del siglo XX, sino que postulaba la necesidad volver sobre ellos. Ese libro puede considerarse fundador del conjunto de condiciones que impulsan el retorno del interés por lo real y a la vez determinante respecto de los modos singulares que contribuyen a definirlo. En cuanto a la presencia del problema en las discusiones críticas en Argentina deben mencionarse las que resultaron de otro retorno al realismo: el del cine, y especialmente, el del cine nacional. La discusión sobre el modo en el que el llamado *Nuevo cine Argentino* (designación que reúne un grupo de directores y de películas que la crítica comienza a vincular a mediados de la década del noventa) toma posición respecto de un posible retorno de lo real, puede leerse en el debate entre Raúl Beceyro, Rafael Fillipelli, David Oubiña y Alan Pauls, “Estética del cine, nuevos realismos, representación” que se publicó en *Punto de vista* en 2000 (Beceyro) y en el notable libro de Gonzalo Aguilar: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. En cuanto a su presencia en las discusiones sobre literatura argentina contemporánea, merecen destacarse las jornadas que Sandra Contreras y Analía Capdevila organizaron en la Universidad Nacional de Rosario, en 2005. Los trabajos presentados en ese evento, reunidos en el dossier “Realismos” del *Boletín de Teoría y Crítica Literaria* N° 12, permiten identificar de modo más o menos orgánico algunos puntos sobresalientes del estado actual de la cuestión en la crítica y la narrativa argentina.

Dalmaroni anota como al pasar, más allá de estos límites, es que esas condiciones provocan en nosotros, lectores de literatura argentina, “una nostalgia prospectiva de Stendhal, de Balzac, de Zola, de Dickens o de Melville: cierta comunidad multigeneracional de lectores de literatura argentina, a la que pertenecemos, sabe de las oscilaciones entre decepción resignada e irritación que ese sueño imposible puede provocar”. Si lo que Dalmaroni llama nostalgia, se da efectivamente, no es sólo porque no hay un “imperio realista” en las configuraciones, en la formas o en las poéticas textuales de la literatura argentina o porque no hay grandes obras realistas, sino porque lo que tampoco tiene la literatura argentina es una tradición de grandes obras novelísticas. De modo que en la línea que abre esa proposición, la que diría que el realismo, de algún modo, como la escultura africana, no ha existido (y se trata, por supuesto, de que no ha existido como estética significativa), y teniendo en cuenta que la mirada de la crítica sobre la obra de Saer y de Aira registra con especial atención su carácter estético, una de las respuestas posibles a la premisa negativa con la que aquí comenzamos se vincula con la revisión del lugar que ha tenido el realismo en la literatura argentina.

CAPÍTULO 1. VALORACIONES CRÍTICAS.

1.0 El mal metafísico

Entre los pocos nombres que se consideran indiscutibles para proponer que haya existido un imperio realista en la literatura argentina, no es arbitrario destacar el de Manuel Gálvez si tenemos en cuenta que, antes de Saer y Aira, la suya es la única *gran obra* que se compone en los términos clásicos de la novela realista. Si el concepto de *gran obra* hace prevalecer los elementos de un género, la novela, que cumple con una lógica revelada gradualmente y que designa una cantidad vasta de partes; si además se intenta definir con esa noción cuánto de la posibilidad de realizar el proyecto de *gran obra* se cumple a partir de la imantación del realismo, quizás y aunque desde el inicio el cotejo se cristalice como impropio por arcaico o extemporáneo (porque pone en paralaje temporalidades y escrituras inconmensurables). Gálvez es el único autor argentino con el que podría medirse la configuración estricta de una *gran obra* realista. Pero además, porque entre sus divergencias con Saer y Aira pueden advertirse las inflexiones del cambio de rumbo que estos dos escritores impusieron frente a las valoraciones dominantes acerca del realismo por parte de la crítica.

Ahora bien: ¿qué hace tan incongruente una lectura conjunta de las obras de Gálvez, Saer y Aira? Por supuesto no es algo simple, sobre todo cuando la pregunta empuja a contrastar a Gálvez no sólo con Saer (que aunque sea con sorna, toma posición respecto de esta posibilidad²⁸) sino también con Aira, lo que todavía podría significar una equivalencia más impropia. Parece atinado, sin embargo, ensayar la pregunta, porque al hacerlo se visibiliza una cuestión central: la de que la *gran obra* de Gálvez abre una genealogía del realismo argentino como *mala* literatura que recién va a revertirse con Aira y con Saer. En el volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* (Gramuglio *El imperio*) que podría considerarse la más reciente lista de obras y autores realistas relevantes, en la cual ingresa Gálvez, su adhesión al realismo se define como “escolar y epigonal” (150), “una versión reducida a un conjunto de

²⁸ En *Cicatrices*, Tomatis dice que para él no hay más que un género literario: la novela. Ángel repite esas palabras como si fueran suyas en una conversación con López Garay y agrega una crítica a Gálvez: "He elaborado una teoría interesante", dice Ángel. "No hay más que un solo género literario: la novela. Todo puede concebirse como una novela: lo que hacemos, lo que pensamos, lo que decimos. Y también todo lo que se escribe. Todo es novela: la ciencia, la poesía, el teatro, los discursos parlamentarios, y las cartas comerciales. Algunas buenas, algunas regulares, algunas malas, pero siempre mejores que las novelas de Manuel Gálvez. ¿No te parece interesante, como teoría?" (136). "La novela best-seller de Walter Bueno en *Lo imborrable —La brisa en el trigo—*, ha sido leída por Dalmaroni como una "grotesca parodia de *La maestra normal* de Manuel Gálvez" ("Lo real sin identidades" 129).

recursos ya anacrónicos en 1912” (Gramuglio “Novela y Nación”149). Anteriormente, la lectura de *Contorno*, que constituye un pronunciamiento subrayable en cuanto a su revisión crítica de la novela argentina²⁹, buscó un lugar especial para Gálvez; pero aunque el intento de David e Ismael Viñas hubiera sido recuperar al escritor “por su lenguaje de fondo auténtico” (Marta Molinari, seudónimo de Ismael Viñas, 10) , los artículos que la revista le dedicó no dejaron de afirmar —tal como lo sintetiza Beatriz Sarlo cuando retorna en los años 80 a esa lectura de *Contorno*— que “nadie puede decir que no sea un novelista pésimo” (Sarlo “Los dos ojos” 7).

A partir de aquí sí una cuestión valorativa deberá desarrollarse: Saer es para Sarlo “el escritor perfecto” (“La ruta de un escritor”); Aira, aún cuando promueve una poética contra la superstición de la calidad e incluso cuando en el final cada novela termine *malográndose* (Contreras *Las vueltas* 130), produce una literatura que según Sandra Contreras está “marcada con todos los signos de la más alta calidad literaria, “la hiperliterariedad, la inteligencia más sofisticada, la mejor prosa [...]” (“Superproducción” 73). Aún si admitimos provisoriamente sin discusión los dos supuestos que luego serán interrogados, y consideramos que además han sido escritos por dos de las críticas más relevantes entre quienes leyeron y estudiaron a Saer y a Aira, se evidencia que son las *grandes obras* de esos dos autores las que por primera vez en mucho tiempo vuelven ineludible discutir el interés y los alcances que conserva el realismo, porque son los únicos que en la historia literaria argentina construyen un proyecto novelístico que siendo a la vez realista y muy extenso, se mide y se valora rigurosamente en términos estéticos.

1.1 Realismo y *gran obra*. Tradiciones y tentaciones.

La poca atracción que provoca y el desprestigio de la calidad de la obra de Gálvez, “su estilo basto o afectado y cursi, alumbrado por frases de banal rebuscamiento” (Molinari 10); su realismo cargado de intención que coincide en eso con el otro bastión de lo que Sergio Pastormerlo llama “el episodio de disgusto estético más consensuado de nuestra historia cultural: Boedo” (“¿Por qué no nos gusta Payró?”) permiten precisar que allí, tanto como en el resto de los exponentes más significativos de esa tendencia (Payró, el sainete, el teatro social, Lynch) la elección del realismo

²⁹ Sobre *Contorno*, véase especialmente: Avaro Nora y Capdevila Analía, *Denuncialistas* y Croce Marcela. *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*.

estuvo asociada en general con una voluntad pedagógica o con un dogmatismo normativo³⁰. En particular, la posición determinante de los escritores de Boedo, cuando definen el realismo como medio para que el estudio de la realidad pueda traducirse en un arte capaz de transformarla, resultó en una acepción del término que quedó ceñida a preocupaciones extra-estéticas. Realismo fue entonces sinónimo de un arte útil, en el que lo estético se subordina a lo ideológico y a la voluntad pedagógica. Pero sobre todo, lo que se volvió ostensible en los textos de los escritores “veristas” de Boedo, fue la expresión de un empeño por conseguir transparencia que se reduciría —desde la perspectiva de Montaldo— a un conjunto estrecho pero efectivo de presupuestos, dentro del cual ocupa el primer lugar la idea de que el arte se reduce a un “mero decir” (“Literatura de izquierda” 374). Aparte de una distinción que intenta diferenciar la literatura de la directa transmisión de un contenido, Montaldo define esta voluntad como pretensión de decir nada menos que la verdad, lo que significaba para los boedistas la exigencia de un arte sencillo y moralizador, opuesto a lo que los escritores del grupo consideraban como formalismo vacío en la literatura de las clases superiores³¹.

De la misma manera que resulta indudable que en el programa de Boedo se consolida la separación entre realismo y voluntad formal, también es preciso subrayar el alcance con que esta evidencia se impuso en la crítica. Se trata de que por los años en los que Montaldo define los términos de la contienda, la disociación comenzaría a incorporarse al paradigma crítico dominante como propiedad más o menos estable del realismo en sí mismo³². En lo que hace estrictamente a la presencia del realismo en la

³⁰ Es precisamente por esos vínculos que el realismo quedó adherido a un tipo de escritura que podría definirse de modo similar al que *Contorno* construye para considerar la recepción de las novelas de Gálvez después de sus años de mayor éxito, cuando se lo termina de considerar “un narrador popular que no cuenta para la literatura y se lo mira más como un fenómeno social que como un fenómeno literario” (Molinari 10). Los exponentes más significativos del realismo que nombramos entre paréntesis son los que Gramuglio califica de ese modo en la “Introducción” de *El imperio realista*.

³¹ La denominación de “formalismo vacío” proviene de “El pueblo quiere un arte para sí” de Vázquez Paz (*Claridad* 148: diciembre de 1937): “El arte de las clases superiores es, antes que nada, un arte vacío, carente de inspiración. De eso se sigue que, siendo vacío, sea necesariamente formalista; que no se proponga otra cosa que la forma y que cambie constantemente ésta, hasta dar con las extravagancias o locuras de la vanguardia...” (Montaldo “Literatura de izquierda” 373)

³² Entre las notas al pie del capítulo sobre los escritores “veristas”, incluido en el tomo VII de la *Historia social de la literatura argentina* de David Viñas, Montaldo define sus propósitos de un modo que indica la perspectiva acerca del realismo que resultaría dominante: “Estamos convencidos de que estéticamente este grupo de escritores no tiene elementos de interés y por lo tanto descartamos esta posibilidad de abordaje. Si pensamos que tienen efectos importantes en el campo de la cultura y allí tratamos de verlos” (389). Para la consideración de otros aspectos del problema que supone la valoración estética del realismo

historia literaria argentina hay un punto de inflexión que conviene distinguir. A mediados de la década del ochenta un ensayo de Andrés Avellaneda sostenía que el realismo fue en el siglo XX una estética dominante (“Realismo, antirrealismo”). Los trabajos de Avellaneda tuvieron en la crítica literaria de la posdictadura una importancia notable, su investigación sobre la acción represiva que el estado ejerció contra la cultura (*Censura autoritarismo y cultura : Argentina 1960-1983*) y sus aportes a los debates sobre la reconstrucción del campo intelectual y literario en los primeros años de democracia, tuvieron una incidencia considerable por la amplitud de los corpus que estudiaba y por la agudeza para detectar constantes y rupturas en su momento de emergencia. Sin embargo la tesis de que el canon realista haya significado un imperio triunfante entre los años cuarenta y los ochenta, no parece haber tenido resonancias significativas en otras manifestaciones críticas³³. Según la apreciación de las directoras y los colaboradores de los volúmenes de la *Historia crítica de la literatura argentina* que se ocupan del período que va de los años cuarenta hasta mediados de los setenta — *El oficio se afirma* de Sylvia Saítta, *La irrupción de la crítica* de Susana Cella y *La narración gana la partida* de Elsa Drucaroff— lo que se advierte es, más bien, una discontinuidad del realismo. Los años cuarenta, escribe Saítta se caracterizaron por una búsqueda sostenida que “se orientó hacia los géneros fantástico y policial” (11). Aunque *El oficio se afirma* incluye artículos sobre David Viñas, Bernardo Kordon, Bernardo Verbitsky y Beatriz Guido, lo que la directora del volumen señala como orientación principal del período, no es el realismo. A partir de entonces lo que se verifica en *La narración gana la partida* es una presencia del realismo matizada por una vertiente que desde la segunda mitad de los sesenta parecería ocupar, en esa historia, el lugar central: la experimentación³⁴.

de la década del veinte, puede consultarse también otro trabajo de Graciela Montaldo: “Los años veinte: un problema de historia literaria”.

³³ Si lo que sostiene Avellaneda se considera como extensión del recorte temporal que Gramuglio propone en *El imperio realista*, esto es entre fines del siglo XIX y los años treinta del siglo XX, el realismo habría ejercido un dominio constante durante casi toda la historia literaria argentina. Si en cambio se contrastan los dos enfoques, y se considera el relato que construye la *Historia crítica* de Jitrik, el realismo habría prevalecido, o al menos, habría sostenido su importancia en la consolidación del campo literario hasta los años treinta y su intensidad volvería a acentuarse en las polémicas que se produjeron en los sesenta, alrededor de los debates internacionales que impulsó el Congreso del Partido Comunista de la URSS en 1956.

³⁴ La mayor parte de los trabajos reunidos en ese libro coinciden en que las exploraciones y registros que se evidencian en la literatura del período pueden definirse como experimentales. Isabel Vasallo en su abordaje sobre los modos de composición del punto de vista y de la voz narrativa, escribe que los textos de esta época “convierten conscientemente lo obvio en una zona de experimentación, con el confesado fin de hallar nuevos caminos para la narración, lo cual, de paso, pone de relieve que la literatura no tiene nada

Por la diversidad y la trayectoria de las firmas que convocan, *La Historia social de la literatura argentina*, dirigida por Viñas, y *La Historia crítica de Jitrik*³⁵ pueden considerarse representativas de algunos acuerdos sobre preferencias, intereses y líneas de lectura más o menos consensuados desde fines de la década del ochenta cuando se publica el volumen en el que aparece el artículo de Montaldo sobre el verismo boedista. Por eso, el enfoque que adopta en un comienzo esta intervención y luego, la orientación que siguen las directoras de los volúmenes que dentro de la *Historia crítica* de Jitrik se ocupan del siglo XX (Gramuglio, Saítta, Drucaroff y Cella), resultan significativos para comprobar la distancia respecto de la tesis principal del trabajo de Avellaneda de 1985 y el momento en el cual el imperio realista habría perdido la mayor parte de su dominio. Al mismo tiempo, puede advertirse que el poco interés que el realismo suscitó para los profesores y críticos (Sarlo, Gramuglio, Panesi, Nicolás Rosa) con quienes se formaron algunos de los colaboradores más jóvenes de la *Historia social* y muchos de los que escriben en la *Historia* de Jitrik habría sido decisivo. José Luis de Diego, cuya investigación sobre las posiciones, las polémicas y los desplazamientos en el campo literario argentino entre los setenta y mediados de los ochenta es de suma importancia para comprender el abandono de ese interés, señala que para los críticos que integraron la revista *Los libros* (1969-1976), entre quienes se cuentan Sarlo, Gramuglio y Rosa, el realismo fue un enemigo. La nueva crítica que emprende *Los libros*, es —según de Diego— la que completa la demolición del canon realista:

Si la novela llamada realista era considerada como el vehículo más apropiado para la transmisión de ideas y la denuncia de males sociales, la nueva crítica invertirá totalmente este lugar común heredado: no sólo el realismo se funda sobre una ingenua concepción de la representación, y por ende sólo puede consolidar una ideología burguesa, sino que, además, el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación (89).³⁶

de natural, que es cosa de artificio [...]” (224). Ese capítulo, que explora las poéticas de Abelardo Castillo, Hebe Uhart, Isidoro Blainstein y Jorge Asís culmina diciendo que lo que estos autores tienen en común es “el modo de problematizar el punto de vista volviéndolo objeto de experimentación” (239). Ese trabajo es un ejemplo de lo que la mirada de todo el volumen propone.

³⁵ *La Historia social de la literatura argentina*, tuvo como director del proyecto a David Viñas. La directora del Tomo VII de 1989 fue Graciela Montaldo. El recorte temporal del que el volumen se ocupa aparece consignado en su título *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Entre los tomos de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, *El oficio se afirma*, de 2004, se ocupa de la décadas del cuarenta y del cincuenta; *La irrupción de la crítica (1999)* del período que va de los años cincuenta hasta mediados de los setenta y *La narración gana la partida (2000)* de la segunda mitad de los años sesenta y de los setenta.

³⁶ Sobre *Los libros* y el surgimiento de la nueva crítica véase, “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” de Jorge Panesi.

Más lejos todavía que la síntesis lograda por de Diego en este párrafo, en uno de los márgenes inferiores de *Quién de nosotros escribirá el Facundo* aparece en nota a pie de página una observación que si se lee atentamente no puede dejar de considerarse una ocurrencia inaudita: “La condena al realismo llega al extremo —escribe de Diego— de interpretar el suicidio de Arguedas por su adhesión a esa estética obsoleta” (89). La frase parece tan exagerada que, aun sabiendo que si el autor lo escribe de ese modo debía ser cierto, fue preciso corroborarla para entender cómo podía haberseles ocurrido semejante hipótesis. *Los libros* publica en diciembre de 1969 un texto de Arguedas tomado de la revista peruana *Amaru* en la que había aparecido, y lo presenta con las siguientes palabras:

El suicidio de José María Arguedas, más allá de sus razones personales puede ser leído como la expresión límite de uno de los conflictos centrales de la literatura latinoamericana: conflicto entre una realidad opresiva [...] y cierta literatura fundada en una confianza iluminista en el poder inmediato de la palabra escrita como arma de lucha contra esta realidad. El texto que publicamos visto a la luz de ese suicidio se hace eco de este desgarramiento: la exasperada conciencia de la impotencia de una palabra desligada de la práctica política, de una escritura que buscaba en su propia capacidad de reflejar la realidad, la garantía de su eficacia y de su poder (“Arguedas: la otra cara” 4).

Si el fragmento sobre Arguedas es elocuente respecto de los males que la crítica de los años `70 le atribuyó al realismo, males que desde entonces siguieron asociándose con sus propósitos, es en la nota editorial del primer número de la revista donde de Diego observa que si por un lado *Los libros* se propone llenar un espacio vacío que hasta el momento no existía, algunos pasajes de ese texto deben ser leídos al mismo tiempo en otro sentido. La nota editorial del primer número que lleva como título “La creación de un espacio” indica que el terreno preciso en el que se intenta abrir un lugar es la crítica: “Darle un objeto —definirla— y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el ‘vacío’ de la recordada expresión de circunstancia” (3). Pero la palabra “vacío”, advierte de Diego, no envía únicamente a lo que se está diciendo sino que anuncia también otra preocupación de la revista porque para explicitar la ideología del texto, es necesario “detenerse en sus silencios y en sus vacíos: nunca la ideología aparece en la superficie textual, es más, —como había enseñado el marxismo— toda ideología que se explicita *enmascara*, y la crítica está llamada a *desenmascarar*, a subrayar ‘un interrogante’ sobre las ideas” (de Diego 88). Es finalmente en la cita que el autor de *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* elige para ilustrar esto último, en lo que interesa detenerse. Se trata de una frase de Nicolás Rosa, a propósito de un libro de Sarduy, en la que dice: “El

inconsciente considerado como un lenguaje (Freud, Lacan), el fondo de la obra considerado como un vacío (el silencio: Mallarmé, Blanchot), o el ‘contenido’ como metáfora de la ausencia (Barthes) nos liberan de la tentación realista” (5). Si el texto sobre Arguedas es exagerado e irrisorio no es menos cierto que como ejemplo extremo de un modo de considerar el realismo y su lugar en la crítica argentina, puede ser ilustrativo. El realismo es ese mal del que la literatura tiene que huir porque el lenguaje nunca debe ser transparencia, transitividad, significado, cosa, comunicación directa. Lo curioso en esa frase es la idea de tentación, ¿por qué sería tentador el realismo, por su simpleza, por su ingenuidad, por su discurrir continuo: sin ausencias, sin vacíos, sin silencios? ¿Y por qué creer que lo simple es más tentador que lo complejo? Si en literatura se trata siempre de obstáculos porque la distancia entre las palabras y las cosas le es constitutiva y se sabe que no hay transparencia posible, lo que el realismo tiene de tentador ¿no podría residir en cambio en sus modos de mirar y de pensar el mundo a pesar de eso, más allá de esa imposibilidad?

Frente al marcado antirrealismo que construyen a la vez la crítica y la literatura, lo que impulsa a rastrear la tradición que lo sustenta, es la pregunta sobre la medida en que esa vertiente se reconfigura a partir de Saer y de Aira, porque esos son los dos escritores que proponen una posición absolutamente antipedagógica, anticognoscitiva (aunque las posibilidades del conocer sean exploradas por Saer, lo son como interrogación o negación) y, podría decirse, radicalmente estética del realismo³⁷. Se trata de que, desde la singular atracción por sus posibilidades que sostienen las *grandes obras* de Saer y de Aira, la emergencia de una valoración del concepto deja ver la intensidad con la que, anteriormente, se concertó su agotamiento. El retorno del interés por considerar esa extenuación se hace evidente, entre fines de la década del noventa y los primeros años de dos mil, primero en las declaraciones programáticas de escritores como Fogwill o Luis Gusmán³⁸ y luego, entre las cuestiones que la crítica vuelve a

³⁷ Esta conjetura confirma lo que es posible advertir tras cualquier comparación entre sus proyectos y los propósitos de poéticas como las de Boedo. Si la literatura de Saer —en palabras de Dalmaroni —primero persigue una moral de la forma pero se trata de una moral puramente artística que rechaza con furia invariable el mundo social, la de Aira “no quiere saber nada de qué pueda tener la literatura de provecho gregario” (*Una república* 227-230).

³⁸ En el prólogo de la *Experiencia sensible*, Fogwill escribe que la primera versión de su novela es de fines de los setenta, y que si no se publicó en aquel momento fue porque en aquella época parecía anacrónico apostar al realismo. La novela aparece finalmente en 2001. Luis Gusmán, cuya literatura quiso ser en los setenta ajena al paradigma del realismo, a sus posibilidades y sus formas, publica en *Clarín* en 1995, una definición de la génesis de *Villa*, que coincide con lo que dice Fogwill: “Algunas de las tribulaciones políticas que le adjudico al médico burocrático que es Villa, también gobernado por esos

encontrar relevantes. Cuando Contreras empieza a leer a Aira en relación con el realismo y Premat vuelve a reconocer su pertinencia para definir el proyecto saeriano, la disposición a cuestionar y establecer sus posibilidades deja ver al mismo tiempo que anteriormente, la iniciativa dominante por parte de escritores y críticos fue la de celebrar su declinación.

Lo que se produce en la novela de los ochenta, cuando como escribe Fogwill en *La experiencia sensible* “nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo y cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad” (*La experiencia* 4), es un desplazamiento de la “‘actitud realista’ —entendiendo por tal el propósito de imitar una realidad, sea natural o ideal” (Gramuglio “El realismo” 15)—, hacia una atracción por explorar e interrogar lo *real*. Así lo considera José Luis de Diego, porque observa en ese impulso, la presencia de la incertidumbre como principio constructivo de la representación. En efecto, tanto Saer como Piglia (que son junto con Daniel Moyano y Juan Martini los autores que nombra de Diego) plantean que “*lo real* es [...] una dimensión que es menester explorar, problematizar y *densificar*, exponiendo su carácter enigmático e irreductible” (de Diego 268 cursiva original), pero la afirmación que es precisa para definir la literatura de Saer, puede verse desde Aira —a partir del corte o del punto de inflexión que la literatura de Aira genera— ya no (o no solamente) en relación con ese interés, sino como invención realista. Iniciativa que se desentiende de la búsqueda de transparencia del lenguaje, para proponer, en cambio, una acentuación de la intensidad de lo narrativo que puede observarse en el proyecto de escribir una *gran obra* novelística. Pero que a la vez, y como no lo había hecho nunca en la literatura argentina, resulta también del énfasis puesto en inventar un realismo sostenido por una perspectiva formal de calculada

sentimientos, provienen de historias que oí o viví cuando era comisario de a bordo en un avión de salud pública (...) Trágico, épico o miserable, el destino de Villa se iba construyendo, afirmando sobre el desenlace mi decisión de no redimirlo. Contar una novela en los noventa referida a estos temas me presentó un problema formal. En los ochenta los procedimientos fueron desde la alusión a la alegoría. Más tarde la torsión de distintos géneros como el policial y el de espionaje sirvieron de soporte de la historia política, y es por eso que en *Villa* apelé a un estilo realista” (“Historia de una sumisión”). Luis Gusmán integró en los años setenta la revista *Literal* (1973-1977), para esa publicación el realismo fue una especie de barrera contenedora de lo pulsional destinada a suprimir la ambigüedad del lenguaje que para el grupo de escritores nucleados en la revista definía lo propio de la literatura. Esa revista y la constelación de textos literarios publicados por sus integrantes en la primera mitad de los setenta (*El Fiord* y *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, *El frasquito* y *Brillos* de Luis Gusmán, *Nanina*, *Cancha Rayada* y *La vía regia* de Germán García) constituye otra de las flexiones en las que el realismo fue más un adversario, que un generador de algún tipo de posibilidad de renovación narrativa. Sobre la posición de *Literal* respecto del realismo, véase: Giordano, Alberto “*Literal* y *El frasquito*: Las contradicciones de la vanguardia” y Diego Peller, “La flexión *Literal* y la discusión sobre el realismo”.

precisión³⁹. Para adelantar algo de esta hipótesis de la que nos ocuparemos especialmente en los próximos capítulos, para diferenciarla al mismo tiempo del valor y del significado de la forma que la lectura de *Punto de vista* y particularmente la de Beatriz Sarlo, le atribuyeron a la obra de Saer, conviene advertir que tanto para Saer como para Aira, el realismo es una perspectiva que se corresponde con decisiones formales orientadas a configurar una lógica que no atenúe la importancia de lo narrativo sino que, contrariamente, registre esa magnitud como su condición.

1.2 La ansiedad por la forma. El valor de Saer.

La primera vez que Beatriz Sarlo firma un artículo en el que un libro de Saer se menciona y se analiza (una de las primeras veces que el nombre del escritor santafecino aparece en una revista especializada de Buenos Aires), el estilo y el universo del autor de *El Limonero real* son caracterizados por la lentitud, los pocos personajes, el

³⁹ Cuando María Teresa Gramuglio presenta la obra de Saer en 1979, en *Punto de vista*, señala que el trabajo del escritor sobre la lengua poética cuestiona “la falaz dicotomía entre vanguardismo y realismo y abre la posibilidad de una redefinición del campo escriturario nacional” (“El arte” 3). Si bien la lectura de *Punto de vista* no ha insistido en el realismo de Saer sino en su obstinación por describir minuciosamente lo real hasta desintegrarlo, el cuestionamiento que esa obra suscita parece indicar que (tal como Gramuglio lo advierte) la escritura de Saer genera la necesidad de una redefinición del concepto. Anteriormente, los primeros que pusieron por escrito sus lecturas de Saer —Adolfo Prieto en el *Diccionario básico de literatura argentina* en 1968 y Norma Desinano en “j. j. saer: después de la vuelta completa” en el `67—, subrayan la novedad que su literatura produce en los términos sobre los que en ese momento se definía el realismo, pero no dejan de resaltar con la misma convicción que lo que Saer proponía debía leerse justamente desde allí, desde el realismo. Entre los primeros textos que advierten esa obstinación saeriana, los de Adolfo Prieto deben destacarse especialmente. La temprana incorporación de Saer en la entrada “Realismo” de un diccionario de literatura argentina, adquiere un carácter verdaderamente significativo. Pero la brevedad del apartado del *Diccionario* en el que Saer es incluido, no explicaba aún en qué términos debía entenderse su realismo. Unos años más tarde, Prieto escribe, en un volumen colectivo publicado en Rosario que se ocupaba de reunir artículos diversos sobre el río Paraná, una definición que sostiene la pertinencia de dos posibles lecturas distintas de la obra, a partir de un pliegue que es propio de ella. Lo que el ensayo de Prieto señala con lucidez es que si bien Saer persigue el propósito de disolver los datos de la realidad exterior “en la corriente de los actos menudos”, y aunque los personajes tanto como sus historias “recortan un universo imaginario en el que los referentes del mundo real comienzan también a parecer imaginarios, a asumir una materialidad distinta”, el proceso por el cual esos referentes se vuelven imaginarios puede reinvertirse para señalar en cada caso su correspondencia con un dato de la realidad objetiva. “Basta violentar el sentido global de los relatos y entresacar los fragmentos de lectura adecuados” (“El Paraná y su expresión literaria” 416). De modo que la “reinversión” que Prieto postula allí intenta probar la posibilidad de leer esos fragmentos en el interior del realismo, mientras que la perspectiva que resultaría dominante a partir de *Los libros* y de *Punto de vista* sería aquella que se detiene en observar la desintegración de lo real. En síntesis: si calificar una literatura como “realista” es en los `60 un modo naturalizado de elogiarla, en los `70 comienza a aparecer en distintas intervenciones como descalificación. Finalmente, Julio Premat en el apartado sobre *Lo imborrable de La dicha de Saturno*, retoma la interrogación sobre el realismo saeriano en términos similares a los que indicaba Prieto, y al hacerlo vuelve a reparar en los términos en los que puede definirse el realismo saeriano: “No se trata de negar la realidad, al contrario, —escribe Premat— sino de abrir en ella una fisura en donde lo imaginado tenga la misma consistencia, la misma trascendencia, el mismo valor que lo vivido [...] la particularidad en Saer es la de integrar una teorización sobre ese punto no para negar la capacidad de representar la realidad sino para seguir representándola” (*La dicha* 352).

detenimiento y la concentración de una escritura tersa, prolija y sin estridencias (“Tres novelas”). La descripción interesa porque, dos años después de escribir esas palabras en *Los libros*, Sarlo comenzaría a dirigir *Punto de vista* y desde el costado en el que aquel artículo habría aparecido como uno más, la literatura de Saer pasaría al centro de los intereses estético políticos de la publicación⁴⁰. Más allá de ese movimiento de traslación hacia el centro, la valoración del escritor seguiría siendo la misma: En 1978, en las páginas de esa revista, Ricardo Piglia que designaba la particularidad de los trazos saerianos como los de una escritura monótona siguiendo, según dice, una acepción de Pavese en la que eso querría decir “fiel a un núcleo temático y a un estilo personal” (18-19), expresaba con el mismo tono que Sarlo, cuáles eran las cualidades de su “notable trabajo estilístico”:

Saer construye en *Cicatrices*, *El limonero real* y sobre todo en *La mayor*, narraciones descriptivas sin suspenso, sin desenlace en las que se destaca el notable trabajo estilístico. Así el nombre alusivo del volumen que comentamos [*La mayor*], remite a un modelo de composición musical, donde los motivos, los temas reaparecen y se modulan en un juego de simetrías, semejanzas, repeticiones que [...] tienden a disgregar la narración y a disociarla en fragmentos discontinuos (19).

No es sorprendente, así, desde la monotonía que se le atribuye, que la crítica se mueva de un libro a otro entre predicados similares tendientes a construir una imagen de esa obra con rasgos que despliegan siempre un paradigma con mínimas variantes de la suspensión: el detenimiento o la prolongación casi infinita del instante. El fragmento en el que Sarlo dice de *Nadie nada nunca* que, como el relato elige el tiempo presente descarta el avance novelesco (“Así, lo que en la novela se cuenta más que un conjunto

⁴⁰ Para una caracterización detallada de la revista, véase Mariano Plotkin y Ricardo Gonzales Leandri “El regreso a la democracia y la consolidación de nuevas élites intelectuales. El caso de ‘*Punto de vista*. *Revista de cultura*’. Buenos Aires (1978-1985)” en el libro de su edición *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2001. Andra Pagni: “El lugar de la literatura en la Argentina de fin de siglo. Reflexiones en torno a la revista cultural *Punto de vista*” en Karl Kohut: *Literatura Argentina Hoy: De la Utopía al Desencanto*. Frankfurt: Vervuert, 1996.185-197. Patiño, Roxana. “Culturas en transición, reforma ideológica, democratización y periodismo cultural en la argentina de los ochenta” en *Revista Iberoamericana de bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*. XLVIII. 2 (1998):481-506. de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen, 2001 y Dalmaroni Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile: Melusina, 2004. Sobre la importancia de las lecturas iniciales de *Punto de vista* para la definición de la obra de Saer escribe Martín Prieto en el capítulo dedicado al autor (“Las narraciones de la percepción de Juan José Saer”) en su *Breve historia de la literatura argentina* y Miguel Dalmaroni. “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.

de peripecias, o la historia de una subjetividad negada, son los estados de presente [...]”), y que la novela se tensa en una exhibición de su poética (“Narrar” 34), es ejemplar en ese sentido. Más tarde en “La condición mortal”, la reseña de *Lo imborrable* en la que escribe también sobre *Glosa*, Sarlo advierte 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” (31). Lo que allí se comprueba es que en *Glosa*, hay una intempestiva irrupción de algo que obliga a redefinir la concepción de la obra. El texto comienza con la cita del breve párrafo de la página 154 de la primera edición de *Glosa* sobre el que Sarlo reflexiona:

El año anterior, en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días, aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Ángel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastillita de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización (“La condición” 28).

Saer determina allí los destinos trágicos de cuatro de sus personajes (el Matemático, el Gato, Elisa y Ángel Leto) “de pronto, como un golpe de timbales que se destaca por su brevedad de relámpago —escribe Sarlo— el pathos de la probable muerte del Gato y Elisa, de la segura muerte de Ángel Leto irrumpe [...]” (“La condición” 29-30). El Gato y Elisa son los personajes de *Nadie nada nunca* y si esa novela se leyera suelta, si fuera lo único que un lector hipotético leyera de Saer, sabría que son amantes, que están juntos en una casa de Rincón y que parecen amenazados por los inexplicables crímenes de caballos que los rodean hasta casi cercarlos, nada más. Por eso, es cierto que para quienes leen en *Glosa* que el Gato y Elisa fueron secuestrados después de lo que ocurre en *Nadie nada nunca* y en un tiempo posterior a la línea central de la narración de *Glosa*⁴¹, la relectura de lo que ocurría en Rincón entre los personajes y a su alrededor, parece imponerse. Se trata de que en los momentos en los que la narración de hechos (lo acontecimental) se precipita, aunque sea bajo formas de escritura muy complejas como ocurre en este caso con la prolepsis de *Glosa*, todo el

⁴¹ El presente de la narración en *Glosa* sucede a comienzos de los años sesenta, la muerte del Matemático, de Leto, el secuestro del Gato y Elisa, ocurren dieciocho años más tarde.

resto de la obra se reconfigura. Si la relectura se da casi como una exigencia, no es porque la intensidad del párrafo de *Glosa* que concentra una explicación sobre lo que no podía saberse en *Nadie nada nunca*, muestre sólo la coherencia del proyecto en un sentido formal, sino porque es justamente lo que se cuenta de los personajes, de sus relaciones y el modo en el que el tiempo se construye, se despliega y se concentra en el paso de una novela otra, lo que define la obra.

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 obra de Saer. A partir de la insistencia de Sarlo en que Saer es siempre el mismo, es decir que escribe siempre igual de comienzo a fin, Matilde Sánchez señala que en realidad tiene dos grandes líneas: *El limonero real* y *El entenado* “que aunque tengan puntos en común podrían ser novelas de dos primos” (Sarlo, “Literatura, mercado” 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 80⁴², 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 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 relegados: “mera adscripción a un proyecto faulkneriano” y porque al desechar la posibilidad de indagar también esas líneas, se evidencia que lo inconfundible en Saer, para Stern, sería el trabajo verbal con los sintagmas, los

⁴² El artículo se publicó originalmente en *Hispanamérica* (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.

significantes y las series fonéticas. Si el interés está puesto en el lenguaje, en el ritmo y en la colocación de los adjetivos, en el uso de las comas y la expansión de las frases, lo propio de Saer es la melancolía, la incertidumbre, la atracción por lo que se disgrega y tiende hacia la nada. Si lo que se observa en cambio es el borde entre la escritura partida y el avance narrativo —lo que se cuenta de los personajes en una historia que es continua y que se da en un mundo y un tiempo, propios— lo afirmativo de la escritura y del proyecto, aparecen. En *La grande* Gabriela Barco recuerda que su padre le contó una conversación que una noche tuvieron con Tomatis, cuando Horacio le pregunta: “¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela?” Y Tomatis le responde: *El movimiento continuo descompuesto*” (cursiva en el original, *La grande* 193). El argumento prueba que es en el borde entre la desintegración fragmentaria y la duración constante (el movimiento continuo) donde la escritura saeriana que puede ser leída, como dice Premat, como una única novela, se pliega y se configura como *gran obra*.

El fraseo resistente y reiterativo está presente de modo amplificado en “La mayor” pero también son resistentes algunas afirmaciones en la que queda afectado algo que excede la forma de las frases. El ejemplo más nítido está en la voz de el Gato cuando afirma que después de sus encuentros sexuales con Elisa, después de moverse, quejarse y suspirar no habían avanzado mucho: estábamos —dice el Gato— “igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin” (*Nadie nada nunca* 57). Sin embargo, en “La mayor”, Tomatis dice: “Y yo ahora, me llevo a la boca, *por segunda vez*, la galletita” (125, cursiva mía). Hay recuerdo de que hubo una primera vez y hay sucesión. Así como hay recuerdo o certeza de que “otros, ellos, antes podían [...] y subían, después, la mano de un solo movimiento, a la boca” (125). Así es que aunque se parta y se fragmente el movimiento que antes, otros, parece que podían hacer de modo continuo y de una vez, Tomatis está primero en el último escalón y luego en el penúltimo, en el antepenúltimo, en el primer escalón y en el patio. La narración de los pacientes intentos de enhebrar la aguja y dar puntadas de Gabriela Barco para coser un botón, lleva casi tres páginas de *La grande* pero al fin, la costurera verifica que el botón está firmemente cosido. El caballo del Ladeado en el comienzo de *Nadie nada nunca* “va emergiendo gradual, del agua, como con sacudones levísimos, discontinuos” pero luego “las patas finas tocan la orilla” (11).

Sabemos que el avance se da la mayor parte de las veces entre un libro y otro de modo que el tiempo de la realidad, el que le lleva a Saer escribir un libro, el que hay

entre una novela y las siguientes vuelve discontinuo el tiempo que pasa entre un momento cualquiera y el que vendría después, pero también es cierto que la configuración propia de la *gran obra* impulsa una lectura que tiende a saltar ese espaciamiento, en busca de atar, seguir el hilo de lo que ha quedado suspendido, y es ahí donde aparece una posibilidad de dicha que empuja lo más narrativo, durativo y continuo de la obra contra toda su negatividad⁴³: el momento en el que el Gato se levanta y deja su mesa del Gran Doria porque en algún barrio oscuro, unos amigos lo esperan para la cena en el cuento “Nochero”, existe para los lectores desde el año 2000 cuando se publica *Lugar* y aparece (si seguimos el orden cronológico de la obra) después de saber que el Gato fue secuestrado cuando estaba con Elisa en la casa de Rincón y que, en el tiempo en el que irrumpe el libro *Lugar*, los dos están desaparecidos. ¿En qué tiempo sucedió esa escena que el Gato mira desde su mesa en el bar? ¿Cuándo se nos iba a contar la reunión a la que asistiría el Gato con sus amigos? ¿No esperamos todavía ese cuento que no fue escrito?

Alain Badiou plantea en “La escritura de lo genérico” que si bien se ha considerado que en los textos más conocidos de Beckett “no pasaba al fin nada, más que la espera de un acontecimiento” (*Condiciones* 330), la interrogación sobre lo que pasa, y sobre la posibilidad de un pensamiento del acontecimiento anima visiblemente la obra desde el comienzo. Es, según Badiou, a partir de la pregunta por lo que pasa que aparece la posibilidad de que no haya sólo lo que hay. “No se trata ya de preguntar: ‘¿Qué es el ser tal como es?’ [...] Se pregunta: ‘¿Pasa algo?’, y más precisamente: ‘¿Puede nombrarse un surgir, un advenimiento incalculable [...]?’” (329-330). Si parece claro que en las novelas de Aira, pasan cosas, la mayoría de las lecturas sobre Saer se acercan más a la orientación que han seguido los textos sobre Beckett de los que toma distancia Badiou.

Aira, en su ensayo “¿Por qué escribí?” anota algunos puntos que sobresalen para él de la lectura de las conversaciones entre Paul Léautaud y Robert Mallet, los dos datos que subraya en las respuestas de Léautaud son, primero que no podía inventar y que lo que hace, en cambio, es escribir únicamente sobre su experiencia. En segundo lugar, Aira destaca del escritor francés su “predica por un lenguaje simple y directo”, sin

⁴³ La lectura de Oubiña que define de modo magistral la fragmentación saeriana se detiene en el análisis de fragmentos, partes de la obra, especialmente en “La mayor”. En ese cuento, dice: “la descripción de las acciones se expande al máximo y genera así un extraño efecto de disyunción o de hiato; de modo tal que, cuando un gesto se continua en el siguiente, no se percibe un encadenamiento progresivo sino un cambio leve en el estado de suspensión permanente” (*El silencio* 72-73).

adornos, “una prosa de Código Civil” (29). Si por un lado se acentúa —y esto es central— que con la escritura, las cosas que pasan toman forma, se hacen definitivas, *se hacen vida*; por otro, lo que se enfatiza como punto común entre la idea que Léautaud tenía de la literatura y la que Aira quiere destacar, es que dadas estas premisas, lo que se aparta del foco de interés es “el gusto de la textura del lenguaje, el juego de los timbres y matices y rugosidades del discurso poético” (29). De allí que el ensayo se proponga responder antes que cómo escribir, por qué escribir. La respuesta debería formularse en consonancia con lo que aparece en el libro de Aira sobre Pizarnik. Puede deducirse de lo que allí se expone que la pregunta por el cómo, apuntaría sólo a la incesante repetición. El cómo opera con una combinatoria de lo que ya fue hecho, lo que el escritor inventó una vez, la vez de la invención (*Alejandra Pizarnik* 43). El porqué, del que Aira se ocupa en “¿Por qué escribí?”, en cambio, es para él lo inagotable: “una proliferación de sobredeterminaciones [que] encuentra hechos dentro de hechos, y es de nunca acabar” (32). En Aira, el interés teórico por la forma aparece cuando la posibilidad de que haya forma responde a la invención de un mundo y es ante el anhelo por definirlo que el orden y la lógica que son necesarios para *formar el mundo* se traducen en conjeturas sobre cómo narrar, cómo escribir o cómo ordenar lo que pasó. El comienzo de *El congreso de literatura*, sintetiza muy bien esta posición:

Para hacerme entender en lo que sigue tendré que ser muy claro y muy detallado, aun a costa de la elegancia literaria [...]. En parte por la exigencia de claridad (me espantan las neblinas poéticas), en parte por una inclinación natural en mí a la disposición ordenada del material, creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. Pero no el comienzo de esta historia sino el anterior, el comienzo que hizo posible que hubiera historia. Para lo cual es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato (27).

Si lo que distingue la obra de Saer es centralmente, como ya lo señalamos en la introducción, la intensidad poética de sus construcciones sintácticas y es eso lo que se identifica con su perfección formal (trabajo verbal con los sintagmas, con la puntuación, el ritmo de la frase y con los adjetivos); es evidente que la prosa de Código Civil que según Aira sería ajena a las rugosidades del discurso, no pasa a ser inmediatamente y por contraposición, una escritura sin forma o anti-formal. Aunque, tal vez la aclaración sea innecesaria porque no existe escritura sin forma, no se trata ni siquiera de que Aira reniegue de la experimentación, ni de que se resista a la clase de artificios destacados por el formalismo. Se trata, en todo caso de una oposición a la idea de que los aspectos más valorables o innovadores de la forma literaria se concentren en la sonoridad y el

hermetismo sintáctico de la prosa. En ese sentido sería interesante recordar que para Sklovski, los procedimientos literarios de mayor interés son aquellos que consisten en “oscurecer la forma” para aumentar la dificultad de la percepción, pero que si atendemos a los ejemplos que da, el oscurecimiento no reside en la complicación de la sintaxis en sí misma sino en que el extrañamiento puede producirse también, para nombrar uno de los artificios que el autor considera, a partir de la elección del punto de vista (“El arte como artificio”). Es claro que si no puede negarse que el primer párrafo de *La metamorfosis* de Kafka, es un buen ejemplo de extrañamiento y por lo tanto un procedimiento formal, no lo es porque la prosa o la sintaxis de ese comienzo sean oscuras, complejas o de una notable belleza poética⁴⁴. Resta avanzar aun en la interrogación de lo que pasa en la obra de Saer pero lo que sí puede adelantarse es que el supuesto desinterés de Aira por la textura del lenguaje y su atracción por la fábula, son las tomas de posición donde deben buscarse las razones de por qué *Punto de vista* no pudo leerlo. Si la pregunta importa es por lo que esa imposibilidad dice sobre la propia literatura de Aira. Pero también, por lo que dice sobre la escritura y la obra que se ha dejado ver como su negativo: la de Saer. Lo que sigue propone, primero, un recorrido por los diversos modos en los que Aira apareció como problema en las páginas de *Punto de vista* y culmina en el análisis de una reseña sobre *Las conversaciones* que Beatriz Sarlo publicó en *Perfil*.

1.3 El lugar de Aira en *Punto de vista*

“Los dos ojos de *Contorno*”, el artículo que Sarlo publica en *Punto de vista* en noviembre de 1981, comienza con la pregunta sobre los motivos por los que aquella revista no pudo leer a Borges, y al respecto dice: “Todo sistema de lectura es a la vez una máquina para descubrir y una máquina para ocultar. [...] [L]a misma perspectiva teórico poética que rescata una línea desplaza hacia afuera o simplemente anula la

⁴⁴ No hemos leído a Kafka en alemán, si aun así el ejemplo es pertinente es porque Lukács se ha referido a lo que aquí se plantea. En “Significación actual del realismo” crítico, advierte que en Kafka “no existen las expresiones formalistas, tecnicadas, amaneradas, del contenido básico. Es ese contenido mismo, en su escueta inmediatez, el que determina su forma literaria propia”. Pero aun lo que dice después va más allá y adquiere también relevancia. Se trata de que si se atiende a la “sinceridad” o a la “simplicidad” de su prosa, Kafka debería considerarse, dice Lukács, como miembro de la familia de los grandes realistas (100). La observación interesa porque exhibe la esquemática pero arraigada y operativa asociación que hace que, como la sintaxis difícil y el alto-modernismo, se identifican con una escritura en la que prevalece lo formal, el interés por la historia, la fábula o los acontecimientos narrados y las frases de “escueta inmediatez” se consideran por oposición, propias de un desinterés por la forma y en el mismo momento, características del realismo.

presencia de otra” (7). Al revés que el de *Contorno*, el sistema de lecturas que *Punto de vista* construye tiene su eje en la obra de Borges y la perspectiva teórico-poética que sustenta su “máquina de descubrir” conduce a situar, también en un lugar privilegiado de ese universo, a la de Juan José Saer. Teniendo en cuenta que los otros nombres que aparecen en el centro del campo literario en el mismo momento en el que Saer comienza a ser elegido por la publicación son Ricardo Piglia, Manuel Puig y César Aira⁴⁵, puede afirmarse que a pesar del reconocimiento de su importancia los últimos dos escritores han sido desplazados de su campo visual. Sobre Puig, Sarlo escribió en 2005, que su gusto se había perfeccionado con los años y que una de las razones por las cuales podía afirmarse su fortalecimiento, fue que su literatura mostraba un aprendizaje. Del trabajo que supone todo aprendizaje, al atravesar la distancia entre lo dado inicialmente y su superación, Sarlo deduce que lo que hace avanzar a Puig es la comprobación de que al existir esa brecha y al haberla cruzado, su literatura no fue en realidad “inmediatamente mimética”. “Lo que Puig aprende —agrega— son los géneros de la literatura y el cine, por lo tanto formas” (“Pornografía o fashion” 15). Si bien en principio es preciso señalar cuán incierta podría ser la efectiva existencia de una literatura, de cualquier literatura “inmediatamente mimética”, es más bien la concepción del trabajo o el aprendizaje como valor y su coincidencia con el resguardo de lo formal lo que prevalece en ese párrafo. Me refiero a que es justamente el enlace entre el valor del trabajo literario, del esfuerzo, y el control del estilo, con la perfección formal que se espera de ello como resultado, lo que Aira altera en el sistema de valores instituidos en el campo literario en el que su obra irrumpe. Sandra Contreras señala que es llamativo que la obra de Aira, cuando se presenta o resulta “literatura mala”, sea objeto de una resistencia por parte del mismo campo literario en que lo “malo” se postula como uno de sus valores centrales. Para Contreras la versión definitiva de esta tradición puede encontrarse en el contracanon postulado por Ricardo Piglia contra el pasado que clausura la escritura perfecta de Borges, el futuro que abre la escritura mala de Roberto Arlt. Entonces se pregunta por qué la resistencia se produce respecto de la obra de Aira y su respuesta es que la literatura mala parece aceptarse siempre que lo que esté en juego sea el trabajo, la

⁴⁵ El reconocimiento de que los cuatro autores pueden ser ubicados en el centro del campo literario aparece en las páginas de la revista en una discusión titulada “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. (Sarlo 1-9) cuyos participantes son dos de las integrantes de la revista: Sarlo y Gramuglio, y dos invitados: Martín Prieto y Matilde Sánchez.

negatividad o la dificultad (*Las vueltas*). En cualquier caso, lo cierto es que ninguna de esas vías es la que Aira practica, y que como explicación posible a la resistencia hay otra arista que puede ser explorada. La literatura mala de Arlt se valora porque era —así lo nombra Sarlo— literatura plebeya (“Roberto Arlt excéntrico” 235), compuesta con los saberes del pobre y porque como “para entender a Arlt fue necesario conocer el lugar y la gente desde donde Arlt había llegado a la literatura” (“Lo maravilloso moderno” 220), su mala escritura debió considerarse más allá de su valor literario como documento cultural. Así es que si alrededor de la figura de la mala escritura de Arlt se escribieron libros de historia cultural como *Una modernidad periférica* y *La imaginación técnica*, la literatura buena de Saer, deja ver la composición de una obra que sólo parece poder ser abordada como crítica de un arte. Aunque la línea divisoria parezca atenuar el verdadero valor que tuvo y que la crítica atribuyó a Arlt, es a partir de una separación similar, de donde surge la pregunta por el lugar de Aira.

Con Aira, la firmeza que tienen las formulaciones que se refieren a la perfección de la escritura saeriana, se diluye porque la caracterización de la prosa y la descripción del proyecto del autor de *Ema la cautiva* no coinciden con la definición de “la belleza” consolidada por la complejidad sintáctica que para *Punto de vista* se convierte en la primera medida de valoración poética. Pero además, ese valor se complementa con otro que se le atribuye a la literatura de Borges y que no puede concederse a la obra de Aira: la voluntad de separarse de lo que Sarlo llama, según veremos enseguida, la realidad empírica. De todas maneras la determinación del lugar de Aira fue mutando desde las reseñas de sus primeras novelas en las que se intenta definir aun su valor literario, hasta las últimas menciones en las que su escritura toma como la de Arlt, el valor de un documento de época.

La línea que trazan las reseñas que María Teresa Gramuglio y Nora Catelli escriben, respectivamente, sobre *Ema la cautiva* y *Canto Castrato* de César Aira, despliega un tipo de lectura que oscila entre la celebración y la impugnación. En la primera dice:

El desierto de *Ema la cautiva* [...] libera un discurso que, si por un lado exhibe sus rupturas de la verosimilitud como una conquista frente a las limitaciones de la representación y la servidumbre del referente, queda por el otro atrapado —cautivado— en su propia seducción: encuentra sus límites —su frontera— en la parcialidad de un gesto que hace de la exacerbación, del juego inventivo la clave de su diferencia con otras tendencias narrativas coexistentes y posibles. (“Increíbles aventuras” 28)

La novela de Aira se examina en ese artículo a partir de dos nudos que organizan a su alrededor todos los comentarios sobre el autor que se han escrito desde entonces: la exacerbación de la invención y lo inusual, lo novedoso de esa capacidad inventiva. En esa exposición, el segundo término se presenta sencillamente como certeza; el primero es, en cambio, descripto como una trampa: un gesto parcial⁴⁶. Lo que se destaca más allá de esas salientes es su conquista ante la servidumbre del referente, de tal modo que lo que Aira hace, su gesto, tiene interés porque la invención parece conducir hacia una literatura que se desentiende de las limitaciones de la representación, en el mismo sentido que la literatura de Borges postularía que las combinaciones de las formas literarias se articulan en una lógica ajena y desvinculada de la realidad empírica. El envío hacia la escritura borgiana, tanto como la explicitación de su diferencia con las poéticas representativistas y con el punto más alto de ellas que es la literatura de Boedo, está en el propio texto: “El desierto de *Ema, la cautiva*, [es] tan imaginativo como aquel suburbio que Borges oponía al de los boedistas” (28).

Entretanto, el análisis que Catelli hace de *Canto Castrato* lleva el título de “Los gestos de la posmodernidad”. Allí, el problema de la ambigüedad valorativa se explicita, se presenta como característico de lo posmoderno y particularmente como algo que toca a la novela de Aira:

Semejante escritura practica, o quiere practicar, una incisión en el cuerpo del pasado, de los discursos del pasado. Y en los bordes de esa incisión, descubrir tejidos y describirlos; en esa descripción se fundaría la ficción, única inteligibilidad posible. Es un propósito ambicioso como el de toda la posmodernidad, y está amenazado por ese riesgo del que escribió Lezama Lima en *Tratados de La Habana*: “¿Quién pudiera delimitar sus deseos de sus hastíos?”. (37)

Por un momento, luego de explicar por qué esta novela de 1984 es posmoderna, aparece el juicio. Dice la autora que el tono de Aira, su “exasperación de la ficción” no lleva al humor “sino al gesto del espanto decadente.” (37) Después, habla del ahogo que produce la ausencia de un argumento coherente, de la precariedad de los modos por los que la historia se sostiene y del empobrecimiento de la trama; sin embargo su argumentación concluye de la siguiente manera: “Pero las cuatro novelas de Aira están

⁴⁶ En “Genealogía de lo nuevo” un texto de 1990 en el que Gramuglio analiza cuatro novelas argentinas publicadas en ese mismo año, revisando a partir de ellas la categoría de “novedad”, señala la distinción que Peter Bürger establece entre las “novedades caprichosas” y lo que es “históricamente necesario” (5) Si nos apoyamos en ese binomio, la novedad de *Ema la cautiva* se ubicaría del lado del capricho, ya que en la reseña a la que nos referimos, parece ser únicamente la fuerza de lo inusual la que hace que se convierta en un objeto destacado o destacable.

ahí: puedo seguir prefiriendo *La Luz argentina* [...] y aún así regocijarme con los *bellos ornamentos* de este tratado de los simulacros que es *Canto Castrato*". (37, énfasis mío).

En un breve ensayo que sirve de subtexto de algunas de las discusiones sobre arte que aparecen en los últimos números de la revista, Susan Sontag da cuenta de modo esclarecedor de la tensión que provocan en el arte contemporáneo los juicios estéticos sostenidos sobre la belleza de las obras:

El fracaso de la noción de belleza refleja el descrédito del juicio en sí, en cuanto a la posibilidad de concebirlo como imparcial u objetivo. La belleza se define como la antítesis de lo feo. Es obvio que no podemos decir que algo es hermoso si no estamos dispuestos a decir que algo es feo. Pero cada vez hay más tabúes respecto al calificativo "feo", sea cual fuere el objeto [...] La cuestión es ver qué tiene de hermoso lo que, hasta ahora, no se ha considerado bello (o sea, ver lo hermoso en lo feo).

A esto, Sontag, agrega que "[l]a acción más enérgica y exitosa contra la belleza se dio en las artes: la belleza, y el preocuparse por ella, eran restrictivas o, como suele decirse ahora, elitistas. Cuánto más inclusivos podían ser nuestros elogios si, en vez de decir que algo era hermoso, lo calificábamos de 'interesante'" ("Acerca de"). Un pequeño paso por delante de la lectura de Catelli, podría situarse lo que dice Sontag. El atributo de "interesante" destinado a la novela de Aira parece muy cercano a lo que Catelli escribe. El afán de encontrar belleza en los ornamentos de ese "tratado de los simulacros", construido tan sin habilidad y definido como un "artefacto de ficción", sostiene una estrategia fundada en la intención de hallarla en algún lugar. Si en un principio ignorar a Aira podría haber sido un problema para los críticos de la revista que tuvieron una incidencia indudable en la reestructuración del canon de la literatura argentina de la posdictadura y en la formación de una nueva generación de lectores, la suspensión de la curiosidad por el seguimiento de su literatura, se convertiría sin más en consecuencia razonada de un sistema de lectura programático y cerrado sobre sí mismo.

Parece sencillo, desde allí, pensar algunas cuestiones en torno al hecho de que después de la reseña de Catelli y hasta el número 81, de 2005, en el que Ana Porrúa se ocupa extensamente del escritor, los libros de Aira desaparecen casi por completo, se borran del campo visual de la publicación. En estos años en los que no se encuentran en la revista reseñas ni artículos críticos sobre él, su nombre y los problemas que genera su escritura circulan dos veces. La primera es en el número 66 de abril de 2000, en la discusión entre Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Matilde Sánchez y Martín Prieto titulada "Literatura, mercado y crítica. Un debate" que se abre con una pregunta de Sarlo: "Así como se pudo hablar, en el pasado, de una marca Cortázar en la literatura argentina, y como todavía hoy se puede decir que mucha escritura se produce bajo el

signo de Borges, ¿podemos pensar en una marca Puig, o una marca Saer, o una marca Piglia?”(1). Como se ve en este planteo inicial, el nombre de Aira no aparece, es agregado, convocado por Matilde Sánchez después; pero también ella establece una diferencia con respecto a los escritores nombrados por la directora de la publicación, en tanto Saer y Piglia, no Aira, serían “los dos autores del consenso”. En lo que en ese debate se dice sobre Aira despuntan algunos bocetos de lecturas productivas⁴⁷ y al mismo tiempo se enuncian ciertas cuestiones que se han vuelto tópicos de la crítica sobre el autor (su superproducción literaria, el modo en el que inunda el mercado con sus novelas y novelitas o su rechazo de la corrección,). Si bien su nombre no estaba en el programa inicial de la discusión, sino que aparece añadido más tarde, los dos recorridos que surgen cuando se lo convoca, el de los comentarios productivos y el de la enumeración de tópicos, hablan de una lectura atenta de su obra.

Su segunda aparición es en un ensayo de Sergio Chejfec que se titula “Sísifo en Buenos Aires”. Lo que Chejfec intenta reconstruir es una serie de señales de la “ruina social” que se había instalado en Buenos Aires después de que la crisis político económica de 2001, se hubiera vuelto evidente y hubiera comenzado a convertirse para quien mirara la ciudad, en una serie de restos y huellas de la degradación. Convencido de la complejidad del problema que quiere describir, Chejfec evoca la lectura de dos textos: “Proximidades y distancias. El investigador en el borde peligroso de las cosas” de Daniela Soldano (cuyo género es definido como una mezcla de confesión y digresión sociológica) y la novela *La villa* de César Aira. Al final del ensayo, el repertorio de procedimientos utilizados por Aira, la saturación y la acción a punto de abolirse (31) conforman un panorama que Chejfec llama deceptivo. Lo que allí no se aclara es si el sentimiento deceptivo provocado por la lectura de *La villa* es una metáfora de todas las decepciones que sufre la sociedad argentina o es al revés. De todos modos, lo que sí es evidente es que Aira, aparece ahí porque su novela se lee de la misma manera que como Sarlo había leído a Arlt: como documento cultural. Sin embargo, el desarrollo del ensayo conduce, más adelante, a otra conjetura que se deriva hacia un diagnóstico de la novela argentina de comienzos del siglo XXI. Desde esta perspectiva, Chejfec dice que la aparición de sujetos colectivos (en este caso, los cirujas) en literatura no tendría que

⁴⁷ El intento por definir en qué consiste lo posmoderno de su literatura, la apuesta por el riesgo o bien, las formas que le permiten modelar “el ideal de una escritura de la absoluta superficie, donde se podría encontrar una marca Puig”, son algunas de las líneas que allí se sugieren. Entre ellas la hipótesis de Gramuglio de que *Los Fantasmas* es una reescritura de *El limonero real* de Saer es quizás la más avezada.

ver sólo con un dato de la realidad, sino con una posibilidad de “ennoblecere un género tan devaluado como la novela” (30). De este modo el uso documental de lo literario se invierte: no es que la narrativa registre lo real, sino que a veces, lo real ofrece buenos materiales para una renovación estética. Lo curioso del texto es que los dos escritos, el de Soldano y el de Aira son interpelados por el autor del mismo modo. A pesar de que Chejfec arriesga que lo que Aira hace en *La villa* podría considerarse renovador, la novela de Aira aparece como equivalente de un texto sociológico, su interés estético se desplaza para ahondar en el registro del referente, como si sólo porque intervienen los cirujas, sólo porque hay allí una villa, la novela estuviera cerca de la sociología. De allí que las novelas de Aira se conviertan en un caso paradigmático del tipo de objetos ante los que el juicio estético queda relegado.⁴⁸ Lo curioso es que para fundamentar esa suspensión, la crítica se ampara en las propias intenciones de Aira, en su deliberado intento de eludir el juicio.⁴⁹

El número de *Punto de vista* que se publica en abril de 1994, incluye un artículo de Sarlo titulado “El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética” en el que se indaga el límite alcanzado por el proceso de desacralización del arte cuyo resultado es la institución del relativismo estético. El texto planteaba algunas cuestiones que pueden ser releídas en consonancia con el hecho de que después de veinte años de haberse borrado, el nombre de Aira vuelva a resonar con insistencia en las últimas ediciones de la revista. Desde 2003, es posible observar que la cuestión del relativismo estético se convierte en un problema que *Punto de vista* revisa con especial interés y es entonces cuando la dificultad de establecer un modo de medir el

⁴⁸ La edición del 13 de junio de 2004 de *Radar libros* (Suplemento literario de *Página/12*), se propone—según dice en la tapa— “Un examen del efecto Aira en nuestras letras”. La misma incluye en primer lugar, un extenso artículo de Alan Pauls en el que se sondean los límites de la posibilidad de formular juicios de valor sobre la literatura de Aira: “En ese sentido sí habría que decir que los libros de Aira no son ni buenos ni malos; son únicos, únicos en su especie, que es la especie de los libros de Aira, como es único el gesto de Duchamp, o de Cage, o de Puig, o incluso—en este sentido— de Borges: como son únicas las cosas, que imponen su ley, inventan su posteridad y condenan al mundo a repetirlas” (“En el cuarto de las herramientas”3). En segundo lugar, una reseña de Guillermo Piro sobre *Edward Lear* indaga también el modo en el que las novelas de este escritor tienden a producir la suspensión del juicio: “La aparición de *Edward Lear* después de *El tilo* debe tener alguna conexión oculta que es preciso descubrir prestamente, y si *El tilo* nos gustó o no es algo que carece absolutamente de importancia” (“Se trata de realismo”5)

⁴⁹ Graciela Speranza, en un artículo en el que este problema se explora en profundidad (“César Aira. Manual de uso”), explica que a partir de los modos por los que opera el continuo (procedimiento que se percibe en que “uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque este se desplaza indefinidamente hacia delante”), las posibilidades de deslindar una obra para atribuirle un sentido o un valor se anulan. “¿Cómo fundamentar un juicio de valor? ¿En base a qué principios hablar de una buena o mala novela de Aira cuando el principio del continuo (‘la mala forma’) redefine los términos del valor?”. (9)

valor de la obra de Aira, tal como podía advertirse ya en las reseñas de Catelli y Gramuglio, pueden leerse en correspondencia con los temas que se plantean insistentemente en una serie de artículos e intervenciones que giran en torno del arte contemporáneo. En “La producción de un artista”, texto que se incluye en un dossier sobre la última exposición de Guillermo Kuitca en Buenos Aires, Adrián Gorelik, agrega un capítulo al tema del relativismo diciendo: “Todo indica que las artes visuales contemporáneas son una de las dimensiones de la cultura que, en una época ya de por sí relativista, ha disuelto más radicalmente cualquier comunidad de criterios en la que diferentes voces y diferentes juicios de valor puedan interactuar en una construcción social de sentido” (8). Gorelik parte aquí de la hipótesis según la cual lo que caracteriza de modo dominante las prácticas de la mayor parte de las artes visuales contemporáneas es “el peso de la dimensión conceptual” (9). Luego de presentar ejemplos que permiten al lector reponer los alcances y modalidades de esta dominante⁵⁰, puntualiza dos consecuencias principales: la confusión entre discurso crítico y práctica artística, y entre búsquedas artísticas genuinas y ocurrencias ingeniosas. La dificultad de distinguir entre las dos últimas, se explica utilizando la categoría de “experiencias interesantes” (“coartada mediante la cual se elude el problema del valor”) que proviene del ensayo de Susan Sontag ya citado. Debido a que la única forma de establecer una diferencia en ese terreno —en el que la valoración funciona a partir de escalas extrañas y confusas— parece ser a través de la amplificación de la figura del artista, Gorelik, se concentra en la recepción crítica y las particularidades de la obra de Kuitca. Kuitca es para Gorelik el primer artista argentino en haber mostrado que la producción de esta figura es previa a la producción de la obra, porque es lo único que puede explicarla y justificarla.

Dos números más adelante, un texto de Andrea Giunta: “Acerca del arte más contemporáneo” y uno de Graciela Silvestri: “Interdicciones contemporáneas”; vuelven sobre el tema de la liquidación de los valores, y en el último de los publicados en 2005, los mismos problemas reaparecen en “A propósito del esclavo. El arte contemporáneo y su público” de Silvia Schwarzbock. A partir del número 77, es posible trazar una serie que pone en primer plano a las artes visuales y a la cuestión de su valorización. La vuelta del “problema Aira” a la revista corre en paralelo con estas preocupaciones. En la

⁵⁰ Las “farmacias” de Damien Hirst elaboradas para dar cuenta de la analogía entre el sistema de creencia de la medicina y el del arte; los “álbumes de familia” de Christian Boltansky o la “Biblioteca” de Rosângela Rennó, obras –instalaciones fotográficas que “suponen una organización de las formas, pero que se colocan en el casi exclusivo terreno de los significados”)

edición siguiente a la del dossier sobre Kuitca, Sarlo, menciona a Aira para ponerlo en relación con *El pasado* de Alan Pauls (“La extensión”); luego en el número 81 de 2005, *Punto de vista* publica por primera vez en su historia, un artículo extenso dedicado a Aira. El texto escrito por Ana Porrúa,⁵¹ habla del autor, tomando en cuenta su *figura de artista* (“César Aira, implosión y juventud”). Aunque aquí no hay una intención impugnatoria como en el examen que hace Gorelik de Kuitca, la decisión de revisar las intervenciones públicas de un escritor de cuyos libros la revista no ha dicho prácticamente nada en los últimos veinte años no deja de ser curiosa y no puede no remitirnos a los problemas del arte contemporáneo que describe Gorelik, en especial a esa idea según la cual la producción de *figura de artista* es lo único que puede explicar y justificar la obra. En una nota al pie de su escrito, Porrúa dice:

No hablo aquí y no hablaré en esta nota de las ficciones de Aira. Otros lo han hecho, sin lugar a dudas, mejor de lo que yo podría.

Creo sin embargo, que las intervenciones públicas de Aira permiten ver costados de la figura de escritor que él construye y que produce divisiones muy tajantes en el campo de los lectores. Por eso las he elegido, desde su escasez [...] y desde su contundencia (24).

Las ficciones del escritor, aunque no su nombre ni sus intervenciones, siguen borradas hasta aquí del sistema de lectura de la revista. Sin embargo, en el último número de 2005 Aira se duplica. En “¿Pornografía o fashion?” de Beatriz Sarlo, en el que se presenta una dura crítica de la última novela de Alejandro López, Aira y también Puig son recuperados para enfrentar su *estilo* con el del autor de *Keres coger? = guan tu fak; de* este modo, la escritura de los dos que habían sido desplazados señala por contraste, la buena literatura. En el mismo número, un ensayo de Martín Kohan, titulado “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”, parece ofrecer algunas pistas sobre la reaparición de Aira que son de una clase distinta de las que seguimos hasta ahora. Lo que en el texto de Kohan se hace más llamativo es que el mapa que traza para ubicar los nuevos lugares, parece arrasar los límites entre la máquina de descubrir y la de ocultar que habían sido sostenidos hasta el momento. En 1997, la revista había presentado “Pater. Fragmento de una novela en preparación” de Sergio Chejfec (parte de lo que más tarde sería su *Boca de lobo*) precedido por un artículo de Sarlo, titulado “Anomalías”, en el que decía:

⁵¹ Ana Porrúa es la directora de *Bazar Americano*- el sitio de internet de *Punto de vista*. En ese ámbito las reseñas de sus libros aparecen siguiendo el acelerado ritmo de publicación del escritor.

Estas líneas no pretenden servirle de introducción (quien lea lo que sigue seguramente conoce a Chejfec o sabe de él), sino que se escriben por impulso, para explicarme a mí misma su originalidad, tal vez con el deseo de contrastar mis ideas con las de otros lectores, probablemente con el mismo Chejfec. Hago esto sostenida en una sola prerrogativa, que para mí es singularmente valiosa: conozco lo que Chejfec viene escribiendo casi desde el principio [...] y desde entonces, hice mis apuestas sobre su sorprendente y a veces inexplicable originalidad (21).

El escritor *anómalo* comienza a ocupar desde este momento junto con Alan Pauls y después de Saer, un lugar preferencial; los dos colaboran en la revista, que al mismo tiempo apuesta con insistencia a su *inexplicable originalidad*⁵². La operación que Sarlo describe en el párrafo citado sella un pacto de *entre nos* en el que los escritores, los lectores y los críticos son las mismas personas. Casi diez años más tarde Kohan desarma el círculo y expone el uso indiferenciado que Alan Pauls y Sergio Chejfec hacen de Saer y Aira, Puig y Borges en su literatura: “Desde una temporalidad distinta, no sucesiva, no lineal (por ejemplo la temporalidad de la lectura, la de la lectura hipotética de un escritor de los años 80 o 90) Borges y Puig pueden sincronizarse como piezas simultáneas de una misma máquina narrativa” (8). Luego ajusta su hipótesis diciendo: “es como si, en cierta manera, la presunta incompatibilidad entre la literatura de Aira y la literatura de Saer pudiese, desde la perspectiva de Chejfec, desvanecerse, y admitir al menos una razonable coexistencia; y lo mismo pasase desde la perspectiva de Pauls, con la literatura de Aira y la literatura de Piglia”(10). Si bien Aira es desde una *temporalidad lineal* el precursor de Pauls y Chejfec, es la literatura de ellos (leída por la revista con paciencia y como una fuerte apuesta) la que se asemeja a la del Kafka de Borges, “modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro” (“Kafka y sus precursores” *Otras inquisiciones* 712). Para definir los usos que Borges hace de la figura del supersticioso y sus flexiones, tema al que volveremos en el próximo apartado, Sergio Pastormerlo cita un pasaje de *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau: “Cuando las creencias se retraen o se devalúan, se abren dos posibilidades: o se transportan las creencias a otro lugar, se capta la ‘energía creyente’ para convertirla y aplicarla a otros objetos, o se convierten en un exceso, un sobrante, un residuo que no puede ser reciclado y que recibe el nombre de superstición” (Pastormerlo *Borges* 88). Si la apuesta de *Punto de vista* respecto de la obra de Saer, ya había

⁵² En “Genealogía de lo nuevo” de María Teresa Gramuglio (1990) se detiene en lo novedoso de *El coloquio* de Pauls y *Lenta biografía* de Chejfec; en “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, Sarlo (2000) insiste sobre la originalidad de Chejfec y califica del mismo modo la obra de Pauls, en especial *El pudor del pornógrafo*, su primera novela.

obtenido sus frutos, parecía al mismo tiempo que el consenso resultante se debía a las razones a las que la revista había apostado también: la belleza de su prosa y la sintaxis límpida e intrincada. Esa “energía creyente”, entonces, podía trasladarse a la escritura de Chejfec y Pauls; sin embargo, el artículo de Kohan da cuenta de que la energía ya no puede reciclarse sola, sin combinación y sin mezcla. La *sintaxis* límpida es sin más una superstición.

Un último episodio de la lectura de Aira por parte de Sarlo, agrega a estas derivas un desvío y una especie de condición. En su columna de *Perfil*, en la que la elección de los libros leídos es bastante curiosa porque se ocupa de algunos a los que no se habría dedicado en revistas especializadas o en publicaciones académicas, pero también porque aunque la exposición pueda ser un poco más simplificada, en la medida en que está destinada a un público amplio, sigue siendo fiel a su red conceptual; Sarlo publica en febrero de 2008, una reseña sobre *Las conversaciones* de Aira (“¿Cuánta invención es posible?”). Allí aparece un concepto peculiar que es para Sarlo una especie de palabra-maná —una palabra que Barthes define como aquella “cuya significación ardiente, multiforme, inasible y como sagrada” (*Roland Barthes por Roland Barthes* 141) da la impresión de que con ella se puede responder a todo— y que provoca en la lectura de esa novela de Aira un desplazamiento extraño: la noción de *plus*.

Veamos: en *Las conversaciones* el narrador descubre en una película que ha visto por televisión un Rolex de oro en la muñeca de un pastor de cabras aislado en la montaña. La primera advertencia es que ya el hecho de que llevara un reloj pulsera estaba fuera de lugar porque además, esa comunidad de cabreros practicaba una economía de subsistencia ajena a la sociedad de consumo. Pero luego se descubre una trama complicada de dobles y agentes de la CIA que no sólo verosimiliza el Rolex sino que muestra que cualquier cosa puede hacerse verosímil en la lógica estricta de las novelas de Aira. La reseña de Sarlo parte de conectar el Rolex del pastor con el barómetro de Flaubert cuya función analizó Barthes en “El efecto de realidad”:

En la discusión que los lectores seguimos paso a paso [se refiere a la conversación que el narrador de la novela de Aira tiene con un amigo] hay un motivo que al principio parece central, pero paulatinamente demuestra que fue introducido para hacer ingresar el que es realmente importante. En *El efecto de realidad*, Roland Barthes escribió que existen “notaciones” que no cumplen una función estructural en el relato. Son “lujos de la narración”, que sostienen la representación realista: el barómetro que Flaubert coloca sobre un piano, barómetro que Barthes hizo famoso incluso entre quienes jamás leyeron el relato donde se lo menciona. Lo verosímil es, en aquel artículo de Barthes, *un plus*, algo que está allí porque lo “real” se resiste siempre a la escritura (cursiva mía).

Inmediatamente la conexión con el barómetro que aparece sobre un piano en *Un corazón simple* de Flaubert, se niega:

Barthes analizaba la descripción realista. Nada que interese menos en *Las conversaciones*. Pero, a partir de un error de verosímil provocado por el Rolex en la muñeca de un pastor, esta fábula teórica explora las potencialidades de lo “inverosímil”. A diferencia de Barthes, Aira muestra de qué modo el error produce el tipo de abundancia que finalmente le interesa escribir.

Lo que se evidencia cuando se analizan juntas la nota y la novela es que más que del desinterés, la posición de Sarlo ante el realismo resulta en un empeño por empujarlo fuera de campo cada vez que aparece como posibilidad. Pero más allá, lo que el fragmento transcrito expone, encierra una falacia lógica: el barómetro sobre el piano contribuye a la verosimilización realista de lo que acontece en casa de madame Aubain, si produce un plus no es porque lo real se resista a la escritura, sino porque no tiene función estructural. La necesidad que cualquier relato tiene de lo verosímil no es un plus, no sobra; por el contrario, la razón de que exista un concepto como “verosímil” reside justamente en que lo real se resiste a la escritura. Si lo real no aparece ante nuestros ojos al nombrarlo, no lo hace ni con el barómetro, ni con Felicité, ni con el loro. La diferencia entre esos elementos está en su función. El cuento seguiría siendo el mismo sin barómetro pero no sin Felicité. Lo que aquí interesa, de todos modos, es que el Rolex del cabrero de Aira sí tiene una función estructural, si se lo quita de allí, desaparece lo que en la novela debe resolverse, el forzamiento inventivo que Aira produce para que lo imposible se integre a la lógica del relato. Ahora bien: ¿por qué se afirma que la descripción realista que Barthes analiza es lo que menos interesa en *Las conversaciones*? El procedimiento de verosimilización que hace que el Rolex no sea un lujo de la narración, en tanto que ocupa un lugar en la estructura de la novela, es lo que define justamente el realismo airiano, el ajuste de una lógica particular que podría responder a la pregunta que está en el título de la lectura de Sarlo, porque provoca que para resolver las incongruencias, las imposibilidades y lo inexplicable, toda la invención sea antes que posible, necesaria. El rodeo de Sarlo indicaría que es sólo en tanto que lo real se resiste a la escritura que la literatura existe, pero la resistencia puede resolverse por exceso (hay una lengua poética compleja que no coincide con lo argumental, que no se atiene a lo que pasa sino que dice más, está *de más* respecto de la intriga y de lo narrable y entonces la literatura consiste en un lujo o un plus). O puede resolverse por sustracción: lo que le falta a lo real, lo impensado, lo que parece imposible es lo que la literatura deja aparecer. No es menos significativo, entonces, el hecho de que la

presencia que tiene la palabra *plus* en ese lugar, que es marginal respecto de los ensayos e intervenciones de Sarlo y que puede leerse como un detalle circunstancial en el desarrollo que esta tesis propone, adquiere relevancia al comprobar que su aparición se encuentra también en otros textos y que la repetición adquiere finalmente un sentido fuerte que da cuenta de una toma de posición. El seguimiento y el análisis de lo que esa inscripción dice, permitirá avanzar hacia el próximo movimiento. Se trata de analizar, entonces, el desplazamiento que habría provocado al mismo tiempo y paradójicamente, una inclinación a defender e incentivar el giro formal y antirrealista de la literatura por parte de la crítica más prestigiosa y la conquista, que fue en realidad una especie de entelequia estratégica por parte de Saer y de Aira, de algunos aspectos de la narrativa borgiana que, combinados de modo inusitado, desarmados y dados vuelta, se convirtieron en un catálogo de posibilidades de escribir, de intervenir y hasta de inventar a partir de Borges, lo que Borges nunca hizo y lo que nunca le interesó: escribir novelas y optar por el realismo.

1.4 Plus: lo que sobra en la literatura.

Hay en el sistema crítico de Sarlo una insistencia en la que se condensa el privilegio de la forma literaria como medida de valor. El examen de la repetición de esa idea permitirá al final de la argumentación explicar por qué empezar por ahí, justamente por el borde más antirrealista un replanteo sobre el realismo.⁵³

En una reseña sobre *Elena sabe* de Claudia Piñeiro, que Sarlo publicó en el *Diario perfil* en 2007, decía: “Algunas novelas se parecen a algunas películas tanto como esas novelas y películas no se parecen al buen cine ni a la buena literatura. [...] transmiten una cantidad bastante apreciable de mensajes y plantean conflictos que merecen ser discutidos. A los de este tipo se los llama ‘films de calidad’; a estas novelas

⁵³ En *El imperio de los sentimientos*, Sarlo dice que las narraciones semanales que el libro se propone estudiar no fueron escritas desde la perspectiva del realismo pero no explica la afirmación. En primer lugar, podríamos preguntarnos ¿por qué no? ¿Cuál es el parámetro que parece deslindar tan tajantemente los límites entre melodrama, tardoromanticismo y realismo en esas novelas? En la “Introducción” a *El imperio realista*, María Teresa Gramuglio escribe que entre las omisiones del volumen, una de las más lamentables es la del “caudaloso repertorio de publicaciones constituido por la literatura criollista, los folletines sentimentales, el radioteatro y otras manifestaciones pertenecientes al circuito del consumo popular, que combinaron algunos tópicos y procedimientos del realismo con elementos costumbristas, por lo general en el marco del paradigma tardoromántico-sentimental”(10). De modo que, desde esa perspectiva, la efectiva combinación de esos tópicos no permitiría una tajante negación del realismo presente aunque *impuro* en el orden del universo del *imperio de los sentimientos*.

habría que llamarlas ‘novelas de calidad’”. Inmediatamente después explica el concepto de modo más amplio:

Elena sabe, de Claudia Piñeiro, es una de estas novelas de calidad. Su tema es la enfermedad, la vejez, las asperezas de la vida cotidiana entre una madre que tiene Parkinson y una hija que vive subordinada y rebelada ante ese destino; el aborto y las consecuencias de un catolicismo militante que lo impide arruinándole la vida a la mujer obligada a ser madre. Todo en dosis masivas, con una caída entre bizarra y gótica, que presenta los detalles íntimos de la enfermedad con lenguaje explícito pero en frases gobernadas y prolijas. Leyendo la novela me pregunto si, en estos casos, *la literatura no está de más*; si el tema no estaría mejor servido por un non fiction sobre viejos con Parkinson y una investigación periodística sobre las consecuencias psicológicas no del aborto sino de no conseguir un aborto en el momento en que alguien cree necesitarlo (“Literatura bienpensante”, cursiva mía).

Desde el margen de la obra crítica más sólida de Sarlo, el texto confirma ciertos trazos que la habitan. Lo que sigue es el análisis de ese punto que condensa el *estar de más de la literatura*. Es un borde de esa idea el que se expone en la insistencia con la que aparece en sus ensayos la palabra *plus*. Lo que esa noción define y nombra —para adelantar algo que se verá en seguida— sintetiza un recorrido crítico particular que terminó por ceñir entre los bordes de un andarivel con única dirección el modo de leer a Saer tanto como el desinterés por la obra de Aira.

En el prólogo a las *Obras* de Payró que la Biblioteca Ayacucho publicó en 1984, al referirse a *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, Sarlo anota que el autor (supuesto copista de un manuscrito cuyo título le fue propuesto por el personaje principal y narrador en primera persona de la obra) tiene el deseo de una literatura “colocada tan en tercera persona que sea el proceso histórico mismo su personaje principal y que la historia esté figurada desde la instancia colectiva, funcionando las individualidades como plus estético o narrativo” (XXIX). A ello agrega lo que aparece inmediatamente después y entre paréntesis: “(‘condimentos’)”⁵⁴. El plus comienza siendo sinónimo de condimento: un agregado que no definiría habitualmente la identidad de una preparación pero de cuya gracia depende en gran medida su *gusto*. En *El imperio de los sentimientos*, hacia el final del libro, advierte que las narraciones

⁵⁴ La palabra que Sarlo pone entre paréntesis para fijar el sentido de que las individualidades en la novela deberían funcionar para su autor como plus estético o narrativo, viene sugerida por un pasaje de Payró en el que explica que nadie puede discernir en su obra lo que ha hecho cada cual ni lo que ha ejecutado un grupo “como en esos guisados de la gran cocina en que se mezclan y confunden mil ingredientes para producir una cosa única”. A lo que agrega: “En mi novela, el guisado sería el protagonista y los condimentos el resto de los actores” (*Divertidas aventuras* 197) pero la conexión entre el sentido de *condimento* y el de plus estético, está construida por Sarlo. El concepto de plus no pertenece al autor de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* sino a su prologuista.

semanales proponen un arte que produce el efecto de “valor” (valor aparece textualmente entrecomillado) y luego añade:

¿Dónde están sus secretos? En el rechazo a la desnudez, a la “simplicidad”, al “despojamiento” de la escritura, al ascetismo. Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no eligen un estilo simple. Eligen un estilo de clisé que garantiza la existencia de un *plus*. En ese *plus* está su estética, basada tanto en una pronunciada tipificación de personajes como en una serie de moldes estilísticos. Se trata, quién lo duda, de una estética sin problematicidad, antirrupturista, que combina elementos seguros, de ese fondo común de inversión que sin sobresaltos crea la ilusión de ‘valor’ (226).

La primera pregunta es ¿qué significa ese *plus* y si podría entenderse como sinónimo de la ilusión de valor o “valor”? Quiero decir que el plus es la ilusión estética a la que las novelas semanales aspiran, ese valor preconcebido que desean y no logran. Por lo tanto, el plus sería para Sarlo una especie de definición del gusto, del *buen gusto* de la literatura, de su literariedad y por lo tanto de su esteticidad deseada. La aspiración de valor de las novelas semanales señala algo que está más allá y por eso se niega para ellas la posibilidad de alcanzarlo. El estilo de clisé muestra que hay una *aspiración* y es esa condición a la que se aspira, algo que las novelas semanales no alcanzan, lo que define a la literatura *valiosa*. La literatura es para Sarlo ese *estar de más, más allá: plus*, lo que le sobra al lenguaje (una potencia del lenguaje que no le es indispensable, como sí lo sería —entendiendo— su función comunicativa), y que la buena literatura forma o modela (esa es su condición estética y ese es su lujo). Agregó para confirmarlo, un último caso, quizás el más nítido:

Si no percibimos una diferencia entre Silvina Ocampo y Laura Esquivel, nos equivocaremos: en todos los casos, hay una diferencia formal y semántica que debe discernirse a través de perspectivas que no siempre son las de los estudios culturales [...] Son diferentes porque *hay un plus en Ocampo que está completamente ausente en Esquivel. El arte tiene que ver con este plus*. Y la significación social de una obra de arte, en una perspectiva histórica, depende de este plus, como depende de su público si la consideramos sólo en términos de su impacto presente (o sólo en términos de mercado) (“Los estudios culturales” 38, cursiva mía).

Los ejemplos muestran que el plus y sus equivalentes designan lo que le falta al lenguaje, lo que tiene de menos, cuando no se configura en el interior de una obra que se diferencie por su forma. Pero como veremos enseguida, es a partir de las insuficiencias del realismo y del diagnóstico de que sólo la mala literatura puede asociársele, que se encuentra en el concepto de forma o de lo formal, la posibilidad de construir un instrumento crítico que se revele como su antítesis. Por eso, la forma pasa a designar de modo particular y sesgado, un conjunto de procedimientos que, en el orden

de la narración, privilegian lo elíptico o lo fragmentario y que proyectan un tipo de relación entre el signo y el referente, en la que este último se oscurece o se borrea. Lo que Sarlo llama plus garantiza la composición de un valor que a la vez la valoración genera y responde a la necesidad de nombrar de algún modo lo que hace arte al arte o literatura a la literatura. Es quizás en “Literatura y política”, el ensayo en el que, Sarlo plantea que la narrativa de los ochenta se configura a partir de una desconfianza radical frente a la narración clásica y frente al realismo, donde algunas pistas acerca de lo que hace arte al arte parecen definirse de modo más preciso.

Ese texto enumera los rasgos de un corpus de novelas que se editaron entre 1975 y 1983 en el que coinciden dos dominios: el de la teoría literaria o la teoría crítica y el de la historia argentina inmediatamente anterior. El borde que tocan las dos líneas sugiere que como la literatura se dispone a inventar estrategias de representación de los actores sociales y de los fantasmas subjetivos suscitados por ellos, se entrega con complacencia a delinear un espacio reflexivo conveniente cuando la historia sacude todas las certidumbres. La escritura literaria parece acelerar desde esta perspectiva sus mecanismos de figuración en la selección de tropos ligados a la ausencia, la opacidad y la fragmentación. Entre tanto, el procesamiento social de la experiencia en busca de sus sentidos posibles encuentra en ese proceder una modulación particular: “Se escribieron novelas que oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia”, anota Sarlo: “pero es precisamente en esa perspectiva sesgada, en fuga, donde la literatura alcanza a producir un discurso interrogativo y reflexivo (en lo intelectual y en lo estético)” (10).

El análisis del desenvolvimiento literario así planteado supone la idea de que la opción de ciertos procedimientos puede entenderse como ceñida por la incidencia del entramado de discursos y motivaciones diversas, propias del desarrollo interno o atravesadas por la historia. Pero otra dirección asume ese encuentro entre la palabra literaria y las configuraciones de la experiencia social cuando, mirando ahora hacia adentro de la literatura, ese agrupamiento de ingenios: la oblicuidad, la cifra, el fragmento, constituyen la *única* lengua capaz de escribir algo sobre lo real: “La literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (*o precisamente porque adopta*) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia” (“El saber del texto” 7, la cursiva me pertenece). La asociación entre el discurso crítico y las formas oblicuas, elípticas y opacas encuentra en esa modulación de la escritura una normativa, una especie de deber y de límite.

Si en la comparación entre Esquivel y Ocampo, Sarlo escribe que el arte depende del plus, éste podría definirse también, no sólo por el valor formal que se le otorga a la configuración lingüística o tropológica, sino como un excedente de lo argumental y de la representación. El plus sería, entonces, lo que le sobra al argumento, algo que no puede narrarse, lo que no puede reducirse a la acción, ni a lo acontecimental. El caso de Silvina Ocampo es sintomático porque los procedimientos que prevalecen en su literatura son los mismos que caracterizan a la novela de los ochenta —la opacidad, la fragmentación, la elipsis—⁵⁵. De modo que la diferencia entre sus cuentos y las novelas de Laura Esquivel, podría explicarse a partir de la consideración de que lo distintivo reside en la obturación formal que dificulta el acceso inmediato a la comprensión de lo que ocurre. La potencia de la forma, es lo que provoca que la narrativa de Ocampo no pueda reducirse a algo narrable sin perder la mayor parte de lo que es. Efectivamente, si la literatura consistiera en contar historias, algo, en esos cuentos *estaría de más*. Desde luego, el problema no reside en esa afirmación con la que no dudaríamos en coincidir, sino en llevar la tesis a un punto en el que se supone que lo narrativo, lo que la literatura cuenta, tiene un valor inferior respecto de la forma y es aún menos atendible o menos interesante si el discurrir de la prosa es continuo y fluido antes que refractario y elíptico.

Cuando leemos en “Literatura y política”, o de modo más enfático en otro de los ensayos de Sarlo titulado “El saber del texto”, que la literatura puede leerse como discurso crítico porque adopta como estrategias discursivas la forma de la elipsis, la alusión y la figuración; o cuando leemos que el arte depende del plus que, como se ha intentando demostrar es una cualidad propia de una acepción particular del concepto de forma; lo que queda del otro lado, lo que se le opone es lo que Theodor Adorno llama el “tejemaneje de la comunicación floreciente por doquier” (*Teoría estética* 194). Así, queda trazada una línea divisoria entre las formas artísticas complejas y el lenguaje

⁵⁵ En un trabajo de 2010 en el que se ocupa de *Ejércitos de la oscuridad* (volumen que reúne notas y fragmentos en prosa que permanecían inéditos hasta 2008), Graciela Tomassini, sostiene que la atracción de Silvina Ocampo por la escritura breve y fragmentaria a lo largo de toda su obra, es lo que permite confirmar que entre las cuatro series que el volumen integra, el segmento titulado “Ejércitos de la oscuridad” cuyas características son, la discontinuidad, la tendencia a la digresión e hibridez genérica, no es resultado de la edición de materiales dispersos, sino una escritura deliberadamente buscada, — que acepta la fugacidad y la digresión como premisas compositivas— y que esa unidad y coherencia con el resto de la obra, confirmaría que fue pensado por Ocampo como libro. Esta lectura, tanto como las notas de introducción del libro de Ernesto Montequín, en las que Tomassini se apoya, interesan especialmente porque especifican que los procedimientos a los que aquí nos referimos caracterizan la obra ocampiana a tal punto que son considerados como sus más representativas premisas de composición.

comunicativo. Si la forma es para Adorno la que hace que el arte libere lo empíricamente vivo de aquello “en lo que lo encierra la experiencia exterior” (*Teoría estética* 14), lo que cuenta un relato parece quedar del lado de la heteronomía, como si en lo narrativo, en la fábula y de modo más ostensible aun en el realismo, la literatura intentara tocar ese borde exterior. Ahora bien: la oposición a lo empírico y a lo existente que, en la línea del negativismo adorniano, Sarlo, le atribuye a ciertas formas literarias (las combinaciones borgianas a las que nos referiremos enseguida, la fragmentación de *Nadie nada nunca* o el ciframiento de *Respiración artificial*) evidencia que no sólo el valor de la forma se considera superior al de lo narrativo y lo argumental sino que además la forma es mejor y más valorada, cuanto más compleja, elíptica u opaca, sea⁵⁶. Lo que allí se prueba —para decirlo con las palabras que Huyssen usa para referirse a Adorno— es que la perspectiva de Sarlo se funda en “ciertas estrategias de exclusión que relegan a una zona inferior todas las formas de la representación” (*Después de la gran división* 56) y que entre ellas, especialmente, lo que queda desplazado es el realismo.

Tras la pista de una definición del modernismo estético que le permita encontrar el origen de la contienda entre éste y la cultura de masas, Andreas Huyssen, explica:

La premisa más importante de la obra de arte modernista es el rechazo de todos los sistemas clásicos de representación, el borramiento del “contenido”, el borramiento de la subjetividad y de la voz del autor, el repudio de las semejanzas y las verosimilitudes, el exorcismo de toda petición de cualquier tipo de realismo. Sólo fortificando sus límites, preservando su pureza y su autonomía y evitando cualquier contaminación con la cultura de masas y con los sistemas significantes de la vida cotidiana, la obra de arte puede mantener su actitud negativa: negativa tanto hacia la cultura de masas y el entretenimiento juzgados como las formas principales de la articulación cultural burguesa (105-106).

Luego advierte que Adorno ha sido descripto muchas veces como un teórico de la vanguardia, un uso de la terminología —aclara— que confunde vanguardia y modernismo. “Pero si, como dice Bürger, el principal objeto de la vanguardia era reconciliar el arte con la vida [...] Adorno no es un teórico de la vanguardia sino del modernismo” (67). Finalmente recuerda Huyssen que en *Doctor Faustus* de Thomas Mann, el demonio que habla como un crítico de arte reproduciendo en varios momentos

⁵⁶ En el párrafo en el que Adorno escribe sobre la oposición entre las obras complejas y las que se asemejan a la claridad expositiva y funcional de la comunicación, sostiene que las obras “herméticas” llevan a cabo una crítica más radical de lo existente “que las que, por causa de una clara crítica social, emplean la conciliación en la forma” (*Teoría estética* 194).

el eco del pensamiento del filósofo frankfurtiano, dice: “La composición misma se ha vuelto muy difícil, diabólicamente difícil. ¿Cómo trabajar allí donde la obra ya no tiene relación alguna con la sinceridad?” (Huyssen 249). El arte emancipado sobre el que discurre el demonio, reflexiona el autor de *Después de la gran división*, es todavía un arte notablemente complejo que no puede ni romper su aislamiento ni resolver la oposición radical entre la apariencia estética y la realidad.

Es en esta dirección en la que el deseo de Sarlo y de *Punto de vista* confluyen primero con la poética de Borges, con una mirada formalista de su literatura y del viraje que ella habría producido en la narrativa argentina⁵⁷ y luego, casi por continuidad con la poética de Saer en la que encuentran una coincidencia con sus modos de concebir el valor literario como valor formal y negativista. Con esos nombres y esas premisas, la revista traza una línea de separación rigurosa. Su gusto *alto-modernista*, sostenido sobre el borramiento del “contenido” y el rechazo de los sistemas clásicos de representación⁵⁸, queda apartado de cualquier conjunto de obras que parecieran más dispuestas a ser concesivas con el mercado, con el gusto del público masivo o con las expectativas del periodismo cultural más difundido. La consideración privilegiada de la obra de Saer estuvo vinculada con el fervor de advertir que en esa literatura se producía un encuentro luminoso con la fidelidad que los integrantes de la revista tenían respecto de un universo teórico fundado en la autonomía y en la importancia de la negatividad estética tal como aparecía principalmente en la teoría adorniana. Es cierto que es difícil describir el proyecto y la escritura de Saer sin confrontarlos con esa misma oposición que se

⁵⁷ En “Literatura y política”, Sarlo señala que en los años setenta se produce un giro en la narrativa argentina: del sistema de la década del sesenta presidido por Cortázar y por una lectura de Borges “contenidista” se pasa, al sistema dominado por una lectura de Borges procesada por la teoría literaria que tiene como centro el intertexto (8). Si ese giro —que en palabras de Panesi se definiría a partir de la especialización del discurso crítico a través de las diferenciaciones y el trazado de campos conceptuales que provee la teoría (“La crítica argentina” *Críticas* 37) — se produce en los setenta, la relectura de Borges y la consideración de su lugar central se consolida en los ochenta. Como señala de Diego, la resurrección de Borges en los ochenta habría sido “explosiva” (*¿Quién de nosotros?* 102). Marcos Mayer, por su parte, sostiene que fue en 1984, con la incorporación de Borges al circuito académico que se dio de manera plena con el cambio del plan de estudios de la carrera de Letras, cuando el análisis de su obra comienza a ser un campo de disputas de sistemas de lectura (“Borges por Borges. Relecturas” 92).

⁵⁸ Con fecha del 20 de octubre de 2010, Sarlo publica en su libreta de *Bazar americano*, su apreciación sobre *Metanoia*, la ópera que por esos meses se estaba estrenando en Berlín. En esa puesta, escribe: “Todo es un gesto del alto modernismo, en el momento en que el alto modernismo es una presa casi despreciada, irrisoria, de las estéticas que consideran el pop art como el último capítulo de donde sale entero el presente. Algunos se van después de la primera media hora. Yo, en cambio, soy leal a *Metanoia*, como si tuviera que hacerle un aguante imaginario”.

plantea en el interior de *Punto de vista*. Miguel Dalmaroni (“Lo real sin identidades”) señaló que cuando su narrativa representa cualquiera de las formas de lo social, “es decir cualquiera de los lenguajes culturales disponibles que veneran la certidumbre, configura lo social como la ceguera más trágica: la que, candorosa o descarada, dominada o dominante, sea que narre o que asesine, se hace pasar por razón, transparencia y sentido”. (128). No es sorprendente, por lo tanto, que la *gran división* (Huysen) entre la prosa o el habla disponibles en lo social (que se configuran sin problematicidad aparente en el discurrir de la progresión narrativa) y el corte de esa fluidez, tal como aparece en los pedazos y jirones de los que se compone la literatura modernista, se convierta en la opción adecuada para sostener una literatura como la de Saer. Lo que sí resulta sorprendente, es que argumentos similares sean los que permiten componer una lectura de Borges, respecto de la que no puede dejar de advertirse una visible parcialidad. La literatura de Borges, urdida sobre lo argumental, desplegada a partir de tramas que aseguran algo que debe y quiere ser narrado, no se caracterizó por el desprecio a la industria cultural, sino que se consolidó más bien —para decirlo con palabras de Graciela Montaldo—, como la de un anti-Adorno, la de un escritor que “contribuyó a diseñar una cultura de clase media, una escritura para la industria cultural, donde varias diferencias pudieran convivir y no tuvieran la homogeneización como única propuesta” (Montaldo, “Borges, Aira”12).

Ahora bien, si el acuerdo con lo que Dalmaroni señala sobre Saer, su negativismo, es —si se quiere— irrenunciable y no aceptarlo en parte, sería ir en contra de algo que su literatura se obstina en hacer contundente, la discordancia respecto de lo que la literatura de Borges es, o mejor, respecto de lo que ella es para Borges, expone cuánto de la definición de lo propio de una literatura se dirime en la insistencia de ciertas torciones de las lecturas críticas y aún más cuánto sentido cobra forzar lo que ya estaba para que otra posibilidad se deje ver. Cuando Alberto Giordano se detiene en el análisis de los *Nueve ensayos dantescos* de Borges, señala que la mirada del escritor recorre la *Divina Comedia* desde los márgenes hacia lo esencial, despojándola de su grandiosidad y su sublimidad para convertirla en una antología casual de circunstancias felices o conmovedoras, siempre inauditas. Por eso, escribe que “Borges sabe que sin permitirse los placeres y los riesgos de la lectura irreverente la vida del poema [...] corre peligro: peligro de extinguirse bajo el peso asfixiante de los inmovibles valores culturales que se la obliga a encarnar”, de modo que lo que la lectura de Borges inventa es un suplemento en relación con lo que ya fue leído (“Borges y la ética” 57).

No se trata, entonces, de negar la potencia formal de la narrativa de Borges, ni de discutir que en Saer existe efectivamente una intensidad de la forma que parece resistirse a que algo pueda ser narrado. Es evidente que la repetición y la fragmentación del relato definen la forma de la literatura saeriana pero también es cierto que no hay razón para situar la narración, la fábula, la historia de un relato en un espacio caracterizado por la reproducción y la transparencia comunicativa. Tal vez podría afirmarse que, en realidad, estamos ya tan distantes de la perspectiva de Adorno que tanto las formas complejas, como las narraciones en las que la progresión de la intriga es continua y fluida, pueden resultar tan afirmativas como resistentes respecto de lo dado. El problema no debería plantearse en los términos de una oposición binaria entre forma y contenido o entre el arte y lo empírico. ¿Por qué habría de resolverse la cuestión sólo entre dos opciones, entre las obras que en un extremo se proponen el reflejo de mundo y en el otro las que se cierran a él? ¿Si en realidad el lenguaje y las cosas no pueden tocarse nunca, por qué sería más banal, reproductiva o conservadora la narración continua que la fragmentaria y cifrada?

Es interesante en este sentido la lectura del propio Adorno sobre el realismo de Balzac:

La excentricidad de Balzac arroja luz sobre la prosa del siglo XIX en su conjunto desde Goethe. El realismo [...] no es primario sino derivado: el realismo por pérdida de la realidad. La épica que ya no domina lo objetual que trata de proteger está obligada por su actitud al exceso, a describir el mundo con minuciosidad exagerada, precisamente porque éste se ha hecho ajeno, ya no se puede tocar con los dedos [...]. Análogamente, los dibujos de los esquizofrénicos no trazan un mundo fantástico a partir de la consciencia aislada. Más bien garabatean los detalles de los objetos perdidos con una exactitud que expresa la pérdida misma. Esa, no la semejanza impecable con las cosas es la verdadera [*sic*] del concretismo literario. En el lenguaje de la psiquiatría analítica sería un fenómeno de restitución. Por eso es tan insensato asimilar los principios estilísticos realistas de la literatura con —según el cliché del bloque del este— una relación sana, no decadente, con la realidad (*Notas sobre literatura* 145).

El fragmento pone de manifiesto que el realismo, en su momento de máximo esplendor —el balzaciano— no se considera por su voluntad de transparencia y reflejo, por el contrario, su relación con lo real está tan mediada y es tan compleja como en la literatura modernista, sólo que si el realismo busca restituir con palabras que evocan o describen lo que se ha perdido, por más que no consiga nunca revivirlo; el modernismo sostiene el vacío en el lugar de la pérdida. Es evidente que la diferencia no es tan significativa, ni el realismo conseguirá reponer lo perdido, ni el modernismo puede

lograr que el aplazamiento que se interpone entre el sujeto y lo perdido, impidan la espera de que alguna vez aparezca allí algo más que el vacío.

Si esto es así, convendría revisar la mentada oposición entre la literatura en la que, como dice Badiou, *pasa algo*, y aquella que, en palabras de Aira, pondría en primer plano “el gusto de la textura del lenguaje, el juego de los timbres y matices y rugosidades del discurso poético”. Pero también sería preciso preguntar si esa dualidad existió realmente, si no se trató de una construcción crítica más bien axiomática, y si es la supremacía de la segunda opción la que en la literatura argentina acompañó el declive del realismo, que tal vez, como se adelantó, nunca consiguió exactamente un imperio. Si bien son múltiples las causas que en los '80 llevaron a la crítica a abandonar la intensidad del interés y la valoración del realismo, la centralidad adquirida por el nombre de Borges en los mismos años en los que ese interés declinaba visiblemente delimita una hipótesis plausible.

Las lecturas de Saer, como ya se dijo, han insistido en la perfección de la forma y en su negatividad, entre ellas principalmente las de la línea que abrió *Punto de vista* y las que continuó en otros lugares Beatriz Sarlo, pero además esa expectativa formal que se compone para leer a Saer, tiene un antecedente central en Borges. El siguiente apartado comienza con las lecturas de Sarlo sobre Borges para examinar en el próximo capítulo la posibilidad que Saer y Aira encuentran de abordar las formas borgianas como puntos a ser abiertos. Se trata de que las paradojas que a Borges le interesan están estrechamente vinculadas a las operaciones en las que puede plantearse que la literatura deja aparecer algo de lo real al escribir sobre las posibilidades e imposibilidades del pensamiento porque lo que exponen es justamente la ocasión de nombrar lo imposible. Pero al mismo tiempo —y esto debe ser subrayado— lo que formulan las paradojas trae algo a lo real, no lo realizan pero le permiten aparecer.

1.5 El valor formal

En 1982, Sarlo publica en *Punto de vista* “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”. Allí se ocupa de una serie de notas de Borges que aparecieron en *Sur* en los años '30, para afirmar que en ellas podría leerse un encuentro entre la poética de Borges y la del formalismo ruso. Para Sklovski, la literaturiedad se explicaba por los procedimientos y sobre todo por el efecto que el extrañamiento literario tendría sobre la percepción; para Borges, en “Séneca en las orillas”, lo fascinante de las inscripciones de carro —en palabras de Sarlo— reside en “la alusividad de la significación”. “Borges

valoriza esas escrituras elípticas” y su mirada poética puede “arrancar las inscripciones de su inmediatez y volverlas productivas”. De modo que lo que permitiría leer el procedimiento borgiano en su punto formalista (por más que Shklovski hubiera sido ignorado por Borges) es que según se ve en los “episodios de formalismo criollo”, los dos colocarían en el centro de sus teorías la misma cuestión: “importa más el cómo que el porqué” (“Borges en Sur” 4)⁵⁹. El asunto, agrega Sarlo, reside en cómo leer y, en consecuencia, cómo escribir. Se trata, entonces, de “leer del mismo modo todos aquellos textos que hayan sido producidos desde la preocupación estética por el procedimiento”, porque tal como Borges señala en “Elementos de perceptiva”, “la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (“Borges en *Sur*”: 5).

Respecto del enunciado de Borges, Alberto Giordano advierte que aunque esa evaluación de lo particular literario haya sido escrita efectivamente por el autor de “Elementos de perceptiva”, no es menos cierto que en otros ensayos el sentido de sus afirmaciones llega a ser incluso contrario. Para dirimir la cuestión del relativismo que significaría oponer dichos contra dichos, Giordano sostiene que cada ensayo es un acto único y que lo que haya de verdad en cada caso (la verdad que el ensayo produce en el acto de la polémica) vale en principio sólo para él (“Borges: la forma”). Así, los fragmentos de otros ensayos borgianos que se oponen al que Sarlo elige: “toda arte es una prefijada costumbre de pensar la hermosura” o ‘la finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos’⁶⁰, interesan porque exponen la radical separación que se da en el resultado de lo que puede hallarse en una obra según lo que sea que se busque en ella. Si bien puede argumentarse que no habría una oposición categórica entre el formalismo borgiano o la definición de la literatura por una vía lingüístico-sintáctica y la más difundida que estaría cimentada en la construcción rigurosa de tramas y relatos puros que dependen de la invención argumental y de la economía de su ejecución (Stratta 43), ¿podrían ser ambas verdaderas?

Tal vez no se trata en realidad de dos definiciones de lo literario, sino más bien de que el tipo de vínculo entre esas dos líneas, entre la preponderancia de un interés sintáctico y el predominio de lo argumental, se postula como una relación causal. Para Sarlo, es evidente que la razón de que Borges sea un formalista, no puede hallarse en

⁵⁹ Los textos de Borges, de los que Sarlo se ocupa en el artículo de 1982 son “Séneca en las orillas”, “El Martín Fierro”, “El arte narrativo y la magia”, “Noticia de los keningar”, “Elementos de perceptiva”, “Los laberintos policiales y Chésteron”.

⁶⁰ La selección de los dos fragmentos es de Giordano. La referencia de la primera cita de Borges, corresponde a “Ascasubi”. La segunda es de “La felicidad escrita”.

que desdeñe el argumento o el “contenido” de la literatura. Si puede descubrir en sus ficciones, la acentuación de lo formal es porque en el modo en que lo lee, Borges inventa argumentos tan rigurosos y puros, tan independientes de lo que Sarlo llama, según veremos enseguida, la realidad empírica, que pueden ser reconocidos como formas:

Una trama bien construida —dice Sarlo— es un imperativo moral porque sólo promete y entrega lo que la literatura está en condiciones de ofrecer a sus lectores: el placer de la perfección interferido lo menos posible por la emergencia intermitente y tediosa del mundo. La trama perfecta permite pensar más que las ideas que se proponen como “contenido” de la literatura. (*Borges, un escritor* 126).

Ante la posibilidad de conjugar la versión del Borges formalista con la del escritor de argumentos, o ante la determinación de separar esas dos opciones para elegir una de ellas, puede examinarse también otra vía. El estudio de Sergio Pastormerlo que prueba la tesis de que Borges fue ante todo (antes que poeta o narrador) un crítico, alcanza un lugar encumbrado desde el cual distinguir una respuesta que permita desatar los nudos en los que se enreda la crítica frente a los propios enunciados críticos de Borges. La posición de Pastormerlo despeja con nitidez que la literatura argentina tal como la concebimos hoy, es una invención en la que Borges participó de modo crucial. Y es esa evidencia la que provoca que también interese dirimir cuál sería la posición que toma la literatura de Borges respecto de la contienda entre el peso de la sintaxis y el de la narración. En este sentido lo que Pastormerlo resuelve es que Borges hizo algo más que reordenar el canon, negar algunas literaturas prestigiosas o afirmar otras sin prestigio, lo que hizo fue poner entre signos de pregunta toda valoración (*Borges crítico* 73). La insistencia de lo que el autor de *Borges crítico* denomina como el “ateísmo borgiano” es la de interrogar los presupuestos de toda creencia y valor literario. De ahí que si la literatura fuera sólo un hecho sintáctico, sería una sucesión de frases y luego de párrafos que podrían eludir la imaginación de una trama repleta de aventuras y no se diferenciaría en nada de cualquier otra escritura bien hecha, ¿y si en cambio su finalidad fuera la de la presentación de destinos, la de componer antes un porqué que un cómo? Lo que Pastormerlo advierte es que si bien Borges polemizó durante años con la figura de los lectores supersticiosos, que aplicaban creencias y valores recibidos: lectores de “gusto inseguro que prestaban oídos a las voces autorizadas y seguían sus consignas” (84); y aunque nunca llegó a afirmar que finalmente toda lectura o todo juicio sea una

superstición, en “Sobre los clásicos” escribió que: “Una preferencia bien puede ser una superstición” (159)⁶¹. De modo que lo que Giordano plantea como una batalla de dichos contra dichos en la discusión que sostiene sobre lo que sería propio de la literatura de Borges, podría traducirse aquí como una contienda entre supersticiones: tanto las nuestras como las de los otros. Acaso, entonces, no se trata de buscar la verdad, sino de preferir y componer una lectura.

Jacques Rancière ha señalado que Borges hace a la literatura francesa dos reproches. Primero su profusión de enumeraciones que se opone a la selección y a la concisión, que para Borges son propias del arte, en esa línea, la mayor amonestación sería hacia lo que el escritor considera el punto extremo que resulta de la falta de selectividad: el realismo francés. La vulgaridad realista, la introducción en la literatura de detalles que no son tolerables como invenciones será para Borges —según Rancière— el pecado francés, consecuencia natural de la confusión francesa entre el arte y lo que no es arte (“Borges y el mal” 194). Pero del otro lado, el pecado es también la búsqueda de la palabra rara, la superstición del estilo. Esos dos reproches aparentemente opuestos (la invasión de la prosa del mundo y la superstición del estilo), tienen en común el exceso. Lo que sostiene el autor de “Borges y el mal francés” es que el exceso de cosas va junto con el exceso de palabras. Uno y otro, agrega, se oponen a lo que para Borges sería el corazón de la literatura: la invención de la fábula. A la luz de esa perspectiva, cabe afirmar que la idea de que la literatura es un hecho sintáctico podría leerse como deriva de la superstición del estilo y por lo tanto quedaría circunscripta a algo que Borges escribió pero que no podría tomarse como línea posible de lectura absoluta para toda su obra. Lo que ese enunciado provoca, lo que Borges nos provoca, es justamente el cuestionamiento del valor literario: interrogar los presupuestos de toda creencia. En definitiva: alrededor de la afirmación de que la literatura es para Borges “fundamentalmente un hecho sintáctico”, el texto de Sarlo impone un desvío de sentido producido por el énfasis de dos aspectos particulares —la forma y la sintaxis— que su lectura desplaza hacia el centro.

La operación tiene, además, dos consecuencias críticas que deben subrayarse porque se vinculan directamente con el modo de leer a Saer y un efecto más teórico que crítico sobre el que conviene advertir. La primera consecuencia es que como Borges en

⁶¹ Pastormerlo advierte que Borges escribió dos ensayos titulados “Sobre los clásicos”. El primero en 1941 y el segundo en 1965 (*Borges crítico* 184-188). La cita sobre la superstición, entendida como preferencia, corresponde al ensayo del '65.

“Elementos de perceptiva” argumenta que es suficiente examinar sólo algunas líneas para emitir elogios, porque lo estético está en los momentos de una obra y no en su totalidad; Sarlo escribe que Borges se sustrae a una estética de la totalidad, que conciba al valor literario radicado en la hipotética unidad global y homogénea de un texto, ya que “Elementos de perceptiva” reivindica el fragmento como unidad formal y semántica. Son “los tramos de un texto —agrega— [los] que por su configuración interna, dan cuenta del modelo de lo que la literatura es. Y esto quiere decir: las condensaciones formales donde el procedimiento decide el destino (la eficacia) de una invención” (“Borges en *Sur*” 5). La segunda consecuencia es que si se compara la exaltación de lo fragmentario que se quiere encontrar en Borges con párrafos como el que Piglia había escrito sobre *La mayor* de Saer unos años antes en *Punto de vista*, el resultado es elocuente. Aquella reseña que por su título: “*Punto de vista* señala”, y por no estar firmada dejaba ver que ese libro de Saer sería fundacional para el programa estético de la revista (como si todos los integrantes de la publicación la hubieran escrito), definía *La mayor* a partir de los motivos que “tienden a disgregar la narración y a disociarla en fragmentos discontinuos” (19). Si bien una afirmación como esa, respecto de ese libro (o al menos del relato “La mayor”), es en principio indiscutible —aunque después interese leerlo de otro modo—, no sería acertada para describir la poética de Borges. No deja de ser sugerente, por lo tanto, la operación crítica que habría construido entre la obra de Borges y la de Saer una continuidad y una equivalencia.

Otro pasaje del libro de Sarlo sobre Borges, resulta significativo para una primera conjetura sobre el valor de la forma:

Estamos hechos de la materia de nuestros sueños, pero ella es opaca; sólo las construcciones formales establecen jerarquías semánticas o conceptuales y autorizan la esperanza de que algo pueda ser dicho. Toda la obra de Borges es un elogio de la puesta en forma: el escritor sabe que la imaginación es inaccesible sin las figuras del lenguaje y la sintaxis de la narración (109).

Una vez más, como hemos venido señalando, el interés por lo formal se subraya cuando su significado recae en la posibilidad de que, como escribe Sarlo en el fragmento citado recién y como dice en “Borges en *Sur*”, “las figuras del lenguaje y la sintaxis de la narración” permiten que las palabras puedan ser “arrancadas de su inmediatez” (“Borges en *Sur*”). No es menos sugerente, tampoco, que muchos años después, cuando se publica *Lugar* de Saer, Sarlo se refiera al libro, diciendo que esos relatos se acoplan a la obra porque en ellos la marca Saer es inmediatamente

reconocible en “el ajuste asombroso de una sintaxis tan intrincada como límpida” (“Relatos de un grande” 305).

Ahora bien, además de lo dicho y de lo que concierne sólo a Borges y a Saer lo que todavía es preciso discernir es que si por un lado, la magnitud de trabajo con la forma no puede limitarse a procedimientos sintácticos (no toda innovación formal se obtiene a partir de intervenciones en la sintaxis); habría que cuestionar, por otro lado, si en rigor, la sintaxis puede ser definida en una dimensión que se considere solamente formal. La sintaxis es a la vez retórica, gramatical y lógica pero además porque está atravesada y atraviesa esos órdenes, sostiene también la representación de una subjetividad singular en una voz que toma posición y adopta una perspectiva. La frase de Bartleby (“I would prefer not to”) no puede leerse sólo como magnitud formal de la sintaxis, es la materia de la experiencia representada en la voz del personaje de Melville. Lo mismo ocurre, por supuesto con las frases saerianas, tanto las que corresponden a los personajes como la que está al comienzo de “La mayor” (“Otros, ellos, antes, podían”), como las que definen en cada novela y cada relato la mirada y la voz de los narradores.

En cualquier caso y volviendo a la lectura de Sarlo sobre Borges y sobre Saer, considerar el artículo que reúne los episodios borgianos del “formalismo criollo” a la luz de “Literatura y política” que se publica un año más tarde, puede ser interesante. En este texto, Sarlo determina un lugar privilegiado para Saer y Piglia en la novela argentina de los ochenta por su poder de interrogar las huellas de la historia argentina de los años de la dictadura y los fragmentos de la experiencia atroz de esos años pero insiste a la vez en que la presencia de la teoría literaria en la narrativa de los ochenta hace pensar en una desconfianza radical frente a la narración clásica y que por eso, lo que plantean *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca*, es la pregunta por cómo seguir contando, después de la crisis de la forma relato “que es un capítulo más de la larga crisis del realismo” (8). La acentuación del *cómo* más que la del *porqué*, entonces, es la misma que permitiría leer la coincidencia que Sarlo encuentra entre Borges y el formalismo y es la que liga estrechamente la preocupación por la forma límpida, pero sobre todo “intrincada” con el desdén por el realismo.

En su libro sobre Borges, Sarlo escribe un extenso análisis sobre la fascinación que las figuras formales y lógicas, especialmente las paradojas, despertaban en ese escritor. A partir de ese interés, sugiere que descifrar la clave de las construcciones paradójicas, descifrar cómo están hechas, permitirá entender también cómo está pensada la obra de Borges, o al menos una parte de sus cuentos y de sus ensayos. Al mismo

tiempo la literatura adquiere en las páginas de *Borges, un escritor en las orillas* un lugar semejante al de las paradojas porque también sería capaz de revelar las inconsistencias de lo real, de permitir pensar lo impensable o de ampliar los límites de lo posible. Sin embargo ese fragmento dice más. “La cuestión es si la paradoja 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” (139-140). Lo que las paradojas demuestran es que las posibilidades de aprehensión de la realidad son tan inciertas para la lógica como para la percepción. Lo que propone entonces, es que las paradojas no sólo exhiben las restricciones de las estructuras formales de la lógica, sino que, según lo que dice en otro de los argumentos, exponen también los inconvenientes con los que tropieza la voluntad de representación y sobre todo, los límites que parecerían ser propios del concepto mismo de realidad:

Borges admira las paradojas no porque sean incongruentes respecto de la experiencia sino por su demostración irónica de la fuerza y los límites de la lógica. Las paradojas no sólo trabajan con las inconsistencias o las contradicciones sino que, obedeciendo a una dura coherencia formal, indican los límites de la lógica (sus escándalos) cuando se trata de aprehender la naturaleza de lo real y organizar un diseño ideal cuya pretensión sea representarlo. Las paradojas tienen la virtud de denunciar los obstáculos contra los que se construye la literatura (o la filosofía) (139).

De allí se desprende la certeza de que las paradojas tienen la virtud de “denunciar” los obstáculos contra los que se construye la literatura pero a la vez se observa que si se convierten en nociones de interés considerable es porque obedecen a “una dura coherencia formal”, porque exhiben suficientemente la desconfianza que Sarlo parece creer necesaria, respecto de las posibilidades de aprehensión de lo real y porque indican también los reparos que atañen a las posibilidades de representarlo.

La tesis de Sarlo, en ese capítulo consiste en que las figuras formales y lógicas convienen a la obra de Borges en la medida en que son “absolutamente independientes respecto del orden de la realidad”. Borges usa las paradojas, agrega, “para demostrar las posibilidades infinitas de las combinaciones que no mantienen ningún reclamo respecto de la realidad empírica. Por el contrario, las figuras formales y lógicas son independientes del orden de la realidad, que no puede ser captado en sí mismo” (141). Hay allí una serie de supuestos encadenados que conviene revisar. Si las paradojas enuncian una posibilidad hipotética que es inadmisibles o irrealizable empíricamente, si no mantienen “ningún reclamo respecto de la realidad empírica” pero, a la vez, el orden

de la realidad no puede ser captado en sí mismo y su aprehensión por medio de los sentidos (percepción) o por medio de la razón (lógica) es frágil; lo que Sarlo parece sugerir es que la realidad es inabordable. Todavía más allá podría plantearse lo siguiente. Si el orden de la realidad no puede ser captado en sí mismo, si su aprehensión es incierta y sin embargo se afirma que las paradojas enuncian hipótesis que son inadmisibles y que no se tocan en nada con la realidad empírica; tal vez, no sería erróneo suponer con esas premisas, que cuando las paradojas y la literatura enuncian algo que es imposible, traen a la realidad algo que no estaba en ella y permiten pensar lo que aun no existe.

En tanto que en las formulaciones paradójicas, como la que postula que el movimiento no existe o que Aquiles nunca alcanzará a la tortuga, se exhibe la distancia entre la lógica y lo empíricamente comprobable, sería posible considerar una equivalencia entre las paradojas y la literatura. Las paradojas exponen los obstáculos que la literatura y la filosofía pueden sortear. Pero en tanto que una y otra pueden nombrar y pensar justamente lo que no es empíricamente comprobable, lo que permanece impensado y sin nombre, al escribir o formular los límites y las posibilidades del pensamiento, algo de lo real, aparece (volveremos enseguida sobre el alcance y el significado de este *aparecer*).

Contra lo que Sarlo postula, las paradojas exponen justamente la posibilidad de nombrar lo imposible (con palabras o símbolos lógicos lo imposible puede escribirse y pensarse). En todo caso, podría afirmarse que las paradojas nombran lo que, con palabras de Badiou podría definirse como “lo que no está encuadrado”, “lo que no es cautivo de significaciones atadas a la monotonía del lugar” (“La escritura de lo genérico” *Condiciones* 332). Sobre todo, si se considera con Badiou, que las paradojas proponen al pensamiento, primero, “la contradicción entre la brillantez formal, su aislamiento, su estatus de excepción, y la opacidad de su contenido” (331). Y luego, un trabajo, al que Badiou llama “nominación”. “La nominación no busca ningún sentido: ella se propone extraer del vacío mismo de lo que adviene un nombre inventado” (332)⁶².

⁶² Badiou escribe acerca de lo que “no está encuadrado” refiriéndose a la aparición de incidentes en *Watt* de Beckett. Son estos incidentes —la visita de un afinador de pianos, la colocación ante la puerta de marmitas con desechos destinados a perros— los que Beckett define como “brillantes de claridad formal y con contenido impenetrable” (“incidents that is to say of great formal brilliance and indeterminable purport”, Beckett, *Watt* 59) Si por un lado la definición se asemeja a la que convendría dar de las paradojas, por otro, interesa también lo que Badiou escribe acerca de *Watt*. En esa novela

Descubrir en el razonamiento expuesto hasta aquí una insistencia ansiosa por abandonar toda ocasión que permita que las *imposibles* e infinitas combinaciones que Borges inventa, provoquen que pueda captarse algo real (algo que como no puede ser nombrado en el orden de las significaciones establecidas, debe inventar una nominación y una lógica) define un modo de entender la literatura⁶³. Se trata de comprobar, entonces, cuánto en esa perspectiva se sintetiza y se adelanta de algo que diseminado, aparece siempre en el sistema crítico de Sarlo. ¿Sólo puede ser cierto —me pregunto— que las posibilidades infinitas de las combinaciones borgianas no mantienen ningún reclamo respecto de la realidad empírica, y que las figuras formales son independientes del orden de la realidad? La pregunta, alrededor de la que se sitúan complejas series de problemas filosóficos y críticos puede ser razonada desde una perspectiva que no parta de la estricta indiferencia de la lógica respecto de la realidad y que al proponer la posibilidad de un encuentro entre esos dos órdenes postule una deriva diferente.

Es en este sentido que la distinción propuesta por Alain Badiou entre la ontología, que para él es la matemática, y la lógica, permite formular e intentar responder la pregunta planteada. Según Badiou, lo que puede decirse del ser en tanto que ser, del ser desprovisto de cualquier otra cualidad o predicado que no sea el único hecho de hallarse expuesto al pensamiento como ente, se dice, “o más bien se escribe, como matemática pura” (*Breve tratado* 160). La matemática se diferencia de la lógica porque, con ella, el ser se piensa de manera puramente genérica, el ser se halla sustraído de todo vínculo (163). La lógica, en cambio, es una teoría formal de las relaciones. Cuando algo *aparece*: un cuerpo singular, entra en relación diferenciante con una infinidad de otros cuerpos y ese ponerse en relación, sucede según las reglas de la lógica (*Segundo manifiesto*: 39). La forma en la que Sarlo resuelve la separación absoluta entre

según Badiou, los incidentes, aun, quedan cautivos de una hermenéutica que trata de ajustarlos al universo establecido de las significaciones. Es recién en *Fin de partida* y en “Mal visto mal dicho” que Beckett sale de la significación como imperativo y deja aparecer lo que Badiou llama “nominación”. En tanto que lo “bien visto” y lo “bien dicho” es siempre lo que está encuadrado, “‘Mal vu mal dit’ designa el acuerdo posible entre lo que ‘mal visto’, es sustraído a lo visible, y lo que ‘mal dicho’, es sustraído a las significaciones. Se trata pues del acuerdo entre un acontecimiento y la poética de su nombre” (333)

⁶³ Si bien en muchos de sus textos Sarlo explica la fuerza de la *mathesis* literaria (Barthes *Lección*), lo que la literatura le sabe a otros saberes y a lo social, siempre la relación es de algún modo interdiscursiva. Si la primera opción de las que aquí se plantean, la de las relaciones entre lógica y literatura es entre dos tipos de pensamiento y de discurso, el pensamiento o las formulaciones de la lógica y el pensamiento o la escritura literaria; la segunda, que pondría en correlación la literatura y la realidad se enfrenta para Sarlo con el riesgo de la ingenuidad que implicaría afirmar que entre literatura y realidad puede existir un punto de contacto y que aún la literatura puede componer y pensar las formas y las cosas del mundo. Para esta distinción véase especialmente: Sarlo “Literatura e historia”. *Boletín de Historia Social Europea* 3. La Plata: UNLP, 1991.

las figuras lógicas y la realidad empírica supone, primero, la formulación de una pregunta: ¿qué es la realidad? ¿Y si la realidad no se concibe allí como una abstracción imprecisa, un puro ser sin cualidades? Inaccesible e indefinible, la realidad “no puede ser captada por la percepción pero tampoco pensada con las estructuras formales de la lógica”. Badiou sostiene lo contrario porque su teoría da lugar también a una interrogación sobre el *aparecer*: “Debido al hecho de que el aparecer es una constrictión que afecta al ser, es preciso que la ciencia del aparecer sea a su vez una componente de la ciencia del ser” (*Breve tratado* 165). La lógica, es para Badiou, la ciencia del aparecer como dimensión intrínseca del ser. De tal modo que sí habría un reclamo del ser al aparecer, de la matemática (o de la ontología) a la lógica en la que se dan las relaciones y con la que el ser entraría en una situación, en un mundo. En este sentido, la lógica y las figuras formales de Borges (que para Sarlo son las únicas que pueden decir algo sobre la opacidad de lo real), no serían de ningún modo independientes del orden de la realidad. Al contrario, la lógica y las figuras formales tendrían por objeto exponer el *ser ahí* de lo real, su aparición en un mundo. Esto no quiere decir que la literatura de Borges ni toda la literatura a la que estas conjeturas alcanzan vuelvan reales las cosas como la magia hace aparecer palomas, sino que al pensar el aparecer (es decir, el ser en situación), lo que se piensa en efecto, es un mundo. O bien, que al imaginar un mundo y una lógica para ese mundo, aparece un *real*: algo de lo real puede ser pensado o examinado.

Si un paso todavía más allá puede darse y los objetos singulares se piensan en su aparecer, pero además, se sostiene que a la aparición no la preexiste el ser porque las verdades no preexisten a su devenir mundano (Badiou, *Segundo manifiesto* 33), lo que aparece es para Badiou lo verdaderamente consistente (lo que da lugar a que se enumeren las cualidades de algo, y lo que hace posible su contraste con otra cosa). Hay un pasaje del *Breve tratado de ontología transitoria*, en el que una torsión sobre el estatuto del ser y el aparecer se vuelve central para terminar de dirimir la cuestión: Badiou escribe que para Platón (y esto viene de un filósofo que se quiere platónico pero también materialista) la apariencia parece ser equívoca, móvil, huidiza, impensable y que es la idealidad, incluida la matemática, la que es estable, unívoca, expuesta al pensamiento. Pero enseguida toma posición y explica: nosotros, los modernos “podemos mantener [...] la evidencia contraria”:

Es el mundo inmediato, el mundo de las apariencias el que se da siempre como algo sólido, vinculado, consistente. Es un mundo de relación y de cohesión, en el que tenemos

nuestras referencias y nuestras costumbres, un mundo en que el ser se halla, en suma, cautivo del ser que está ahí. Y es más bien el ser en sí mismo [...] lo que es anárquico, neutro, inconsistente, desvinculado, indiferente a lo significativo, carente de toda relación con lo que no sea él mismo (*Breve tratado* 164).

Si la realidad fuera un ser sin cualidades sería neutra, inconsistente, desvinculada. Si en cambio la realidad es el lugar en el que tenemos nuestras referencias y nuestras costumbres, eso que la literatura y la lógica exploran y ordenan; la lógica, la literatura y las figuras formales, no serían las que señalan los límites de la realidad como algo que les es ajeno e independiente sino que al explorar lo real (y aun cuando la exploración que emprenden sea la de lo que es imposible en lo real, pero por eso mismo, por marcar su límite le concierne) señalan *su lógica, su formulación, su lengua*. De cualquier modo, lo que debe ser cuestionado todavía es la noción de realidad que está en el origen de una postulación que señala la diferencia estricta entre la lógica, la literatura o las paradojas borgianas y la realidad empírica. Porque contrariamente a la postulación de esa diferencia, entiendo que el significado de ese concepto abarcaría “un mundo de relación y de cohesión, en el que tenemos nuestras referencias y nuestras costumbres” o bien esas referencias y esas costumbres: la consistencia de los objetos, sus cualidades, sus relaciones, sus condiciones físicas y sus componentes. Acaso el concepto de *real*, pensado más allá de este sentido de realidad empírica, más allá de lo que designa en el texto de Sarlo, permite definir lo que la literatura hace o puede hacer cuando su capacidad no es la de custodiar lo dado sino la de exponer a la lengua los recursos de aparecer (Badiou *Segundo manifiesto* 36).

Terry Eagleton define lo Real lacaniano (lo que se resiste a ser simbolizado) como el resto o excedente que queda cuando la realidad ha sido minuciosamente formalizada. Escribe que “[r]epresenta un núcleo duro o vacío abierto en el corazón de nuestros esquemas simbólicos (las metáforas contradictorias son apropiadas), que al impedir que sean uno consigo mismos cifra la ruina de la totalidad y sabotea toda construcción de sentido” (*Los extranjeros* 263). Nombrar ese punto, considerar esa noción de lo Real, no es aquí lo que interesa porque la incongruencia entre el concepto lacaniano y el significado de lo *real* en la idea de realidad empírica conduce a una complicación vana. Se trata, en todo caso de que Eagleton entiende que lo Real lacaniano es lo que Badiou reescribe en el acontecimiento, porque es innombrable en la situación en la que tiene lugar, porque desafía el conocimiento, lo calculable y “todas las categorías ortodoxas para las que la propia existencia es estrictamente hablando imposible” (*Los extranjeros* 460). Es en ese planteo donde reside lo que puede

ensayarse como solución: la literatura no se relaciona con la realidad como dada; si se conecta, llama, se liga a la realidad, esa realidad es la que surge del acontecimiento que la obra literaria ha provocado y abierto: lo que da la obra, lo que expone al pensamiento y nos afecta es algo que no estaba antes en nosotros ni en el mundo. El concepto de realidad empírica en el texto de Sarlo es justamente el de lo dado y el de la literatura es el de lo que adviene (el lugar donde surge una lógica que no concuerda con la realidad). El acontecimiento de Badiou permite pensar lo real también como lo que adviene, un real que llega forzando el límite de lo imposible. Para Badiou, el acontecimiento sucede en un vacío y por eso se sustrae del “hay”. La fórmula de Badiou, como en Lacan, es la de *real = imposible* y por lo tanto desde allí, así configurado, lo *real* puede dejar de ser un término con el que se define lo que hay. Se trata de proponer que la literatura puede “acumular los medios para pensar fuera de lugar o más allá de todo lugar, ‘sobre alguna superficie vacante y superior’” (Badiou, “El recurso filosófico” *Condiciones* 89). Eso es justamente lo que hace Borges con las paradojas y con las formulaciones sobre la imposible. Algo similar, después de todo, aunque sea para probar otras tesis, es lo que ensaya Foucault en el prefacio a *Las palabras y las cosas*: si “El idioma analítico de John Willkins” sacude todo lo familiar del pensamiento, algo que antes no estaba, algo extraño e incómodo aparece y permite pensar el lugar, cualquier taxonomía, cualquier lógica “fuera de lugar o más allá de todo lugar”. Sólo de esa forma la oposición tajante y ya limitadamente productiva entre realismo y antirrealismo, o su traducción en el desacuerdo entre la realidad y las combinaciones formales abstractas y desprendidas de lo empírico, puede desarmarse.

En *Una modernidad periférica* Sarlo recurre al tópico williamsiano de la “edad dorada” para dar cuenta del momento en el que un viejo orden recordado o fantaseado es reconstruido por la memoria como pasado. Contra ese horizonte —escribe— se coloca y se evalúa el presente:

El tópico de la edad dorada es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo. Por eso la “edad dorada” no es una reconstrucción realista ni histórica sino una pauta que ubicada en el pasado es básicamente acrónica y atópica: de algún modo una utopía en cuyo tejido se mezclan deseos, proyectos y, sin duda, también recuerdos colectivos (32).

Con un tono y una perspectiva valorativa similar, puede observarse en el sistema de lectura que Sarlo construye y que ha sido estudiado hasta aquí, una operación que podríamos llamar la *edad dorada de la forma*. En resumen de lo que se ha dicho en este capítulo, puede señalarse que cuando se considera a lo formal como espacio

privilegiado de la negatividad, se expone una orientación crítica que, como ocurre con el tópico aludido en *Una modernidad periférica*, se repliega en el pasado como tiempo colmado o pleno⁶⁴. Al consolidarse como condición prescriptiva del valor literario, el deseo de negatividad se sitúa por delante de lo que una obra o una escritura determinada puedan dejar aparecer. El objetivo de este capítulo ha sido el de revisar, primero, algunos de los episodios de la historia literaria argentina que consideramos determinantes en el proceso que produjo el desinterés crítico por el realismo a partir de una perspectiva que lo sitúa en las antípodas de una estética relevante.

Así, después de distinguir algunos momentos significativos de lo que José Luis de Diego identifica como una “condena al realismo” en la revista *Los libros*, y a partir de la afirmación de que esa misma perspectiva se sostuvo en *Punto de vista* y, especialmente, en los artículos e intervenciones de Beatriz Sarlo; se ha planteado como deriva una segunda proposición que fue configurándose como consecuencia de la primera. Se trata de que en el mismo momento en el que el realismo se asocia con la búsqueda de un lenguaje transparente o con la inclinación al “mero decir” (como lo llama Graciela Montaldo al referirse a los escritores de Boedo), comienza a ser reconocible algo que es una construcción crítica y que consigue, sin embargo, mostrarse como evidencia. Esto es: lo formal pasa a ser considerado como espacio de privilegio en el que la literatura puede cuestionar, indagar o negar lo existente, pero de allí se desprende *naturalmente* que todo lo que en un hipotético esquema axiológico quedaría del lado del “contenido”, el argumento o la fábula, se desplaza hacia un dominio al que se le adjudica un valor inferior al de la forma. Y más allá, la atención que pueda

⁶⁴ En un ensayo al que titula sugestivamente “Desastre”, Daniel Link dialoga con el número 5 de la revista *Katatay*, publicado en septiembre de 2007, en el que se incluye un segmento sobre “Narrativa argentina del presente”. Lo que encuentra en esas páginas es que lo contemporáneo es comprendido allí como una configuración de fuerzas estéticas que pueden definirse por “la in-decisión, el in-finito, el salto hacia lo incierto”. Esos rasgos son observados por Link, como trazos de un modo de leer que la revista promueve, que podría pensarse en relación con el concepto de acontecimiento de Badiou: “El acontecimiento —dice Link— nos enseña la filosofía, es el orden de lo imprevisto, de lo intempestivo. Hay acontecimiento político [se refiere a la crisis argentina de 2001 a la que postula como un big-bang de correlatos en el ámbito de la literatura] “cuando irrumpe lo real, lo indeducible, lo que rasga las máscaras y desacomoda los semblantes. Lo real, se nos dice, es esa irrupción de lo innumerable, lo que otorga nueva densidad y multiplica las figuras de lo imaginario”. Pero lo que queremos subrayar es que para Link lo que en *Katatay* se presenta como lectura de lo contemporáneo se contrapone a lo que sucedió con *Punto de vista*, que sobre todo eso que puede vislumbrarse en *Katatay*, “no tuvo nada que decir”. A comienzos de abril de 2008, recuerda Link, la revista fue discontinuada y escribió en su tapa 30-90-FIN, lo que significaba: “treinta años, noventa números, no hay futuro”. Si *Punto de vista*, no tiene futuro, dice el autor de *Fantasmas*, “es porque ha perdido la relación de contemporaneidad con el presente” (*Fantasmas* 412)

merecer lo que es concerniente al orden de lo acontecimental, parece ser todavía menor si el discurrir de la prosa es continuo y fluido que si es elíptico y fragmentario.

El sistema de lectura de *Punto de vista*, ha sido estudiado a partir de un recorrido por lo que la revista encontró primero en Borges, y luego en la obra de Saer, como espacios de consolidación de una voluntad eminentemente formal. Se ha dicho, en ese sentido, que habría sido esa misma atracción por la forma (entendida como una serie de procedimientos sintácticos ligados con la discontinuidad o bien con la fragmentación narrativa) la que condujo al desinterés de la revista por la obra de Aira. Finalmente, nos ocupamos de lo que Sarlo encuentra en las paradojas borgianas, porque es a partir de lo que Saer y Aira hacen con las formulaciones paradójicas de Borges, que sus *grandes obras* pueden pensarse como el sitio en el que un *real* que ha sido producido por la obra, algo para lo que no existía una lógica, se nombra y aparece en un mundo. Es esta última hipótesis, la que desarrollaremos en el capítulo siguiente, deteniéndonos con especial atención en el modo en el que Saer y Aira leen a Borges y en la gravitación que las ficciones de Borges tienen sobre sus obras.

CAPÍTULO 2. BORGES COMO PROBLEMA

2.0 La vuelta a la narración

Nora Catelli se preguntaba en un artículo que lleva el nombre de “La vuelta a la narración” y que data de los primeros años de *Punto de vista*, si no es obtusa la discusión en la que se oponen narrativismo y experimentalismo cuando la experimentación y la vanguardia se han convertido en lo común y han arribado a un agotamiento, a un “estado de súbita caducidad, de inmediata obsolencia [*sic*]” (39). La indagación apuntaba a reconsiderar un corpus de novelas y un conjunto de declaraciones de escritores en los que se evidenciaba un desplazamiento del interés por el *writing on writing* hacia el “inmediato gesto opuesto” (38): la centralidad del argumento, la intriga y la peripecia. Las conjeturas de Catelli giran en torno de una novela en particular: *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco. Pero los casos que nombra van desde Vargas Llosa a Juan Benet, cuya hermética producción no le impidió —en palabras de Catelli— convertirse en finalista del premio Planeta 1981 “y decir que *El aire de un crimen* le serviría para probar lo fácil que era escribir una novela con argumento” (38). Detenerse en ese ensayo, que podría considerarse una intervención coyuntural en los debates literarios de los años ochenta, sigue siendo relevante, porque las preguntas que allí se formulan continúan vigentes. Lo que Catelli razona es “si siempre la novela ‘realista’ es ideológicamente complaciente, y si contrariamente ¿puede darse hoy todavía, el caso de aquella novela ‘subversiva’ que al balancearse en el borde de la inteligibilidad arrostre el tedio, desafíe la dificultad y se burle del sentido? ¿Se puede verdaderamente — agrega— marcar el límite entre la novela que dice sí y la que dice no?” (40). Si se considera que el ensayo aparece en el número anterior a aquel en el que se publica “Literatura y política” de Beatriz Sarlo, se evidencia que sobre lo que Catelli pregunta no hay en el texto del número siguiente, ningún eco. Como si lo que “la vuelta a la narración” significaba para aquellas novelas que habían ganado una posición en el circuito de la gran producción, no tuviera nada para decirle a una literatura argentina que, después de haber atravesado el horror de la última dictadura militar, no podía *conformarse con narrar*⁶⁵. La lectura de lo que *Punto de vista* propuso parece clara en

⁶⁵ Como ya se ha señalado en la introducción, Sandra Contreras comienza su libro sobre Aira diciendo que su literatura propone una vuelta al relato y se detiene con interés en distinguir entre lo que esto significaría en el contexto de la literatura argentina contemporánea (“una vuelta después de la crisis de la forma clásica del relato, después de la fragmentación y la discontinuidad narrativas que signaron de modo evidente las experimentaciones formales de la vanguardia de los años 60 y 70”) y “el tópico

ese sentido y por eso la obra de Saer es adecuada a su mirada, porque pareciera que siempre dice no. Si se tratara de dar una respuesta a lo que “La vuelta a la narración” interroga, lo que hemos intentado demostrar en el capítulo anterior es el afán que se observa nítidamente en la perspectiva crítica de Sarlo y en *Punto de vista* por sostener el límite con la literatura que dice sí. Esa conjetura, por otro lado, se ha propuesto señalar también que a partir de la polaridad entre la experimentación y el interés narrativo, se establece una controversia en la que queda implicada la discusión sobre el realismo. Si en esa polémica, lo que aquí hemos definido como “valor formal” se vuelve equivalente de lo que Catelli llama “experimentalismo” porque se balancea en el borde de la inteligibilidad y siempre dice no —al argumento, a la intriga y a la peripecia—, la pregunta por la opción entre la preferencia por lo narrativo y la atracción por lo formal, lleva a enfrentar el realismo como problema.

Las dimensiones de la mirada que le otorga a lo formal un valor superior al de lo narrativo, se despliegan en cada una de las instancias que intervienen en la perspectiva que la crítica adopta frente al realismo tanto como frente a la potencia que puedan tener en general, lo argumental, la intriga y la peripecia. Porque, de algún modo, el discurso dominante, que se impone sobre cualquiera de estas inclinaciones, mostraría que el interés de todas ellas estaría centrado en el *contenido*. De ahí que lo que llamamos “valor formal” se ajuste más a una evaluación de la jerarquía de la forma respecto de la intriga o del argumento que a una biblioteca de procedimientos propia de los estudios de Shklovski, Brik, Eichenbaum, Tynianov o Tomashevski (Todorov *Teoría*). Si como se ha planteado, la posición que Borges mantuvo ante al realismo fue fundamental en la persistencia del desdén por sus posibilidades, también deberá considerarse la centralidad que lo narrativo tiene en los propios cuentos de Borges para advertir que la oposición entre la complejidad de la forma y el interés de la fábula no se origina en una antítesis efectiva, sino que se deduce de una construcción crítica. Por otra parte si lo que se consigna como punto de partida de las hipótesis de este capítulo, es la vuelta a la narración, habrá que precisar también qué ocurre en el momento de esa vuelta con las

posmodernista de “la vuelta a la narración” (13). La diferencia máxima residiría en que, en palabras de Contreras, lo que hace Aira no puede entenderse en el sentido de una mera recuperación de la amenidad de la intriga, amenidad que sí estaría por ejemplo en *El nombre de la Rosa* de Eco. En tanto que aquí se intenta discutir con aquellas lecturas que, para no conceder nada a la posibilidad de “amenizar la intriga”, extremaron el empequeñecimiento de su valor; la posibilidad de pensar una vuelta a la narración cobra relevancia.

categorías clásicas de la narratología pero sobre todo con aquellas que son determinantes para definir los aspectos constructivos de la *gran obra*.

Es indudable que después del estructuralismo, o cuando los autores de los estudios literarios que asociábamos con el estructuralismo, fueron abriendo sus categorías y éstas fueron volviéndose mucho más elásticas e inclasificables y también menos pedagógicas, algunas de ellas —que fueron estudiadas y a veces definidas por primera vez por Genette, Todorov, Greimas y Barthes— quedaron suspendidas⁶⁶. El punto de vista, la duración, la frecuencia y el ritmo como unidades de la narración (¿cómo llamarlas con un nombre que no parezca rígido?) fueron en esa historia, algunos de los conceptos más estudiados y luego, los primeros que no han vuelto a considerarse con el mismo interés. Sin embargo, y aunque se trate de una hipótesis que debería probarse con una investigación que abarcara al mismo tiempo la historia que va del estructuralismo al posestructuralismo y de la teoría literaria a las teorías de otras artes⁶⁷;

⁶⁶ Jhonathan Culler (“La crítica postestructuralista”) escribe respecto de la deriva del estructuralismo en el posestructuralismo que la dificultad que encierra el empleo del término «postestructuralista» es ampliamente demostrada por aquellos escritos que, presentándose como ejemplos de esta perspectiva fueron firmados por los autores a los que la bibliografía sobre el estructuralismo “había concedido un lugar prominente: Barthes, Foucault, Derrida, Genette, Girard, Michel Serres, etc. (todos estructuralistas mayores, presentados ahora como postestructuralistas). La idea del postestructuralismo tiene que basarse en una caricatura del estructuralismo, de modo que cualquier estructuralista interesante es considerado ahora postestructuralista” (2). Culler acepta luego, que por más inexacta que sea la distinción entre ambos, se usa. Y entonces se propone esclarecer una diferenciación que sí sería definitoria para medir la distancia entre ambos. Eso que logra precisar, y que aquí interesa especialmente, es que en el estudio de la narrativa es donde todavía tendría sentido la distinción. En tanto que el estructuralismo procuró elaborar “algo así como una gramática de la narrativa”, separando niveles estructurales como la trama y la narración o identificando estructuras básicas, variantes y modos de presentar los acontecimientos, tuvo que distinguir “los acontecimientos de la historia respecto del modo en que son referidos o representados en el discurso narrativo” (3) y entonces reveló también “el *punto* en que el analista (supuestamente situado fuera de las obras narrativas, observador objetivo de éstas) es atrapado en un proceso narrativo, y crea una historia al considerar que algunos elementos son historia, y otros, discurso” (6). De modo que si es fiel a las complejidades de la narrativa, el analista, según Culler, se ve adoptando alternativamente perspectivas contradictorias: “tratando el discurso como una representación de acontecimientos anteriores y los llamados acontecimientos como postulados o productos de un discurso” (6). Es ante ese conflicto que la posibilidad de una narratología coherente pone en tela de juicio e identifica cierta fuerza autodesconstructiva en las narrativas y en la teoría de la narrativa. Ese es el problema que produce el paso del estructuralismo al posestructuralismo. Se trata de que el conjunto de categorías demuestra que no es estable y que está atrapado en la construcción y las funciones de los fenómenos. Ante este panorama, que es en realidad muy conocido pero que Culler sintetiza muy bien, se trata de dejar en claro que el interés de las categorías temporales y de su significatividad para la narratología no implica desconocer los límites y los puntos ciegos del estructuralismo.

⁶⁷ José Antonio Pérez Bowie analiza las relaciones entre la teoría literaria y los estudios sobre cine, recorriendo las posiciones que tomaron los autores más relevantes que se dedicaron a la cuestión. Entre ellos, Roger Odin parece ser terminante al respecto cuando dice que no se puede equiparar la evolución de los paradigmas teóricos literarios a los cinematográficos porque la aplicación al ámbito cinematográfico de una metodología procedente de la teoría literaria no se produce de acuerdo con la misma cronología ni tiene lugar de modo simultáneo en todos los países, pero más allá de las diferentes posiciones que se tomen ante la relación, lo que se evidencia como indiscutible, en palabras de Pérez Bowie es que los discursos teóricos elaborados en torno al cine han recurrido de modo sistemático al “amplio arsenal

esos mismos conceptos siguieron siendo productivos y hasta resaltados en las teorías sobre cine. Si éstos ordenan aun de modos bastante sistemáticos las teorías del cine y los ensayos de crítica cinematográfica; la teoría y la crítica literaria que, en rigor, nunca podrían dejar completamente de recurrir a ellos, consideraron con mayor rapidez que el debilitamiento de su potencia como categorías fuertes —en pos de un uso más ensayístico y circunstancial— atenuaba su carácter reductor, inflexible o directamente remoto.

Más allá de esta conjetura, interesa detenerse en lo que Paul Ricoeur llama — con palabras de Boris Ouspenski— *poética de la composición*, y que significa “tipología de opciones de composición en la literatura en cuanto atañen al punto de vista” (522). El concepto es central para el enfoque de esta tesis en tanto que posibilita al mismo tiempo una mirada que abarca lo acontecimental y la lógica en la que lo narrado se ordena y se articula. Por eso importa subrayar el análisis del punto de vista sobre el que advierte Ricoeur cuando observa que:

El plano espacial y el plano temporal de la expresión del punto de vista nos interesan sobremanera. La perspectiva espacial, tomada literalmente, es la primera que sirve de metáfora para todas las demás expresiones del punto de vista. El proceso de la narración va acompañado de una combinación de perspectivas puramente perceptivas que implican posición, ángulo de apertura y profundidad de campo (como ocurre con el filme). Lo mismo hay que decir de la posición temporal, tanto del narrador respecto de sus personajes como de estos entre sí. También aquí lo importante es el grado de complejidad que resulta de la composición entre perspectivas temporales múltiples. El narrador puede ir al paso de sus personajes, haciendo coincidir el presente de la narración de estos con el suyo y aceptando así sus límites y su ignorancia; por el contrario, puede moverse hacia delante o hacia atrás, considerar el presente del punto de vista como anticipaciones de un pasado rememorado o como el recuerdo pasado de un futuro anticipado (524).

Si la magnitud que tienen el punto de vista, el plano temporal y el espacial están fuera de discusión, porque aunque hayan dejado de ser nociones centrales de estudios sistemáticos, son presupuestos de toda lectura crítica y esto es obvio; lo que es preciso señalar aquí es que se trata de interpretar esos conceptos más allá de la diferencia, planteada por el formalismo y mantenida por el estructuralismo, entre historia y discurso. Porque si en el interior de esa dicotomía, el punto de vista y la estructura temporal corresponderían al discurso, es claro que el interés del relato depende del

acumulado tras una secular tradición de reflexión y análisis sobre el hecho literario” (*Leer el cine* 13). Esa inclinación, que el autor percibe en el cine respecto de la teoría literaria debería ser pensada ya, en la actualidad, como relación recíproca.

modo en el que éstos se configuren. La elección del punto de vista⁶⁸ y la de la organización temporal son dos de las marcas más reconocidas y reconocibles de autor⁶⁹ y por eso, los términos que involucra esta afirmación, que en las teorías sobre cine sería indiscutible, se han vuelto menos atractivos para la teoría literaria en el mismo momento en el que el autor dejó de ser interesante o quedó suprimido. Pero, a la vez, como la *poética de la composición* refiere al ajuste de los cortes y las secuencias⁷⁰, es fundamental para definir el concepto de *gran obra* en una dimensión que sostiene al mismo tiempo el peso que tienen en ella el avance narrativo y la construcción formal. A partir de esa noción, es posible plantear principalmente dos cuestiones. Por un lado, que su estudio supone un conjunto de decisiones que son anteriores a la obra pero que sólo cobran sentido cuando éstas pueden distinguirse en la disposición de la escritura, en lo efectivamente escrito. Y por otro, que la diferencia o la distancia entre la fábula y la

⁶⁸ En este sentido podría afirmarse que la perspectiva que sostiene Raymond Williams en *El campo y la ciudad* está construida sobre un presupuesto asimilable al de la *poética de la composición*. Lo que Williams analiza es la relación entre los escritores ingleses y el mundo que los rodeaba a partir del estudio del punto de vista, por eso escribe que lo que se puede conocer no es sólo una función de los objetos sino también de los sujetos observadores y lo que debemos ver es, entonces, la posición que ocupa el observador. Cuando se refiere a la mirada y la construcción de Jane Austen sobre el mundo rural escribe que lo que la autora ve a través del campo es una red de casas y familias acaudaladas, pero “a través de los huecos de esa trama estrechamente entretregida, la mayor parte de la gente real, sencillamente no se ve [...]”. Lo que ocurre entonces, dice, no es que la mayor parte de la gente ha desaparecido sino que la mayor parte del campo también desaparece y si llega a hacerse real, es sólo cuando se relaciona con las mansiones, que son “los verdaderos nódulos de aquella trama”. Salvo en esos casos, agrega, “el campo es la intemperie o un lugar para dar un paseo” (216). La misma insistencia sobre la perspectiva y lo que queda fuera de campo puede seguirse en lo que hace Dickens con la mirada de sus personajes y narradores sobre la ciudad. Se trata de una conjetura que tal vez no sea tan evidente como parece en primera instancia, si los enunciados u opiniones de los seres de ficción no pueden atribuirse al autor es en el espacio que abarca la mirada de los personajes y narradores, tanto como en lo que no pueden ver y en la configuración temporal (eso que en cine sería el plano, el campo ciego y la duración de los planos) donde mejor se advierten las opciones que definen una obra como obra de un autor.

⁶⁹ Julien Roger advierte en una intervención reciente (“El concepto de autor en la obra de Gérard Genette”, *Actas del VII congreso internacional Orbis Tertius*) que la proliferación de los estudios narratológicos de los años 60, fue consecuencia de “la muerte del autor”. La crítica, escribe, alejó al autor, en el sentido institucional e ideológico del término y el objeto pasó a ser el texto, “lo que implicó un rechazo metodológico de la instancia productora” (1). Sin embargo lo que Roger propone en este trabajo es reconsiderar el lugar del autor en la obra de Genette, quien como se sabe “fundó su sistema dentro de un linaje estructuralista en que, desde Foucault (1966) y Barthes (1968, 1984), entre otros, el autor había sido eliminado (1)” y en ese desarrollo, lo que interesa aquí especialmente, es que cuando Genette se refiere a las diferencias entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato y ya que el autor habría sido eliminado, el único organizador del tiempo del relato tendría que ser el narrador; sin embargo —advierte Roger— cada vez que Genette estudia la cuestión de la organización temporal del relato, se refiere al autor. Ya que según Roger, Genette estaría diciendo que después de todo, “el autor es también autor del narrador” (5).

⁷⁰ El concepto de plano cinematográfico ha suscitado grandes discusiones pero tal vez, podría pensarse aquí en el mismo sentido que toma el punto de vista en la arquitectura de la “poética de la composición”. “Es como si lo que llamamos plano —escribe Pascual Bonitzer— lejos de ser un cuerpo simple, fuera el efecto de una multiplicidad de cortes de diferente naturaleza, un entrecruzamiento de cortes”(16).

lógica del relato que afecta al punto de vista del narrador y de los personajes tanto como a los tiempos y las secuencias, es central para entender lo que Saer y Aira hacen con la novela, sobre todo en relación a dos universos con los que se miden y a partir de los que inventan sus obras: el realismo y la literatura de Borges.

2.1 La perspectiva exterior

Saer, escribió en “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” (“El concepto”) que la verdadera lección de Gombrowicz es “el rechazo de toda esencia anticipada” (18). Al designar la mirada del autor de *Transatlántico* como “exterior”, se refiere a que el exilio argentino le habría permitido al escritor polaco apartarse, primero, de la realidad y de la sociedad de su país, pero después y sobre todo, lo habría llevado a sostener una perspectiva exterior generalizada pero enfocada de modo particular en distanciarse del punto de vista occidental. Si pudo hacerlo de modo radical fue porque “su exilio obligatorio lo mandó más lejos todavía de lo que estaba en Polonia del centro de Europa, hacia el arrabal de Occidente” (23). Es más allá del viaje witoldiano y de lo que para su obra significó vivir en Buenos Aires, donde interesa reparar en la fórmula que Saer inventa para aludir a lo que encuentra en ese autor. Se trata, de que en Gombrowicz, Saer distingue las cualidades ejemplares de lo que significa para él ser escritor: hacer de “toda intemperie, signo, paradigma y emblema” (24). El escritor — dice Saer— no es nada ni nadie y debe preservar la ausencia de cualquier contenido que se le asigne a partir de imágenes sociales (ser polaco, francés, argentino, comunista, liberal o individualista). Lo que la obra y las ideas de Gombrowicz exhiben es, según Saer, que la tensión del trabajo del escritor consiste en que “se aborda el mundo, a partir de cero, y la estrategia de que dispone prescribe, justamente, que el artista debe replantear día tras día su estrategia” (*El concepto* 17).

Este capítulo parte de una hipótesis que se conjuga con el sentido de “la perspectiva exterior” que Saer formula cuando remite a la *intención* de abordar el mundo a partir de cero. Pero si el concepto de “perspectiva exterior” es relevante no es porque refiera a la relación entre el relato y lo real o entre la literatura y lo exterior. Si permite pensar esa relación es a partir de una serie de condiciones que intentaremos despejar. En “La canción material”, otro de los ensayos de *El concepto de ficción*, Saer escribe que el objeto de búsqueda de la narración no es lo real sino lo material. La diferencia, que puede parecer a primera vista una preferencia entre dos denominaciones, implica una distinción conceptual. Para Saer, lo material resulta únicamente de la

construcción narrativa. Lo material no tiene signo, lo que significaría —si lo entendemos bien— que no está marcado por una historia, ni responde a relaciones o a tipos de relaciones consignadas con anterioridad a su inscripción o a su escritura:

[L]o material que, para el narrador, es también *el* material, exige siempre una organización nueva. Lo material ha de suplantar, como objeto de búsqueda, a lo real [...] A diferencia de lo real, lo material no tiene signo, y es a partir de esa ausencia de signo que la narración construye una nueva “realidad” —provisoria, operatoria, temporaria— (“La canción” *El concepto* 166-167).

El concepto de lo material, es más adecuado que el de lo real porque no hay nada en la narración que se refiera o pueda referir a lo que está fuera de ella sin transformarlo. A partir de ese punto del ensayo, cuando Saer escribe acerca del *real* que es construido por la novela o por la literatura, escribe “real” con comillas y para hablar de una realidad exterior, la del “mundo real”, lo dice sin comillas. Es sólo en el primer sentido de lo “real”, en el sentido de *real-material*, que la *realidad* aparece en la narración:

Lo “real” es la forma misma que ha asumido al transformarse, la organización significativa de lo material, de modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser, de cómo el narrador piensa que podría ser, esa cristalización de lo material en el acaecer, al que llamamos, genéricamente lo real (167).

Y es también en ese sentido que para Saer debe considerarse la aparición de lo real en la novela del realismo decimonónico: “La novela es un caso específico de la narración, una de sus transformaciones históricas, y la novela realista del siglo XIX un arquetipo fechado de esa transformación. El verdadero trasfondo de esa forma fechada es lo material no lo real” (167). Pero esto no ocurre porque al escritor no le interese la realidad exterior sino porque la narración que no se aboca a lo que es o a lo que hay, comienza a ser posible cuando la realidad preexistente deja de considerarse y se transforma en una fórmula o una proposición acerca de cómo podría ser o “de cómo el narrador piensa que podría ser” lo real: “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo, que gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporarse en una coherencia nueva, coloridamente, significar” (168).

Si “La canción material” y el ensayo sobre Gombrowickz, se leen juntos; si volvemos sobre el concepto de “perspectiva exterior” que Saer formula para referirse a las estrategias que le permiten al escritor abordar el mundo a partir de cero, la

“perspectiva exterior” podría verse como el nombre adecuado para la transformación de lo real en material que se produce por medio de la construcción narrativa:

Para el narrador, y tal vez para el artista en general, lo material es cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo. Su origen su ubicación su jerarquía en la supuesta realidad, no tiene la menor importancia: basta su carácter neutro, condición necesaria para recibir, de la forma que lo incorpore, nuevo pero también irreplicable, un sentido (“La canción” *El concepto* 168).

Al plantearlo de ese modo, se evidencia que el realismo no se corresponde con una modalidad que tiende a preferir ciertos contenidos y a exponerlos a partir de una narración que busca un lenguaje transparente. Como dice Saer, en el fragmento citado antes de éste último, lo que la narración puede formular acerca de lo real es una proposición y un pensamiento, es decir, de algún modo: una lógica⁷¹. Y aquí —tal como la hemos definido en el capítulo anterior—, la lógica tendría la importancia que Badiou le otorga como ciencia del aparecer, como teoría formal de las relaciones; como la teoría que puede exponer el *ser ahí* de lo real y su aparición en un mundo. En este punto, en el modo de entender lo que la narración hace con lo real y en la forma de definir el significado y los alcances del realismo es donde la obra de Saer y la de Aira coinciden. Lo real es, en esas obras, algo que la narración construye absolutamente en sus propios términos. El realismo designa tanto el conjunto de procedimientos que permiten la transformación narrativa de lo real, como la teoría que piensa y expone la aparición de ese “real” en un mundo.

El realismo es un concepto operativo que permite dar cuenta de que la literatura produce la configuración de un mundo en el que, como dice Saer, se inventa el origen, la ubicación y la jerarquía de las cosas o, como sucede en las novelas de Aira, se postulan dimensiones, volúmenes, clasificaciones y proporciones. Es una perspectiva cuya vinculación con lo real se daría en los términos de lo que Jacques Rancière llama “el reparto de lo sensible”. La expresión de Rancière está estrechamente vinculada con su concepto de “política de la literatura”. Si la política es para el filósofo la constitución de una esfera de experiencia específica en la que ciertos objetos son entendidos como comunes y ciertos sujetos, vistos como capaces de designar esos objetos y de hablar o discutir sobre ellos, sobre la distribución y redistribución de los espacios y tiempos, los

⁷¹ Cuando Saer dice que la organización significativa de lo material transforma lo real y que la narración formula una proposición acerca de cómo podría ser o de cómo el narrador piensa que podría ser lo real, escribe que atribuirle al narrador ese modo del pensamiento, podría ser abusivo porque difiere del de un lógico, pero también que “sin embargo la lógica del lógico y su propia lógica” no están ausentes de su “pensar narrativo” (167).

lugares y las identidades de la palabra y del ruido, de lo visible y de lo invisible; la *política de la literatura* deja en evidencia que la literatura interviene en esa distribución de espacios y tiempos entre las prácticas, las formas de visibilidad y los modos de decir que ocupan el mundo común.

El realismo para Saer y para Aira pero también *en* sus obras, es una opción estratégica que interviene en las decisiones acerca de las relaciones entre las cosas y la mirada. Una perspectiva que se conecta con lo exterior, sólo a partir de que la construcción narrativa interviene en la distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares, de las identidades, de lo visible y de lo invisible. Particularmente, en las novelas y relatos de los dos escritores, los narradores y personajes reflexionan, imaginan y proponen con insistencia, fórmulas, cálculos, equivalencias y mediciones a partir de los cuales piensan su relación con el mundo en el que están inmersos. Y es a partir de este obstinado interés por examinar las coordenadas espaciotemporales (las distancias, las velocidades y las dimensiones de las cosas) con las que piensan, o mejor, a partir de las cuales actúan y miran el mundo, que se configura el único punto en el que el borde entre la realidad narrativa y lo exterior, podría pensarse como permeable. Y esto no es sólo porque Saer y Aira postulen filosófica o fenomenológicamente que nuestra idea del mundo se configura a partir de las nociones de espacio y tiempo, sino también porque es a partir de esas mismas coordenadas que las ficciones de Borges y gran parte de las lecturas críticas que las analizan, reivindican la construcción de un universo impermeable y puro. Lo que Saer y Aira encuentran para escribir después de Borges y para volver a inventar la literatura, es que a partir de las coordenadas espaciotemporales, la novela y más aun la forma temporalmente extendida de la *gran obra*, permiten sostener como deseo la ambición de de alcanzar la simultaneidad y el espesor de lo real.

Puntualmente nuestra tesis sostiene, que lo que se cuenta en las novelas de Saer y de Aira, ordenado por la perspectiva panorámica que posibilita de modo extendido la *gran obra*, resulta de que la dimensión inverificable de las paradojas espaciotemporales a la que Borges (según veremos más adelante) le dio forma de argumento, se desplaza hacia un borde más exterior, más conceptual, desplegado o de gran alcance. Y se proyecta sobre las operaciones que involucra la “poética de la composición”, especialmente aquellas que como Ricoeur enuncia, atañen al punto de vista y a la combinación de perspectivas temporales múltiples. Lo que eso produce es que lo paradójico o imposible ya no pertenezca sólo a un libro —como lo que sucede en “El

libro de arena”, en las novelas de Herbert Quain o en las páginas de la Enciclopedia británica en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*) — o a un terreno puramente conjetural, sino que su postulación se construya como la lógica del relato. En la obra de Saer y en la de Aira, las correspondencias entre tiempo y espacio, las dimensiones, las velocidades y las distancias, que se configuran como discronías y distopías, no suceden a partir de objetos imaginarios, ni son puramente hipotéticas o propias de la subjetividad particular de un personaje, ni ocurren en espacios cerrados a los que unos pocos personajes pueden entrar; son las coordenadas de la lógica del relato, en el interior de la cual se desenvuelve la acción. Son los puntos en los que se dispone la perspectiva desde la cual los narradores miran y componen el mundo propio de la obra.

Antes de avanzar, conviene detenerse en el ensayo de David Oubiña sobre la relación entre Borges y el cine. Porque si como hemos dicho es en las teorías sobre el cine donde las preocupaciones formales se involucran con los intereses narrativos a partir de una orientación que desarma la antinomia entre la forma y el argumento; el modo en el que Borges vio el cine permite pensar algunas características de su idea sobre la literatura desde otro lugar. Lo que Oubiña advierte es que Borges mira los films como mira un miope, si se le quita a la miopía de Borges, su lastre de minusvalía, agrega, la miopía no es tanto una afección de la vista sino una forma singular de observar el mundo:

El escritor-espectador ve todo el cine como si fuera un medio hecho de libros ilustrados. Es decir: lee lo literario en ellos. Por eso se refiere a las ‘novelas cinematográficas’ de Josef von Sternberg; por eso declara que cuando una película tiene un buen argumento, no importa tanto el director; y por eso, si rescata el hecho de que Hollywood preserve el espíritu de la épica, es para lamentarse porque los escritores han olvidado que ése era uno de sus deberes (“El espectador”138).

Lo que el ensayo señala después, parte de la entrada del 23 de diciembre de 1954, del diario de Bioy Casares. Allí, el diarista escribe que “Borges fue al cinematógrafo y casi no vio nada”. Aunque ese episodio consignaría el comienzo de la ceguera de Borges, el crítico advierte lo interesante que se vuelve para el análisis, el hecho de que Bioy se refiera al episodio asociándolo al cine: “es porque no logra ver nada en la pantalla que Borges entiende que ha perdido la vista. Como si eso fuera una prueba fehaciente, un diagnóstico o una sentencia” y sigue Oubiña:

¿Qué es lo que ya no podrá ver? Son las postrimerías del neorrealismo como movimiento de tema social: el tono testimonialista de las películas italianas de posguerra transita hacia un estilo más abiertamente formalista y señala el umbral que dará origen a la nouvelle vague francesa. Por una coincidencia azarosa aunque significativa, Borges empieza a perder la vista cuando surge el cine moderno. En esos

años, Jean-Luc Godard dijo que, luego de ver *Viaje a Italia*, el célebre film de Roberto Rossellini de 1953, comprendió que para hacer cine era suficiente con un hombre y una mujer en un auto [...] Lo que se advierte en la película es que la puesta en escena no ilustra una narración previa sino que la busca y, en esa búsqueda, la genera. Poco queda de las “novelas cinematográficas” de Sternberg en los films que continúan el surco abierto por *Viaje a Italia*. Si no le deben nada al argumento literario es porque han comprendido que el cine no narra lo mismo con otros medios sino que debe construir un relato diferente y con una especificidad propia. Es evidente que el paradigma de representación que proponen las películas modernas entra en contradicción con el universo borgeano (144).

Si reparamos, ahora, en lo que Oubiña destaca en *El silencio y sus bordes* sobre la relación de Saer con el cine, se comprueba que lo que señala como más notorio en ese vínculo, es un conjunto de “técnicas”: el carácter organizador de la mirada, los cambios de perspectiva, la construcción del espacio, el *slow motion*, el desmontaje de las acciones, el manejo del *flashback*, el fuera de campo y el aprovechamiento de los tiempos muertos (65)⁷². Con ese enfoque, si Borges ve el cine en clave literaria, la definición de lo que a Borges le interesa de los dos, del cine y de la literatura, gira alrededor de la narración y del argumento. Lo que le interesa a Saer está, en cambio, evidentemente, en la forma. Aunque como ya se ha señalado, el modo en el que Oubiña considera la forma en Saer no coincide con el nuestro, eso que Saer aprende del cine, lo que se corresponde con el punto de vista y con la configuración de los tiempos narrativos, sí permitiría destacar la concepción de una forma general, más conceptual y si se quiere más estructural que la de Borges. Una *perspectiva* que, a diferencia de la borgiana, es *exterior* al argumento.

Abordar el mundo a partir de cero, sostener una perspectiva exterior que permita transformar lo real a partir de la narración, supone la construcción de una lógica particular y una estrategia formal que se configura a partir de un modo de plantear, por un lado, la relación entre la literatura y la realidad y por otro, la relación entre la forma y lo argumental. Se trata de algo que se hace evidente si se observa en contraste con la literatura de Borges. Porque si lo que éste último busca en el cine es una buen argumento, y en eso no hay desacuerdo respecto de lo que persigue en sus cuentos a partir de las paradojas, es en lo que hace al orden de la narración donde puede advertirse

⁷² La apreciación del crítico es de sumo interés además porque en algún sentido prueba que los precisos y a veces tediosos conceptos de Genette, para nombrar sólo al autor del estudio más pormenorizado de los aspectos y modos del relato, se trasforman en la escritura de los críticos que encuentran en el cine una perspectiva teórica y pueden, luego, volver desde allí de un modo más conjetural que prescriptivo a la literatura.

que lo formulado como paradójico es lo que piensan y les pasa a los personajes o lo que otras veces ocurre en el interior de un libro, en la Enciclopedia china de “El idioma analítico de John Wilkins”(Otras inquisiciones) , en el Quijote de Menard (*Ficciones*), en el libro laberíntico de Ts'ui Pên (“El jardín” *Ficciones*). No es la forma misma de los relatos, ni su estructura, no es tampoco el orden de las frases. No hay en la obra de Borges un libro que tenga la forma o el orden del libro de arena, el laberinto de Ts'ui Pên es infinitamente ramificado pero el asesinato de Stephen Albert que ordena la trama de “El jardín de los senderos que se bifurcan” está organizado según una estricta lógica causal en la que a la acción principal le corresponde un único efecto. Las letras sucesivas del alfabeto ordenan prolijamente el modo caótico de clasificar a los animales en la enciclopedia china en “El idioma analítico de John Wilkins”.

Al observar, algunos de los experimentales y novedosos libros inventados por Herbert Quain, que el narrador enumera componiendo una lista de ocurrencias ingeniosas, *The God of the Laberinth*, por ejemplo, ese que proponía en las páginas iniciales un indescifrable asesinato, una discusión en las siguientes y una solución en las últimas, tiene en el final, dice el narrador, un retrospectivo párrafo que ante la revelación del detective señala la posibilidad de un error y es a partir de entonces que el lector revisa los capítulos y descubre otra solución, que es la verdadera. Lo extraño de la idea de Quain sería, según el narrador, que la perspicacia del lector triunfa sobre la del detective. Respecto de *April March*, se dice que todo lo sacrificaba a un furor simétrico y que su orden ternario (su estructura tripartita), según Quain, resultaría mejor si los hombres que lo imitaran, decidieran cambiarlo por uno binario, y si los demiurgos y los dioses, propusieran en su lugar, el infinito, “infinitas historias infinitamente ramificadas” (“Examen de la obra de Herbert Quain”. *Ficciones* 465). Así es que Borges imagina los argumentos como ocurrencias para los libros que el hipotético Quain habría inventado, pero la postulación de un policial con ese orden, o de una novela regresiva e infinitamente ramificada, no lo lleva a escribir cuentos en los que la lógica sea efectivamente ésa. ¿No podría pensarse, sin embargo, que la forma de *La pesquisa* sigue justamente una estructura análoga a la que Borges propone con *The God of the Laberinth*, pero no escribe? En la novela de Saer, en la que Tomatis parece encontrar una respuesta al enigma más probable o más interesante que la que le han dado las investigaciones policiales y las hipótesis de la prensa parisina, ¿no podría pensarse que el argumento de Quain es proyectado hacia la forma? ¿Sería excesivo suponer que las novelas de Aira, su insistencia en la búsqueda de lo simétrico y en la

lógica binaria que organiza su escritura (volveremos sobre esto en el último capítulo), es también un modo de llevar hacia la forma los argumentos conjeturales que Borges esboza en ese cuento?

Volviendo a las hipótesis centrales y retomando lo que Sarlo escribió sobre las paradojas de Borges, a lo que hemos hecho referencia en el capítulo anterior, conviene destacar un punto particular. Ese es el que dice que la cuestión sobre la paradoja que fascina al 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” (*Borges* 137). 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). Si bien por un lado será preciso discutir de qué modos la separación de los dos órdenes alcanza independencia respecto de la realidad en la obra de Borges, y eso será abordado al final de este capítulo, lo que interesa de esa perspectiva es algo que ya puede adelantarse. Se trata de que, aunque parten de paradojas similares a las borgianas, las obras de Saer y de Aira no llegan a la comprobación de que la realidad es incognoscible sino a la evidencia de que para pensarla y darle un orden se precisa una lógica narrativa específica, capaz de contraer y de expandir el tiempo.

2.3 Narrar y describir.

Alicia miró alrededor suyo con gran sorpresa.

-Pero ¿cómo? ¡Si parece que hemos estado bajo este árbol todo el tiempo! ¡Todo está igual que antes!

-¡Pues claro que sí! —convino la Reina—. Y ¿cómo si no? - Bueno, lo que es en mi país —aclaró Alicia, jadeando aún bastante— cuando se corre tan rápido como lo hemos estado haciendo y durante algún tiempo, se suele llegar a alguna otra parte...

-¡Un país bastante lento! —replicó la Reina—. Lo que es aquí, como ves, hace falta correr todo cuanto una pueda para permanecer en el mismo sitio. Si se quiere llegar a otra parte hay que correr por lo menos dos veces más rápido.

(Lewis Carroll. *A través del espejo*)

En *El pequeño monje budista* de Aira, Napoleón Chirac, fotógrafo francés de viaje por Corea, siente un estremecimiento de euforia al pensar en la fugacidad de los estados de la luz. Como el narrador advierte, el entusiasmo era contradictorio considerando que la luz es para el personaje una herramienta de trabajo. Pero lo fugaz, que respecto de la luminosidad coreana ya podía presentarse como desventaja artística, le preocupa al personaje más allá del sitio en el que se encuentra. Se trata de que el tramo de Historia que le ha tocado vivir apunta también a lo fugaz. Es que las nuevas generaciones, alimentadas a televisión —dice el narrador—, no estaban acumulando tiempo, “y sin una reserva de tiempo el arte no existía” (65). Chirac se pregunta, entonces, por el destino de su obra: “El artista en tanto artista, aun cuando no se jugase todas las fichas a la posteridad, siempre contaba con alguna forma de la prolongación histórica [...]”, sus fotos necesitarían muchos años para madurar, y para entonces el gusto del público ya estaría “fatalmente degenerado”. Las dos cuestiones en las que repara el personaje, lo que ve en la luz y lo que piensa respecto del arte, se resuelven con el planteo de una paradoja que las conecta y que explica el optimismo inicial de Chirac ante la brevedad de los lapsos luminosos: “[...] en Corea lo eterno se produce gracias a lo fugaz y no a su pesar”. Hasta aquí hay un primer punto sobre el que quisiera llamar la atención, en ese fragmento se concentra la lógica temporal con la que se construye la *gran obra*. Esa idea de que sin la confianza en alguna forma de la prolongación no hay arte, comprende en sí misma un aspecto de la *gran obra*, pero la otra particularidad es que la formulación paradójica con la que la idea se resuelve, se configura con el tipo de lógica (al que aludíamos al final del apartado anterior) que es capaz de expandir y contraer el tiempo. En tercer lugar y

finalmente hay algo todavía por destacar en la reflexión sobre el proceso del arte que sigue a ese párrafo:

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 ahí dos pliegues de una apreciación. Primero y entre paréntesis, la importancia que adquieren lo momentáneo y lo fugaz están enunciados con una frase que remite a una fórmula nítidamente saeriana: la fugacidad de los estados de la luz. Pero más todavía, la paradoja temporal como explicación de dos formas de pensar el arte, es la misma que aparece en *Glosa* sobre los modos de pintar de Héctor y de Rita Fonseca:

A él, al Matemático, ¿no?, le parece curioso que [Rita] sea tan amiga de Héctor, el otro pintor, porque es difícil concebir dos modos tan diferentes de trabajar y de representarse la pintura [...]. Cuando tiene una idea, Héctor la pone en práctica con minucia, paciente, haciendo cálculos, teorías, y cada uno de sus cuadros, o cada una de sus pinceladas incluso, tiene un fundamento teórico, sin contar con el hecho de que sus cuadros son a veces monocromos, o utilizan uno o dos colores, o distintos tonos de un mismo color, y son casi siempre geométricos. Héctor encuentra lo que busca antes de empezar a pintar; ella pinta todo el tiempo y para de pintar cuando encuentra algo (185).

Que la posición de Saer y de Aira ante las decisiones formales de sus obras haya sido nombrada aquí como *perspectiva exterior* podría llevar a una confusión respecto de la conocida dicotomía lukacsiana entre narrar y describir porque Lukács se refiere en ese ensayo a la gran diferencia entre la actitud del escritor que participa activamente en la vida y el que se aísla con una actitud contemplativa, deteniéndose en descripciones que son, con sus palabras, “un sustituto del orden animado de la vida” (“Narrar y describir” 204). Hablar de *perspectiva exterior* no implica aquí la relación del escritor con lo que cuenta, sino un punto de vista más general que podría explicarse con las mismas palabras con las que el narrador de *Glosa* habla de Héctor, al decir que encuentra lo que busca antes de empezar a pintar y que cada uno de sus cuadros tiene un fundamento teórico. O podría explicarse como el orden que sigue Napoleón Chirac, que aunque su trabajo sucedía en el rapidísimo instante del clic necesitaba, para llegar a él, un minucioso estudio del espacio y de la luz. Se trata entonces, dijimos, de un modo de pensar el arte que no estaría nunca del lado de la contemplación a la que se refiere Lukács. Sino que, primero, refieren a decisiones vinculadas con un modo de entender la

literatura, particularmente la literatura argentina y las posibilidades de la novela. Pero luego, se harían efectivas y podrían distinguirse en la lectura, como procedimientos que se configuran en el borde entre narrar y describir, en la tensión entre el discurrir de la prosa que sigue el orden de una lógica causal y acontecimental, y los momentos descriptivos, de detención o de interrupción. Claro que el filósofo húngaro no lo pensó de este modo. Pero cuando define al escritor que está en la posición del narrador, como lo estaban para él Balzac y Stendhal, escribe que precisa “tener una visión de la vida que vaya mas allá de la gran superficie [...], una visión que perciba precisamente la conexión entre los fenómenos sociales y la visión y que condense esta conexión poéticamente en una fábula” (“Narrar” 212). Si en la sintaxis, como se ha señalado en el capítulo anterior, se define el modo de suceder algo que de otra forma no sucedería; toda fábula narra al mismo tiempo lo que pasa y la perspectiva formal de lo que pasa.

Ahora bien, ¿en qué sentido se dijo que lo que hacen Saer y Aira es correr el borde de las paradojas borgianas hacia el exterior? ¿Y en qué sentido ese desplazamiento tiene que ver con la invención del realismo?

Para empezar con Saer, es preciso considerar que su obra podría abordarse desde los mismos caminos gnoseológicos que Sarlo advierte en las formulaciones de Borges: el de la percepción y el de la lógica. Órdenes que son además, de algún modo, equivalentes de la dicotomía lukacsiana (la percepción se despliega en los textos a través de sus momentos descriptivos y la narración se estructura de acuerdo con una lógica causal). Pero en Saer, la distancia que Sarlo encuentra formulada en las paradojas de Borges, se borrea y se pierde. En la obra de Saer, los dos caminos se exploran juntos y se suman más allá de que lo que se obtiene de esa aproximación a las cosas sea nada. En este sentido será preciso discutir por un lado, de qué modos la separación de los dos órdenes alcanza independencia respecto de la realidad en la obra de Borges. Pero por otro lado, probar la tesis de que la yuxtaposición de ambos en la literatura de Saer compone una forma realista. El realismo de Saer reside en la producción de un imposible que consiste en el encuentro entre el pensamiento, la percepción y el lenguaje, 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. Lo que Saer hace con las paradojas que signan las ficciones de Borges es, primero, extremar la separación entre el plano racional del lenguaje y el de la percepción y los recuerdos; pero luego, en el momento que se asume

que ambos corresponden a órdenes distintos y, al mismo tiempo que se constata que uno siempre está por delante del otro, la obra postula en las voces de narradores y personajes, la existencia de un tiempo aplazado pero admitido como probable, en el que los dos órdenes se junten⁷³. Así ocurre, por ejemplo, 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*” (31 cursiva original).

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 al vínculo que tienen con los acontecimientos, la descripción minuciosa y la enumeración de objetos y nombres, se deshace en una exposición que podría volverse infinita. En *El entenado*, el narrador describe al capitán a partir de sus cambios de humor y de apariencia que eran tan abruptos que se hubiera dicho, explica, “que había dos capitanes: el que transmitía, con precisión matemática, órdenes que emanaban, sin duda, de la corona, y el que miraba fijo un punto invisible entre el mar y el cielo, sin parpadear, petrificado sobre el puente” (213). 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 un recuerdo que el Matemático y el narrador se esfuerzan por formular, o bien, por el peso de una falta de experiencia que pruebe ese orden. Pero a pesar de todo se escriben y se multiplican. Las listas, que parecen órdenes estrictos y razonados están ahí aunque entre la precisión de su registro y las experiencias que designan en el interior de la novela, haya hiatos y aporías —y hay tantos que a partir de la lista de los invitados al cumpleaños de Washington, Leto, por ejemplo, se ve obligado a imaginar a Botón como un verdadero botón negro con cuatro agujeritos en el centro (39-40), o a poner en el fondo de la casa de Washington el quincho que no había sido previsto en su modo de componer

⁷³ En su “Prólogo” a las *Obras Completas* de Lewis Carroll, Borges escribió que fue Faulkner quien enseñó a los escritores actuales a jugar con el tiempo y que su antecedente puede encontrarse en Carroll. Las paradojas temporales que Carroll pone en juego en su obra, se definen según Borges por la presencia doble del tiempo reversible y el tiempo detenido: en casa del Sombrero loco, siempre son las cinco de la tarde pero La Reina Blanca da un grito brusco porque sabe que va a pincharse el dedo, que sangrará antes del pinchazo (*Prólogo con un Prólogo de Prólogos* 102-104).

mentalmente la fiesta— (44). Sin embargo aun los dos órdenes, el racional y el perceptivo, se determinan mutuamente de tal modo que van modificándose y corrigiéndose entre sí mientras buscan encontrarse en el curso de la narración que se propone juntarlas. Y lo hacen, efectivamente. Los dos órdenes se determinan entre sí, porque los impulsa un afán o una creencia, una clase de ambición, que aquí llamamos realismo.

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 (“Cuando la ficción” 433). 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 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 [...]”(*Glosa* 70).

El enunciado de las paradojas arriesga la posibilidad de quebrar la distancia entre la formulación racional y lo que captan los sentidos. La obra de Saer es el diseño de una forma en la que la relación paradójica entre formulación y percepción, entre detención y avance narrativo o lentitud y velocidad, confluyen por un lado en la configuración propia de lo novelesco y por otro, en el realismo como método de exploración de esos órdenes y de sus destiempos.

La novela y el realismo saeriano podrían definirse como el despliegue de una indagación sobre lo paradójico. El espacio de la escritura, es el lugar en el que se expone la resistencia a admitir aquello que se piensa y se dice en teoría: que lo real es lo

imposible. En este sentido (tal como ha sido mencionado anteriormente) lo que Gabriela Barco recuerda en *La grande* sobre la conversación entre su padre y Tomatis, cuando éste personaje define la novela como “*El movimiento continuo descompuesto*” (cursiva en el original, *La grande* 193) y lo que dice Soldi, que al escuchar el relato de aquel episodio se queda reflexionando un momento y agrega: “-Claro, en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico”, darían el tono y el sentido de la potencia que las paradojas tienen en Saer. Es el modo en el que los momentos analíticos y estáticos se continúan o se interrumpen con otros sintéticos y dinámicos, lo que conduce a que la obra de Saer deba mirarse más allá de la frase y más allá de cada novela.

De entre los numerosos ejemplos de la repercusión borgiana en el tono de Saer, sin duda el que parte de la teoría geométrica de “El libro de arena”, es uno de los más significativos. Allí, un hombre le vende a Borges un libro que no tiene ni principio ni fin, ninguna página es la inicial y ninguna es la última así es que las hojas llevan inscripta una numeración arbitraria para dar a entender *acaso* -dice el vendedor del cuento- “que los términos de una serie infinita admiten cualquier número” (172): “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (172). La frase, desprendida de la existencia del imposible libro aparece casi idéntica en *Nadie nada nunca* cuando se cuenta que el Gato y Tomatis se habían puesto una mañana a limpiar el patio de la casa de Rincón, empezando —según Elisa— al revés de cómo lo hubiera hecho cualquier persona normal: de atrás para adelante. Así es que habían dejado esparcidos entre la maleza de la parte cercana a la galería, las cubiertas, los tambores y las baterías que habían sido abandonados allí durante años. Ese orden que Elisa cree común para cualquier persona que no fuera ni el Gato ni Tomatis, podía considerarse, piensa el Gato, una pretensión absurda porque:

Como el espacio era infinito, no empezaba en ninguna parte; cada uno de los puntos que lo componían eran equivalentes. Empezar en un punto cualquiera significaba no limpiar, detrás de sí, un espacio infinito, y hallarse ante la perspectiva de tener que desbrozar, ante sí, otro espacio infinito, o, mejor dicho, la parte infinita del mismo espacio infinito que comenzaba en el filo de la azada (161).

La teoría geométrica o filosófica que estaría detrás de la idea del Gato y que es directamente un eco del enunciado borgiano, tiene otro borde también en la paradoja

EPR⁷⁴ que el Matemático nombra en *Glosa* (98). Ésa que indica que dos partículas que han estado unidas y se encuentran ahora, en el momento de la medición, absolutamente distantes, comparten a pesar de esa distancia y del tiempo que las separa, una información a la que podríamos llamar *imborrable*. Si hay en Saer una concepción del tiempo como fragmento e instante, como instantánea detenida, también se busca con insistencia el hallazgo del punto de fuga en el que la diferencia entre lo detenido y lo móvil pueda confluir. Si tiempo y espacio son infinitos, un punto en el tiempo o en el espacio remite a todo el tiempo y a todo el espacio, y así como las partículas separadas conservan algo de cuando estuvieron unidas, cada una de las partes de la obra toca al proyecto completo y a la obra completa. Las dos calidades del tiempo, la detención obstinada y el avance narrativo, se refieren mutuamente y se despliegan a la vez.

El realismo saeriano consiste en una hipótesis paradójica que postula como válido el imposible encuentro entre el pensamiento, el lenguaje y la experiencia. El punto en el que los tres podrían coincidir se da en un tiempo siempre postergado y por eso conjetural: se ensaya infinidad de veces y sólo en contadas ocasiones resulta de ese empeño un instante de transparencia. 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” (*Glosa* 156). La búsqueda del Matemático de una ecuación capaz de formular el éxtasis o tal vez la realidad entera, deja ver el ansia por obtener un resto del encuentro entre dos dimensiones, dos tiempos, dos velocidades, que se muestra a la vez como imposible y válido:

⁷⁴ En 1935 Einstein, Podolsky y Rosen escriben un artículo que sería luego conocido como la paradoja EPR. Ésta pone en evidencia que en ciertos estados, una medida en una región puede alterar instantáneamente la realidad física en otra región B, aunque A y B no interactúen entre sí. Aunque se supone que cuando algo ocurre en un lugar no afecta lo que pueda suceder en un lugar lejano, lo que la paradoja muestra es que las partículas después de haber sido separadas siguen entrelazadas. Para un desarrollo pormenorizado, véase Abal, Gonzalo. “Paradoja EPR y desigualdades de Bell: pruebas experimentales, estado actual del conocimiento”. Instituto de física. Facultad de Ingeniería. Universidad de la República, 2011. <http://www.fing.edu.uy/~abal/trabajos/tDET.pdf>

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).

Como puede verse, el razonamiento busca ordenar con expresiones algebraicas las mismas preguntas que según el narrador, antes se hizo con palabras:

El Matemático observa que la nitidez de las cosas se agudiza y persiste, no sólo en el conjunto sino en cada uno de los detalles y que la famosa realidad, de la que ha oído hablar tanto, no resulta ser más que eso, en lo que están ahora incorporados, y que es al mismo tiempo, y de lo que él es al mismo tiempo, objeto y envoltura [...] (155).

Si sobre lo real no hay certezas, tampoco su ecuación podrá asegurarse (“ S y Ss no escapan tampoco a la indeterminación”). Pero a la vez que se afirma la irresolución, en lugar de reducirse ante el fracaso, la fórmula se dilata y se hace cada vez más extensa. Tanto, que al final, el fragmento parece afirmar que la cantidad de miembros, de subordinaciones y de potencias necesarios para establecer una igualdad con lo real, podría seguir ampliándose infinitamente (“ $R = x SsO (S Ss o)^n$ —y así”). De modo que si la ecuación se complejiza cada vez más para encontrar una fórmula equivalente a R , no es porque lo real sea inaprensible. La realidad puede definirse: “no resulta más que eso, en lo que están ahora incorporados, y que es al mismo tiempo y de lo que él es al mismo tiempo, objeto y envoltura”. Si efectivamente la escritura de lo real es imposible, simplemente porque las palabras no pueden hacer tocar, ni ver el mundo, la percepción y el pensamiento de lo real, sólo serían imposibles porque no hay un real, sino una multiplicidad. Lo real para Saer, entonces, no es inadmisibile como idea. Puede pensarse en toda su riqueza y en toda su extensión pero es intensamente costoso definirlo, representarlo o escribirlo, porque precisaría una lengua exhaustiva y rigurosa que pudiera detenerse cada vez en cada piedra, cada pájaro y cada rama, cada hoja de cada árbol, de cada monte (Borges “Funes el memorioso” *Ficciones*).

La definición justa del realismo de Saer podría desplegarse, tal vez, cambiando el signo del padecimiento de Funes. Es cierto lo que dice Rancière sobre el reproche de

Borges a la literatura francesa y al realismo. Para Borges, el exceso de palabras (la superstición del estilo) se da, en esa literatura, junto con el exceso de cosas (su profusión de enumeraciones y de detalles que no son tolerables como invenciones). Si en la obra de Saer, en algunas ocasiones, la insistencia en los detalles proviene (como escribe en “Razones” *Juan José Saer por Juan José Saer*) de un sentimiento de irrealidad o de vértigo ante el espesor infinito de las imágenes, otras veces el exceso parece ser lo que anima y da sentido a la escritura⁷⁵ y entonces, el tormento de Funes se convierte en euforia. “Eufórico, deseé —dice el personaje de “El parecido”— por un momento ser una clase especial de cantor, el cantor del mundo visible”:

el cantor de todas las cosas, considerándolas una por una, [...], para darle a cada cosa su lugar con una voz ecuánime que las iguale y las recupere, para mostrar en el centro del día un mundo completo en el que estén presentes todos los paraísos y todas las hojas de todos los paraísos y todas las nervaduras de todas las hojas de todos los paraísos, para que el mundo entero se contemple a sí mismo en cada parte y en el honor de la luz y nada quede anónimo.” (“El parecido” *La mayor* 183-184)

De la posibilidad de considerar la multiplicidad de lo real, la de detenerse en cada piedra, cada pájaro y cada rama, cada hoja de cada árbol, de cada monte, no resulta en la obra de Saer, ni en la de Aira, como veremos, la comprobación de que la realidad es incognoscible sino la evidencia de que para escribir sobre lo real, para transformar algo de lo real y hacerlo aparecer en un mundo, se precisa la forma de una lógica capaz de contraer y expandir el tiempo. En *Las curas milagrosas*, Aira escribe que para producir los milagros, que el Doctor se propone fabricar como se fabrican obras de arte, no hay más que introducir la dimensión del tiempo humano: “El tiempo está produciendo una constante mutación del mundo. Pasa un minuto, o una centésima de segundo, y el mundo ya es otro [...] otro posible real, es decir el mismo, porque tiene el mismo grado de realidad. Y ‘el mismo’ equivale a ‘el único’” (*Las curas milagrosas* 66). Este “Uno de transformaciones”, que tiene “por otro nombre lo ‘real’” (66) es producido por el tiempo, y el realismo, podría definirse como el método que el Doctor imagina para producir milagros: “Había que cubrir un campo amplio: nada menos que la totalidad del Universo. No había límites preestablecidos, ni temáticos, ni formales; el alcance de lo componible era, justamente, total” (67). Funes, dos o tres veces había reconstruido un día entero, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Saer

⁷⁵ Acerca de esa “compulsión incontrolada por cantarlo todo” que Saer escribe en “El parecido”, sobre la lectura que Rancière hace de Borges y la alteración que Saer produce respecto del fragmento que describe el funcionamiento de la memoria de Funes, véase el ensayo de Miguel Dalmaroni “La novela es la muerte: Rancière, Borges”.

y Aira rempazan la fatalidad del mecanismo poco sintético de Funes por una lógica de condensación y expansión del tiempo narrativo con la que encuentran un modo de avanzar sobre la simultaneidad y la multiplicidad de lo real.

2.3 La garantía de la lógica

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma [...]

Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares” (*Ficciones*).

En 2010 César Aira fue invitado a dar una conferencia en la Cátedra Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales en Chile. Su intervención, a la que llamó “El realismo”, es a la vez una lectura ingeniosa sobre “Aladino y la lámpara maravillosa”, el realismo, la magia y la literatura, pero también sobre las teorías de Borges acerca de todas estas cuestiones.⁷⁶ La anomalía que aparece después de contrastar el título con el tema (el cuento de Aladino y la obra de Borges) se desvanece al seguir el entramado lógico que el escritor le da a sus hipótesis y a la argumentación.

El planteo inicial consiste en que Aladino —el joven pobre que vive junto a su madre de modo miserable y que ha descubierto por azar, los poderes de la lámpara maravillosa— es un intruso en un cuento de magia. Esto se explica, en principio, porque no cree o porque no se rinde ante la magia y en lugar de pedirle al genio millones de pesos, camellos y una casa lujosa, le pide comida cada vez que tiene hambre. Es porque Aladino no se termina de convencer de que las reglas del mundo y las reglas que le impone su miseria puedan estremecerse que, a pesar de que el genio está frente a él, con un enunciado más desafiante que el anterior, Aira postula que deberíamos considerarlo un personaje realista. La tensión que encuentra entre la actitud realista y el cuento de magia se señala del siguiente modo:

¡Pero este cuento no es realista, es todo lo contrario! Es un cuento de magia. La incomodidad que produce se debe a que es un cuento de magia que procede con la materia del realismo. Si la premisa es la magia, estamos dispuestos a aceptarla, pero, para nuestra sorpresa, Aladino se niega a dar el salto causal de la magia, y elige el paso-a-paso de la

⁷⁶ La conferencia se publicó en 2011 en *Dossier*. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras, Santiago de Chile, N° 14. <http://www.revistadossier.cl>. En 2013 en el volumen editado por Sandra Contreras, *Cuadernos de Seminario 2. Realismos cuestiones críticas*, se publicó una versión completa de este mismo ensayo. Las citas corresponden a esta última edición

realidad. Adopta una actitud que es la opuesta a la del lector, pues el contrato básico de todo lector de ficción parte de lo que Coleridge llamó famosamente “una suspensión momentánea de la incredulidad”. A partir de esa suspensión se establecen nuevas reglas de realidad, parecidas, y hasta idénticas a las de la realidad primera, pero sostenidas en una convención. Aladino se niega, por juventud, inexperiencia o ignorancia, a firmar el contrato, y sigue operando con las reglas de la realidad primera. Es por eso que lo vemos como un intruso en el mundo mágico al que ha entrado desde que tomó posesión de la lámpara (244).

Y es esta tensión, la que provoca en el orden del razonamiento la formulación de dos consecuencias. La primera es que la literatura tiene a la magia como condición; la segunda — que es la que nos interesa especialmente — propone como deriva de esa condición literaria una teoría del realismo. Veamos: lo que convierte a Aladino en extranjero en el universo de las maravillas es que persiste en su incredulidad inicial. Después de acostarse con el estómago vacío durante algunas noches, recuerda que tiene la lámpara y puede pedirle comida. Pero en la versión del cuento que Aira sintetiza en la primera página de su ensayo, en lugar de solicitar grandes banquetes o el dinero para comprarlos, se dedica a inventar argucias para conseguir que los efectos de cada deseo cumplido se fraccionen y de ese modo se prolonguen por un período más extenso, hasta que finalmente se agotan. Como los alimentos aparecen ante él y su madre, servidos en vajilla de plata y sobre finos manteles, el muchacho encuentra el modo de mitigar su pobreza por varios días, vendiendo plato a plato y cambiando el dinero, cada vez, por un puñado de arroz que dure otras tantas jornadas. De modo que, frente a la posibilidad de que reine la magia cambie radicalmente su situación y el mundo en el que se mueve, el joven elige gozar del prodigio en el interior de la misma realidad en la que estaba antes de frotar la lámpara. Aira concluye:

La lección del Aladino realista, entonces, sería ésta: hay que aprovechar el don hasta la última migaja, con lo cual ponemos al tiempo, nuestro enemigo, a trabajar a nuestro favor. De ese modo el transcurrir insensato y destructor de la vida toma sentido. Hay un verso, una declaración de un programa poético, de un poeta argentino, Edgar Bailey, que dice “Es infinita esta riqueza abandonada”. Ahí hay algo de nostalgia, o de impotencia. La magia, por definición, nos ofrece el mundo entero, en toda su inagotable riqueza. Pero esa riqueza se despliega en un desierto, y atravesarlo es lento, engorroso, interminable, y sobre todo dolorosamente parcial (243).

Es en ese modo particular de “aprovechar el don”, en el que la magia no es otra cosa que un comienzo, primero, y luego una pequeña interrupción, un agujero en una línea de causalidad ordinaria, donde Aira descubre una lógica extraña que le interesa examinar: “*Aquí —escribe— empieza lo raro*” (240 cursiva original).

Como se verá más adelante, lo que Aira escribe en el ensayo del que nos ocupamos, permitirá avanzar sobre lo que este capítulo se propone: el análisis del modo en el que Saer y Aira leen a Borges. En el caso particular de Aira, lo que escribe en “El realismo” es significativo por un lado, porque el concepto de realismo que allí se formula y se despliega, se produce a partir de las ficciones de Borges. Y, por otro lado, porque la definición del realismo que Aira expone ahí, posibilita una lectura de su propia obra. Pero más allá y aunque la obra de Aira y la de Saer sean absolutamente diferentes, la teoría sobre el realismo que Aira postula coincide con la que Saer formula en “La canción material” y permitirá precisar algunas de las hipótesis con las que puede leerse también el realismo en Saer, sobre todo en lo que hace a su relación con la configuración de la *gran obra*. Así, aunque en el último capítulo dedicado enteramente a Aira, volveremos sobre algunos aspectos de este ensayo, para ponerlo en relación con otros, con los que “El realismo” podría formar una serie, conviene por ahora, aclarar lo siguiente. Los ensayos de Aira exhiben la habilidad de un malabarista para arriesgar tesis inverificables y probarlas con argumentos fabulosos. Sin embargo, a diferencia de las conjeturas habituales de Aira (que parecen funcionar a la perfección sólo de acuerdo con la lógica propia de su literatura), las hipótesis que expone en “El realismo” permiten considerar que la definición podría ser pertinente también para leer la obra de Saer.

Según el modo en el que Aira lo plantea, entonces, la magia está en el comienzo de cualquier historia. Se trata del momento en el que se produce un salto en el orden causal de la sucesión de hechos. Más precisamente, la magia ocurriría cuando en el desarrollo lineal de las acciones encadenadas, y en la correspondencia entre la situación inicial, los acontecimientos y la transformación que irrumpe en el devenir del relato hay algo que no encaja. El salto designa una irrupción, algo que produce un choque con el estado de cosas que en el interior de la ficción se presentaba al principio como *lo real*. Ahora bien: entre los posibles modos de caracterizar o definir ese momento que, como es evidente, se correspondería con el nudo o la complicación de todo relato⁷⁷, la perspectiva de Aira privilegia uno en particular. La intervención de lo mágico afecta la lógica temporal de la narración porque el advenimiento de eso que no se esperaba, de lo que no estaba calculado en la primera situación, provoca “un salto por encima de las

⁷⁷ Tomashevski define el nudo del relato como el momento que sucede al equilibrio inicial de la trama. El conjunto de motivos que rompen la inmovilidad de la situación inicial y que desencadenan la acción. “Habitualmente el nudo determina toda la evolución de la trama y la intriga se reduce a las variaciones de los motivos principales que han sido introducidos por el nudo” (“Temática” 207)

causas y los efectos” que “elimina el tiempo” (245). En el cuento de *Las mil y una noches*, cuando los deseos se cumplen mediante la magia, el desarrollo temporal en el que se extendería la narración de las aventuras de Aladino, se condensa o se comprime. A su vez, los conflictos no se resuelven por la participación de los personajes y del tipo de acciones con los que se cuenta al comienzo, sino por la súbita aparición de lo imprevisto. Así, cuando en el principio del relato el personaje llora porque ha sido encerrado en una caverna por obra de un maléfico brujo y frota la lámpara para secarla de sus propias lágrimas, aparece el genio que le ofrece cumplir su deseo. Cuando el joven le pide que quiere regresar a casa con su madre se lo concede de inmediato, como más adelante aparecerán inmediatamente, cada vez, espléndidas cenas. Lo que esto suscita en el orden del relato no es otra cosa que la suspensión del despliegue narrativo necesario para detallar las acciones cotidianas y repetidas de Aladino. En el espacio o en el tiempo que ocuparía esa sucesión se interpone un corte, una elipsis, una frase o una fórmula que indican con concisión lo que aparece cuando se pronuncia cada deseo.

Sin embargo, a partir del advenimiento de la magia hay relatos que adoptan completamente la lógica de la situación ocasionada por el salto y entran en un nuevo mundo en el que las convenciones y reglas se diferencian radicalmente de las que regían en el planteo de la historia. Otros, proyectan mundos o realidades alternativas que por momentos se cruzan en algún punto y llegan a interferir unas sobre las otras. Pero también están aquellos en los que las intervenciones del narrador o las voces y las acciones de los personajes procuran inventar las reglas y las explicaciones con las que configurar una perspectiva y un desarrollo preciso para incorporar lo extraordinario al mismo mundo en el que eso que ha ocurrido no existía. Claro que entre esas tres posibilidades podrían distinguirse características de géneros o modos narrativos fácilmente reconocibles; el primer tipo se correspondería con lo maravilloso y el segundo con el fantástico. Identificar al tercero con el realismo no sería tan evidente como en los otros dos casos, pero eso es lo que Aira propone:

En esa frase de Coleridge (“la suspensión momentánea de la incredulidad”) yo subrayaría la palabra “momentáneo”, de modo de traer a colación, una vez más, al tiempo. Porque de eso se trata, y de eso se trata siempre, del tiempo, cuando se trata de alguna clase de manipulación de la realidad. La lectura de ficción es para el lector una burbuja de tiempo en el tiempo, un paréntesis en el tiempo dentro del cual también hay tiempo, pero otro. La ‘incredulidad’ que rige el curso de la vida y se interrumpe en este paréntesis, no es necesariamente incredulidad propiamente dicha. Creo que esa palabra, la palabra “incredulidad”, designa en general a la percepción racional, motivada, de la realidad. Abrimos el paréntesis, o entramos a la burbuja, para liberarnos de esos encadenamientos causales. Pero una sofisticación (inevitable) quiere que allí adentro el discurso cree una representación de las mismas percepciones racionales, motivadas y

causales de la realidad. El mismo Coleridge lo dice: “Aun en los sueños no imaginamos nada sin un antecedente, causa o cuasi causa. No podría ser de otro modo”. A eso llamamos “realismo” (245).

Para seguir con el ejemplo de Aladino, para Aira el realismo no se distingue solamente por el hecho de que este personaje se resista a rendirse ante la magia. El realismo no se correspondería tampoco con un universo narrativo en el que la magia deba, forzosamente, desaparecer. Contrariamente, Aira escribe que los grandes novelistas realistas supieron construir siempre un sótano sobrenatural para “sus sólidos edificios novelísticos, cargados de realidad hasta la última cornisa” (248). Y que lo hicieron porque su propia ansiedad de prodigios los empujaba a entender que lo que cualquier lector de ficción anhela es el momento en el que se aplaca la incredulidad y suceda la magia:

Para apreciar esto más en concreto, hay que detenerse en un hecho histórico abundantemente documentado en las biografías correspondientes, lo asombroso y escandalosamente crédulos que fueron todos los grandes novelistas realistas del siglo XIX. Espiritismo, profecías, visiones, apariciones y curas milagrosas eran moneda corriente en Víctor Hugo, Tolstoi, Dostoievski, Dickens y Balzac. (247)

¿De que se trata, entonces? ¿Qué es el realismo y por qué su definición se desprende del efecto de rareza que provoca el hecho de que Aladino acepta la posibilidad de que se cumplan sus deseos en varias ocasiones, pero “se niega —sin embargo— a dar el salto causal de la magia y elige el paso a paso de la realidad” (244). Lo que Aira encuentra *raro* es que, en el orden del cuento, el modo de actuar del personaje fuerza la configuración de una lógica que le es ajena, una lógica que sería más apropiada, quizás exacta, para caracterizar o definir lo que es propio de la novela. El comienzo mágico y la inmediatez de la magia no provocan el giro inminente de los problemas de Aladino sino que, al revés, lo que impulsa la intervención del genio es la continuidad extensa del relato. Porque cada vez que hace aparecer su magnífico banquete, al joven se le presenta la ocasión de subdividir el don, guardar comida para varios días, vender cada fuente y cada plato, cada mantel y cada cubierto de plata. La enumeración de las artimañas de Aladino y la narración de las aventuras que emprende para vender de a uno los cubiertos de plata y los manteles, conseguir comida, prepararla y agotarla cada vez le insume al personaje (y también al narrador) un tiempo extenso que demora la resolución y el final. Si esa prolongación es propia de la novela, y su extensión a máxima escala podría verse en la forma de la *gran obra*, el realismo es para

Aira el laboratorio en el que se construyen los procedimientos que permiten que se produzca y se configure la continuación de la historia:

El tiempo, padre de la realidad, le impone a ésta su extensión, después del rayo instantáneo de la magia. En este punto hay que recordar una precaución fundamental: los dones de la magia se gozan en la realidad, y no en una realidad embellecida y pasada en limpio sino en la realidad menos mágica, la más chata y cotidiana. Inmediatamente de producirse la magia debemos volver a la realidad, pisar la tierra, y administrar en ella lo que obtuvimos. El realismo es de rigor. Si pretendiéramos prolongar la magia, perderíamos todo el placer de su beneficio [...]

Deberíamos aceptar que primero está la magia, y la magia está siempre en el comienzo, y que no hay comienzo sin magia. La magia, o por otros nombres el milagro, lo sobrenatural, lo imposible. Lo dijo Picasso: “todo es milagro, por ejemplo que al meternos en la bañera no nos derritamos como un terrón de azúcar”. Ahí es donde comienzan las historias. Después viene la realidad, para darle materia y sentido a esa historia (243).

Es por oposición a la inmediatez de la magia, con la motivación de darle materia y sentido a las historias que se inician con la magia, que Aira sostiene lo siguiente: “el realismo en la novela es el registro de la ocupación del tiempo” (245). Al escribir que el cuento de Aladino procede con la materia del realismo, Aira se refiere a que el personaje ocupa el tiempo en una serie de acciones que la persistencia de la magia anularía. El narrador realista, a su vez, registra esas acciones que se despliegan en un tiempo amplio. De ahí que el realismo sea para Aira la forma de una lógica que, con el afán de alcanzar el espesor y la simultaneidad de lo real, de darle materia y sentido a las historias, persigue el aplazamiento y la prolongación.

Recordemos, entonces, el punto de “La canción material” en el que lo que dice Saer coincidiría con la definición de Aira:

A diferencia de lo real, lo material no tiene signo, y es a partir de esa ausencia de signo, que la narración construye una nueva “realidad” —provisoria, operatoria, temporaria. Entrando en lo material, un poco más allá de lo real, la narración vuelve, en expansión, creando, de ese modo, formas nuevas, para suplantar a las que hoy, no obstante haber nacido, en su debido tiempo, como formas, no son más que técnicas: monólogo interior, diálogo cruzado, puntos de vista, descripción “objetiva”, etc. Estas técnicas, a esta altura, no pueden aspirar a otro uso que el meramente subsidiario, secundario, simples partes de un conjunto estructurado de modo tal que su estructura lo vuelva irrepetible, de modo tal que sirva una sola vez. La forma no se rebaja ni a técnica ni a truco.

La narración, de la que la novela no es quizás más que un momento, trabaja un campo preciso: lo infinito (166-167)

Pero la diferencia que Saer establece entre lo real y lo material, a partir de la cual lo material es construido por la narración como su “realidad” (y a partir de la cual, postula la posibilidad de un realismo), en las novelas y los ensayos de Aira se presenta como un malentendido conveniente al desarrollo de la obra. En los ensayos de los dos

escritores, la realidad, de la que el realismo se ocupa, es producida por la transformación narrativa. Sin embargo, en lugar de propiciar una distinción entre la realidad que construye la escritura y la realidad exterior, Aira imagina entre las dos una continuidad que le permite dar otro paso por el cual de su propia formulación sobre el realismo, deriva una ocurrencia que funciona, en su obra, como correlato y complemento de este presupuesto. Si primero le parece conveniente definir el realismo por su lógica rigurosa y por las minuciosas explicaciones de lo que ocurre, Aira extrema el planteo —y aquí reside la diferencia fundamental con Saer y lo que hace que sus obras se conviertan en incontrastables—. Porque lo que Aira postula es una especie de equivalencia directa entre *explicación* y *realismo*, como si este último se convirtiera en una máquina de producir encadenamientos causales, capaces incluso de incorporar lo que parece más disparatado, irracional o absurdo.

Reiteradamente, en sus novelas y ensayos, Aira se ocupa de refutar la idea de que deba considerarse al realismo en términos representativos. Magia y realismo parecen ser, los nombres de dos momentos del relato y de dos dimensiones temporales. La primera es el motivo de que haya algo para contar. Designa el advenimiento de lo que no se esperaba, lo que no estaba calculado en la situación inicial y por eso, como ya se dijo, se manifiesta como una interrupción, una elipsis o un salto. Pero para referirse a lo que ocurrió, el cuento en sí mismo, el desarrollo que prosigue a la magia, precisa la construcción de una lógica explicativa que difiere y extiende, ordena y verosimiliza, que expande y despliega el relato en una línea que parece poder ampliarse infinitamente. Como se ha dicho antes, respecto de lo que Saer enuncia en sus ensayos, el realismo designa el conjunto de procedimientos que permiten construir la lógica del mundo narrativo en el que lo real aparece transformado y es la teoría que piensa y expone las condiciones de aparición de ese “real”.

En este punto, entre las numerosas definiciones del realismo que Aira arriesga en las novelas, la que se propone en *Yo era una mujer casada* es bastante precisa para terminar de esclarecer el planteo: El realismo debe mantenerse hasta el final, “aún en la más loca de las fantasías”, porque es “la garantía de la lógica” (19)⁷⁸.

⁷⁸ Como contrapunto de lo que aquí se sugiere, podrían considerarse las intervenciones críticas que discuten el realismo de Aira en términos representativos. Pienso especialmente en “Significación actual del realismo críptico” de Martín Kohan y “Vidas paralelas. La invasión de la literatura” de Graciela Montaldo. Mientras Montaldo postula que en Aira no hay posibilidad de realismo porque no hay posibilidad de representar (103), Kohan dice que “el viraje disparatado”, “la irrealidad más descabellada”, que irrumpen en el final de sus novelas, “se impone[n] en el plano representativo no menos que en el

Hasta aquí hemos intentado recorrer los argumentos con los que Aira construye su teoría del realismo porque lo que este ensayo propone, más que otros o de modo más sistemático que en otros, le permite producir el dispositivo a partir del cual desplegar su escritura. Con este primer examen de los argumentos que Aira considera y de las hipótesis que sostiene acerca del cuento de Aladino, quisimos esclarecer la perspectiva general del modo en el que el escritor piensa la literatura y su propia obra. Pero la segunda parte del ensayo en la que se ocupa centralmente de las ficciones de Borges, muestra que la elección de un cuento de *Las mil y una noches*, como ocurrencia demostrativa de una teoría sobre el realismo y sobre la novela, encuentra su razón principal en una especie de desplazamiento. Lo que está en el centro del ensayo es que la tensión entre magia y realidad que Aira ve como una paradoja en el cuento de Aladino, es la misma que advierte en los cuentos de Borges:

La obra de Borges, sus 33 cuentos, se pone en perspectiva si la vemos dentro de la atmósfera y los procedimientos de *Las mil y una noches*, que fueron algo así como el molde en el que se fraguó su imaginación. Lo que puede distraer de esta verdad tan patente es que el único genio o auxiliar mágico al que apeló fue el sistema general de la literatura, tal como lo había conformado una historia milenaria. Me atrevería a proponer que la paradoja de Aladino, la intrusión de la realidad en la magia, está presente en cada una de sus ficciones (251).

Más allá de la justificación respecto de por qué se ha elegido el cuento de Aladino para hablar de realismo, el desplazamiento estaría evidenciando que el concepto de realismo que Aira inventa y propone en este ensayo, se produce a partir de los cuentos de Borges. Para mostrar cómo funciona la paradoja de Aladino en la obra de Borges, Aira se detiene primero en “El Sur”. Ahí, dice, la primera parte es realista como la miseria que sufren Aladino y su madre antes de que irrumpen el brujo y la lámpara. En la segunda parte, la magia interviene en la medida necesaria para cambiar la muerte trivial por una legendaria: “una magia modesta” (253). La magia consistiría en que el personaje que muere de una septicemia, “recibe el don de una alucinación que le permite morir de una muerte heroica”. Y a continuación agrega:

plano de la representación”; así, “lo que Aira hace con el realismo es convocarlo y obligarlo a suicidarse” (33). En “César Aira. Vueltas sobre el realismo”, Sandra Contreras advirtió que para pensar el realismo en Aira hay que salir del problema planteado en términos de representación y concebirlo en cambio a partir de la postulación de una inmediatez ligada a la acción. Coincido en este punto con Contreras y también con la idea de que el realismo de Aira implica tanto el anhelo de una conexión entre arte y vida como un interés de documentación para dejar testimonio de una época y del mundo. Pero más allá de esos planos, creo que el realismo es en Aira algo todavía más grande, más general: una teoría de la literatura, de sus condiciones y posibilidades.

Lo extraordinario del cuento es que realidad y sueño se funden con tal perfección que puede leérselo como un relato lineal y no son pocos los lectores que lo han hecho así, y se han sorprendido al saber que hay otra lectura. A pesar de que Borges en el prólogo del libro (*Ficciones*) lo advierte [...] Ese ‘otro modo’ consiste en percibir que hacia la mitad del cuento, presumiblemente cuando Dahlmann entra en agonía, todo lo que sigue es una construcción mental suya, y esa construcción, la segunda mitad del cuento, está hecha con los mismos elementos de la primera mitad, transformados como los “restos diurnos” se transforman en el sueño (252).

Si la magia es modesta en cuanto a la magnitud de su poder, porque sólo se trata de una alucinación o un sueño; no lo es en absoluto en lo que respecta al procedimiento que le da entidad. Porque el pasaje de la primera parte, que Aira considera realista, a la segunda que sería mágica, se produce en el cuento de Borges sin que medie ninguna explicación (“realidad y sueño se funden”). Si el cuento se lee como lo hace Aira, si se lee que Dahlmann muere efectivamente de septicemia y sueña su muerte heroica, en el pasaje entre una y otra parte habría una elipsis. Ahora bien, si retomamos el modo en el que Aira especifica lo que entiende por magia literaria, un salto por encima de las causas y los efectos, podría verse que en ese cuento, en el lugar de la elipsis, efectivamente, el salto ocurre. Lo que Aira parece pretender es que lo mágico borgiano, no se circunscribe a la presencia de milagros, sueños, deseos imposibles que se cumplen u objetos maravillosos; sucede porque las explicaciones o las verosimilizaciones se han elidido o se han condensado tanto que pueden ser pasadas por alto⁷⁹. Es en ese sentido que la centralidad que adquieren la verosimilización y la lógica en las novelas de Aira, vendría a socavar el procedimiento de Borges para darlo vuelta. Se trata de que Aira lee la omisión de las explicaciones que anudan las causas y los efectos como magia. Y

⁷⁹ Como lanzado al vacío, como si se supusiera que nadie prestará atención a la referencia cuyo sentido se pierde hasta que el relato está muy avanzado, el narrador de “La muerte y la brújula” escribe o pronuncia el siguiente pasaje: “Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro, publicó una edición popular de la *Historia de la secta de los Hasidim*”. Hacia el final, Scarlach, le explica a Lönnrot que con ese libro y unos pocos objetos más construyó la trampa cuadrangular en la que finalmente, el puro razonador, cae. En una frase, Borges se previene de que un incrédulo lector se pregunte, cómo conocía Scarlach los elementos de la tradición judía que usa para despistar y construir su trampa. No lo hace sin embargo en “El Aleph”, por dar sólo otro ejemplo, ¿por qué Daneri y no otro habría tenido el beneficio de que en su casa hubiera un sótano en el que se desplegaba el maravilloso observatorio? ¿Cómo o por qué razón habría sido posible que se formara el Aleph? Son esas preguntas, las que los narradores de las novelas de Aira se empeñan en formular y en responder con explicaciones extensas y detalladas, como si bastara con el desarrollo de las razones capaces de justificar las acciones de los personajes para que éstas se incorporen a la lógica del relato y para que el relato, a su vez, se obstine en demostrar su realismo. Volveremos sobre esto, pero puede considerarse por ejemplo lo que Aira escribe en “La innovación”: “[...] la literatura no tiene otro modo de vérselas con la realidad que el realismo. Ni reflejo ni representación ni equivalencia: realismo, liso y llano” (31). El realismo es así, el nombre de lo que la literatura hace con las atribuciones y encadenamientos lógicos con los que concebimos el mundo.

deriva de esa proposición, que el realismo resulta de la explicación y la minuciosa verosimilización; aun si lo que se ordena en una lógica precisa y perfecta, es la invención más descabellada.

Que Aira insista en que todo relato tiene momentos de magia y momentos realistas, puede considerarse poco preciso o trivial como punto de partida, pero es ese presupuesto de carácter general, el que le permite pensar la literatura y escribir su obra después de Borges. Por eso, se interesa en mostrar, como si se desprendiese de ese punto de partida, que para el autor de “El Sur”, “realidad e irrealidad son intercambiables y relativas” y que “su concepción del realismo, inseparable de la magia, [...] en él es pura y sencillamente literatura” (254). ¿Podría admitirse, entonces, que la teoría del realismo de Aira, que es a la vez una teoría de la ficción y de la literatura, se produce a partir de las formulaciones y las ficciones de Borges? Para responder esa pregunta, conviene recordar el modo en el que Aira lee a Borges en su libro sobre Copi. Allí, señala, primero, que lo que Borges escribe sobre *The Purple Land* de Hudson — una tesis semejante a la de la ausencia de camellos en el Corán que propone la omisión de los gauchos en la novela como un rasgo de veracidad— apunta hacia una teoría del realismo. Luego, dice que lo que se vuelve evidente en afirmaciones como las que aparecen en el prólogo a *El informe de Brodie* —“La imaginación puede obrar así con más libertad ¿Quién en 1970, recordará con precisión lo que fueron, a fines del siglo anterior, los arrabales de Palermo o de Lomas?” (1022)— es que “para Borges la ficción es lo inverificable” (cursiva original. Aira, *Copi*, 20). Lo que observa, como al pasar, porque lo que en rigor está leyendo es *El Uruguayo* de Copi, es que “[l]a ontología del Uruguay, la hizo Borges” (20) porque para éste, *The Purple Land* (que sucede en “las cuchillas de la otra banda”) es la mejor novela argentina. De ahí que Aira arriesgue enseguida que “el Uruguay es el locus del realismo argentino, la escena donde se representa la realidad de la Argentina —que no se representa *en* la Argentina” pero además —y es a esto a lo que me refiero especialmente— que “el Uruguay se ajusta a la teoría borgeana del realismo”. Sigue Aira: “Él decía que la acción de sus cuentos prefería ubicarla en una época no demasiado próxima al presente, para que los lectores no pudieran encontrar defectos de realismo, pero tampoco demasiado alejada, para que no los encontraran los historiadores” (20). Conviene recordar que en el ensayo sobre *The Purple Land* la palabra “realismo” no aparece. Borges sólo habla de veracidad (*Otras Inquisiciones* 735), de modo que lo que Aira encuentra allí es un pretexto para sus propias ocurrencias.

La teoría parte de esas notas de Borges, como si diera vuelta el sentido del postulado sobre lo inverificable y del otro lado encontrara que más que un deseo o una toma de posición sobre lo que es la ficción o sobre lo que debería ser, la imposibilidad de verificarla es una fatalidad beneficiosa. Si la ficción no tiene prueba, tanto la literatura realista como la maravillosa deben ajustarse del mismo modo. Cualquiera de ellas exige que las pruebas sean construidas con relatos: “Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado, por ejemplo viviéndola. Aquí también hay una inclusión: dentro del realismo, la invención” (*Copi* 17). Y una vez que la literatura inventa eso, cualquier cosa puede ser probada, sólo habrá que pensar el relato capaz de hacerlo.

Hace varios años, Alberto Giordano dedicó un capítulo de su libro sobre Barthes a *S/Z*. Allí advertía que según Barthes el realismo apunta a desconocer lo inquietante de lo real y que por eso exige una coherencia de la que se vale como de un arma defensiva, como de un medio para protegerse de lo real. “¿Qué es en ese contexto lo real?”, se pregunta Giordano, y la respuesta es lo monstruoso, lo inclasificable, lo que está afuera de la naturaleza, fuera de todo sentido. “El realismo —concluye el autor de *Roland Barthes. Literatura y poder*— imaginaria lo real, poniendo en su lugar (llenando ese vacío con) la consistencia de los estereotipos, de los códigos culturales” (88). La premisa de Aira, en contra de esa perspectiva que sintetiza bastante bien la idea dominante de la teoría literaria respecto del realismo, parece ser que los códigos culturales no son nunca impugnados por la literatura (sea cual sea su género u orientación), sino que en el momento en el que se inventan las explicaciones que permiten incorporar el acontecimiento provocado por la magia, lo real se convierte para el lector en una multiplicidad de posibilidades; aparecen otros posibles, se abren, entonces, otros mundos dentro del mundo.

Es evidente que en el cálculo de los treinta y tres cuentos de Borges —a los que Aira se refiere para observar la gravitación que pudo tener en ellos la lectura de *Las mil y una noches*— no se cuentan los de *Historia universal de la infamia*, esa reunión de “ejercicios de prosa narrativa” en la que según la propia apreciación de Borges, nos encontramos con textos que según cierta tradición crítica aún no son del todo cuentos⁸⁰.

⁸⁰ Sobre la cuestionable idea de que la “obra temprana” entre la que se cuenta *Historia universal de la infamia* deba leerse como momento de “formación” y de “desarrollo” de lo que sería la verdadera y madura obra del escritor o como producción que sea “espacio de constitución de un proyecto que alcanzaría su verdadera eficacia y calidad en escritos posteriores”, véase Annick Louis.

Pero podría ensayarse con un relato de ese libro la prueba de que la noción de realismo que Aira propone es, de algún modo mucho más productiva para pensar la literatura en el presente que cualquier otra teoría que se plantee en términos de mimesis.

Porque es breve y por la organización de sus partes, el relato en el que nos detendremos parece perfecto para desarrollar lo que, si logramos articularlo bien, querría ser una prueba. Si tiene sentido hacerlo, no es porque interese examinar la agudeza de Aira como crítico, sino porque tal vez que lo que advierte en el ensayo del que nos hemos ocupado hasta aquí es central para cualquier discusión sobre el realismo.

El texto es “El impostor inverosímil. Tom Castro”. Roger Charles Tichborne — escribe Borges— era un esbelto caballero “con los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lacio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta; Orton era un palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una infinita vaguedad, cutis que tiraba a pecoso, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente o borrosa” (“El impostor” 302). Al comienzo se reseña el origen de Arthur Orton y de cómo se cambió el nombre por el que figura en el título, pero el centro del cuento, su nudo, empieza cuando naufraga el barco en el que iba Tichborne, y cuando su madre, que no quería creer en la muerte del hijo, publica en los periódicos de mayor circulación una serie de avisos desconsolados. El anuncio llega a las “blandas manos funerarias del negro Bogle” (302) —el astuto camarada del impostor inverosímil— que concibe el genial proyecto de suplantar al capitán inglés. Que Arthur Orton (Tom Castro) se convirtiera en un facsímil perfecto de Tichborne es desde el principio imposible y Bogle, según el narrador, lo sabe. Su premisa consiste, entonces, en que como todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables, renunciar a todo parecido es lo más conveniente. Para alcanzar su objetivo, los impostores cuentan con la desesperada voluntad de Lady Tichborne de reconocer al hijo, con el sol que con su fuerte luz modifica la visión de las cosas, y con las lágrimas que velan los ojos de la pobre madre, emocionada por la presencia del hombre en el que quiere creer: “El día de invierno era de muchísimo sol; los ojos fatigados de Lady Tichborne estaban velados de llanto. El negro abrió de par en par las ventanas. La luz hizo de máscara: la madre reconoció al hijo pródigo y le franqueó su abrazo” (“El impostor” 303).

Cuando los parientes de Tichborne juzgan a Castro, los partidarios del impostor alegan que evidentemente no se trata de un embustero porque, de haberlo sido, habría procurado remedar los retratos juveniles de su modelo. La ocurrencia de Bogle consiste

en que la prueba de realidad, la prueba de que el falso Tichborne es el verdadero, sería como se ve, su diferencia absoluta. Es aquí más que en ningún otro lado, donde se produce un salto en el encadenamiento lógico habitual entre causas y efectos. Ya que la especulación se basa en que para que Castro sea Tichborne, no debe parecerlo.

El sistema lógico y la serie de hipotéticas falsaciones que Bogle imagina son interesantes como teoría de la ficción. La pura ficción, una invención descabellada y absolutamente inverosímil como la que los impostores elaboran, sostiene respecto del sistema de creencias y de la lógica con la que piensan el mundo el resto de los personajes, una distancia inmensa y constituye por eso un conjunto de posibles distinto del que esos otros personajes consideran aceptable. De modo que si en el universo que Bogle fantasea, la invención intenta parecerse en algo a lo que en el cuento funciona como lo *real* o bien, para ser más precisos, si la invención intenta parecerse en algo a las reglas que rigen las ideas sobre el mundo que para los familiares de Tichborne y los partidarios de Castro configuran lo real, las diferencias serán demasiado notables y la impostura será reconocida. Lo que falta considerar, sin embargo, es que la especulación de Bogle y de Castro, la teoría de la pura ficción, no resulta: los parientes de Tichborne logran condenar al impostor a catorce años de trabajos forzados en prisión porque no creen que “el obeso y casi analfabeto” que se les presenta como el buscado hijo pródigo, lo sea. El narrador conjetura que el reconocimiento dichoso habría coronado la historia y asegurado la felicidad de la madre, del falso hijo y de su compañero, en la tradición de las tragedias griegas, pero que aquí “[e]l Destino (tal es el nombre que aplicamos a la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas) no lo resolvió así” (304). La explicación omite, sin embargo, que en la historia de la tragedia griega no hay personajes a los que se les ocurra suplantar a un joven distinguido y culto por uno tosco e ignorante. ¿Podría habersele ocurrido a la Antígona de Sófocles, por ejemplo, dada su inteligencia, cambiar el cadáver de su hermano por uno ordinario y sin gracia para poder sepultar a Polinices, lejos y fuera de los ojos de Creonte? La anagnórisis tiene también sus procedimientos rigurosos, la coincidencia entre los rasgos de un héroe y los de aquel que quiera suplantarlo es sin duda, también en la tragedia, una necesidad de la trama.

Si, por un lado, eso que el narrador de “El impostor inverosímil” llama *entrevero de millares de causas* lleva a que la ocurrencia de Bogle no triunfe, porque no responde a un único y cerrado universo de causas y efectos sino a varios al mismo tiempo (al azar de que Lady Tichborne muera, a la existencia de parientes incrédulos, a las diferencias entre Tichborne y Orton, etcétera), también interesa señalar que esa frase sobre el

entrevero de causas evidencia otro aspecto del problema: la trama completa no está sostenida aquí por la pura y perfecta invención, aislada y abstracta. El cuento tiene en realidad dos planos. El primero es abstracto, separado de las causas y efectos del mundo y más cercano, por eso, al universo que para Aira sería mágico (un salto por encima de las causas y los efectos); más ajeno a las reglas que imponen lo que antes fue designado como los “códigos culturales”. El segundo, posibilita el reconocimiento de los encadenamientos y las reacciones de los personajes que rodean a Bogle y a Castro, como si se ajustaran a los que creemos que sucederían en la realidad. Porque además, junto con el parecido inexistente entre el original y su copia, hay, entre los entremezclados motivos otra razón fundamental para que los herederos de la familia desconfíen de la artimaña impostora: la codicia. Se trata, entonces, de una razón cristalizada de la motivación de las acciones en la tipificación de ciertos géneros como el policial o la novela de misterio, y también en la novela realista.

La codicia, como el amor o los celos, es, diríamos, una causa exterior más reconocible, más extendida que las que pueden identificarse como concernientes al orden puro de la ficción. Y esto, en dos sentidos a la vez: tanto si distinguimos el artificio puro como disposición de elementos y procedimientos que se agotan o se consumen en cada relato —entendido como universo autosuficiente y aislado—, como si se trata de una causa tan reconociblemente literaria y a la que como lectores estamos tan habituados que la confundimos con una causa real (capaz de movilizar acciones en la realidad). En uno y otro caso, tanto en el orden de la literatura clásica o —como diría Barthes— legible, como en el orden de los encadenamientos que consideramos lógicos en la realidad, no es aceptable que una persona cuyos rasgos son absolutamente opuestos a los de otra pueda reemplazarla. Si como factor determinante de la motivación de un personaje para realizar una maniobra, la codicia es en un relato un elemento conocido e hiperdisponible entre los posibles móviles de una acción, la ocurrencia de Bogle y de Castro sólo puede sostenerse mientras se enfrenta con la angustia sentimental de Lady Tichborne (que se deja engañar por la luz que la ciega y por la desesperación) o mientras se mantiene en un plano conjetural. En este sentido es el momento especulativo del cuento, el único al que le corresponde el concepto de ficción pura, noción que Rancière en su ensayo sobre Borges define como “la afirmación incondicionada de una libertad de invención liberada sin embargo de toda regla y que no tenga por tema más que a sí misma” (“Borges”199-200).

Los cuentos de Borges, tienen dos planos: uno abstracto y otro que se le resiste porque es más práctico o acontecimental que lógico. Pero también hay en ellos dos formas: una lineal o causal que permite las inferencias del lector y otra sinuosa, superpuesta o imposible que sucede en el interior de un libro o que se propone como teoría pero que sólo llega a realizarse mientras se mantiene encerrada en el orden de la especulación. Como ya se dijo, no hay en la obra de Borges un libro que tenga la forma o el orden del libro de arena. Es esta disimetría entre las dos formas la que se efectúa como una resistencia entre ambas, una fuerza de oposición, una especie de choque.

Para insistir en la lectura que Sarlo hace de Borges, a la que hicimos referencia en el capítulo anterior, conviene volver sobre uno de sus argumentos: “Con las figuras de la retórica y las maquinaciones de la lógica que señalan la perturbadora contradicción entre discurso y realidad, Borges conjuró la misma desesperanza que sucede al sueño de Dante en la vigilia” (144). Claro que Sarlo quiere referirse aquí a la dimensión fantástica de la literatura de Borges como imperativo moral que proporciona al lector “el placer de la perfección interferido lo menos posible por la emergencia intermitente y tediosa del mundo” (126). Pero si la forma del momento especulativo de los cuentos es perfecta mientras su lógica interior se mantiene cerrada sobre sí misma y prisionera, el resultado del choque con el exterior y con las acciones —siempre pensando en un exterior pautado por el mismo argumento, es decir un espacio exterior a lo especulativo pero interior al relato— no consigue conjurar la desesperanza. Lo que es exterior al momento especulativo, contrariamente, es tan caótico, triste o mortal como el caos de la realidad del que sus ficciones parecerían querer huir.

Lo que hacen los cuentos de Borges es poner en el centro el choque entre las reglas del mundo y las de la pura invención. Pero ¿no están las dos extendidas con la misma fuerza? ¿No están presentes del mismo modo y con la misma intensidad los dos momentos: el que con Aira podríamos llamar mágico y el realista (el de las reglas del mundo y el de los códigos culturales a los que se refiere Barthes respecto de Balzac)?

En los cuentos de Borges, en realidad, la pura ficción o más exactamente lo que Rancière llama “el poder puro de la invención de ficciones” (199) tiene un límite. Hay un momento de auténtica especulación cerrada, de despliegue de posibles alternativos y hasta superpuestos y un confín, una resistencia impulsada por lo que es ajeno al pensamiento —las acciones, los objetos y las decisiones de aquellos personajes que no participan de la invención conceptual (como son exteriores los parientes de Tichborne a la idea de Bogle) —. Es en este sentido que podría retomarse lo que hemos planteado en

los apartados anteriores acerca de que es lo que piensan y les pasa a los personajes, sus ocurrencias y sus artilugios, los libros y los objetos con los que se encuentran, lo que en los cuentos de Borges se despliega como paradójico o contrario al orden con el que pensamos el mundo. Y es sólo en el interior de esa burbuja de lógica autónoma donde las relaciones causales parecen intervenidas, o suspendidas por una especie de indeterminación “mágica”. Sin embargo, la burbuja de pura ficción, se desarma al contrastar con un mundo que es también interior a la narración pero que no concuerda con el otro sino que, al revés, parece impulsar permanentemente una contención al desorden causal o a la potencia ilógica.

En “El libro de arena” el personaje escribe que, “prisionero del libro”, dejó de ver a los amigos que le quedaban, y aquí la palabra prisionero debe ser subrayada: la ficción absoluta —lo que para Rancière se correspondería con la afirmación incondicional de una libertad de invención liberada de toda regla y de todo tema que no sea ella misma—, sólo tiene lugar en los cuentos de Borges mientras lo que se narra queda prisionero del interior especulativo, conceptual y abstracto. Si ese momento conjetural, de puro pensamiento, se encuentra con el mundo, o si se quiere llevar a la acción (al uso, a la práctica, al encuentro con los otros), el planteo formal se traduce en una catástrofe. La biblioteca de “La Biblioteca de Babel” (*Ficciones*) contiene la explicación y la revelación de todos los misterios pero nada puede encontrarse en ella; en el cuidadoso laberinto que traza Scharlach, Lönnrot (que se cree un puro razonador) muere (“La muerte y la brújula” *Ficciones*). En “La lotería de Babilonia” (*Ficciones*), el azar organizado universalmente niega toda posibilidad de libertad y autodeterminación. En el mismo sentido podría considerarse que el revés del impostor inverosímil está en Emma Zunz (*El Aleph*), porque para que su historia se imponga a todos y en especial a la justicia que representa allí las reglas del mundo, debe sembrar las huellas que hubieran quedado si Loewenthal hubiera abusado de ella verdaderamente. Si lo que Emma espera es demostrar su verdad a los otros, tiene que actuar con las reglas de los otros. Debe, entonces, hacer coincidir su plan conceptual con el mundo exterior: con lo que todos ven; alcanzar esa coincidencia implica también pasar por una catástrofe (que aquí es solamente íntima). En cambio, para que el milagro de Hladík se produzca en “El milagro secreto”, para que tenga lugar un hecho mágico entre los sucesos que atañen a la entrada de las fuerzas del Tercer Reich en Praga, para que el prodigio sea posible en el interior de la Historia, es precisa la aclaración del narrador: “el universo físico se detuvo”. También, que no exista un afuera: “No le llegaba ni el más tenue rumor del

impedido mundo” (*Ficciones* 512), que todo ocurra en el interior de su mente, del mismo modo en que ocurre, según la lectura de Aira, la muerte heroica de Dahlmann.

No se trata, entonces, de que las maquinaciones de la lógica borgiana señalen la contradicción entre discurso y realidad, esa contradicción es propia de toda literatura. Que el realismo se proponga inventar formas con las cuales la literatura replantee los términos de esa distancia, y el fantástico se obstine en aumentarla no es lo único que debemos considerar. Hay que advertir también que los cuentos de Borges postulan en el interior de cada relato, dos “realidades” y establecen entre ellas un choque. Lo que hacen Aira y Saer, aunque cada uno de modos absolutamente distintos, no consiste en un intento de suprimir la separación entre discurso y realidad, sino en construir con las paradojas espaciotemporales, las coordenadas de una lógica narrativa que permite que lo impensado o lo imposible se incorpore a la misma realidad que la obra postula y de ese modo, suspender el choque.

En la obra de Saer, la supresión del choque se produce en la correspondencia entre cada relato y cada novela, volveremos sobre esto más adelante. En una novela de Aira, entre tanto, resulta claro que la fantasía de Bogle habría funcionado perfectamente y sin choque. Porque lo que Aira haría es saturar de explicaciones y verosimilizaciones, el momento del salto causal que en “El Sur”, Borges omite. En una novela de Aira se buscaría el modo de comprobar que realmente Orton es Tichborne y que, por ejemplo, habían sido cambiados al nacer. En una de sus novelas, la invención de Bogle se concretaría porque el millar de causas entreveradas dejaría de ser un problema para convertirse en pura potencia del relato. Si Borges sitúa lo mágico en un lugar separado y contrastante con el orden del otro mundo que le opone resistencia, Aira busca el punto en el que pueda ocurrir el encuentro entre los dos, el punto en el que la potencia infinita de la invención de explicaciones permite que las reglas del mundo se ensanchen por el efecto de lo que parece inverosímil o imposible, hasta conseguir que los acontecimientos menos probables permitan pensar el mundo de otra manera.

Después de una larga historia que termina con la muerte de la madre de Elena Moldava, el conde Orlov (narrador de la historia) dice en *La confesión*: “y ese fue el fin de Elena Moldava” (54). Cuando su interlocutor le señala que debió perderse algo porque creyó que la historia trataba de la madre y no de Elena, Orlov le contesta que eran la misma persona. La explicación, que “no explicaba gran cosa”, es que desde hacía años la madre venía remplazando a la hija en las tareas riesgosas. La transformación sólo le implicaba cambiar de peinado y de ropa, y la elaboración

psicológica del personaje le costaba menos porque estaba totalmente identificada con su hija. En *La mendiga*, hacia la mitad del relato y sin que nada hiciera sospecharlo, la abuela de la protagonista revela que al nacer sus hijas gemelas, Iris y Rosa (la tía y la madre de la mendiga), se había anotado a una sola, Rosa Iris, y que, como en lo sucesivo hubo documentación para una sola, las dos la usaban alternativamente. El dato sirve para que Pepe Nieves (padre de Rosita), que convivía ahora con Iris y que quería negar la paternidad para lograr el divorcio de Rosa, fuera en realidad y a los efectos jurídicos, el concubino actual de su misma esposa legal de la que acababa de divorciarse. En *Dante y Reina*, Dante Ladrido, el perro que viola a la mosca y luego se casa con ella, simula ser otro que ha venido a salvarla. El esclarecimiento de la peripecia está construido ahí con la misma lógica inventada del resto del relato: Dante dice que a pesar de haber sido un perro callejero, era bastante ambicioso; un día Sixto Zumbido (el padre de Reina) descubre en él un futuro de escultor pero para llegar a serlo “debía pasar por todas las muertes de la evolución en ascenso” para lo que bastaba una buena acción: salvar de una violación a una mosca. “¿Pero dónde encontrar, en los laberintos de la realidad, a una mosca en trance de ser violada? Yo quería ser un ingeniero de la realidad, pero encontrar agujas perdidas en un pajar era demasiado para mí. Así que fabriqué la ocasión yo mismo como un artista...” (86).

Esas resoluciones, a diferencia de las borgianas, son parte de ficciones puras porque coinciden con la lógica de un mundo más grande, el mundo de la *gran obra*. En las novelas y los relatos de Aira se propone que después de tocar el extremo de lo imposible, la ficción sin choque podría llegar también a una pura realidad porque en el interior de la literatura, realidad e irrealidad son intercambiables y relativas. Ese es el giro decisivo de “El realismo” porque es a la vez una intrusión en la biblioteca borgiana, una transformación de las filiaciones y genealogías tradicionales de la historia de la literatura y también del orden (tal vez residual pero persistente) establecido por las teorías literarias que sostienen el corte inconciliable entre el realismo y la potencia del deseo, la fantasía y la magia⁸¹.

⁸¹ Respecto de esta disociación véase especialmente Leo Bersani, “Le réalisme et la peur du désir”. 84

2.4 Hazme creer que todo eso es real

“Borges Francófono”, el ensayo que Saer publicó en *Punto de vista* y luego en *El concepto de ficción*, define como indica el título la francofobia de Borges, pero es más allá de ese examen, en el trazado de uno de sus argumentos, donde quisiera detenerme. Saer escribe ahí que “Pierre Menard autor del Quijote” ha servido a muchos estudiosos para deducir de él la quintaesencia de la poética borgiana. Cuando en realidad —agrega— su idea de la literatura es exactamente la opuesta. La prueba más eficaz de esta posición es que no hay identificación posible entre Borges y su personaje porque Menard sería como mínimo un frívolo y un charlatán pero sobre todo y como punto máximo, porque los amigos de Menard coquetean con el fascismo. La conclusión de Saer es que el relato escenifica el arreglo de cuentas de Borges con la literatura francesa, particularmente con el simbolismo, el postsimbolismo y con Valery. Y que ese arreglo de cuentas tiene que ver especialmente con la frivolidad que el escritor encontraba en Valery, y consideraba inadecuado para la creación literaria. De modo que según Saer:

Borges sería exaltado por la crítica francesa en nombre de ciertos valores literarios a los que Borges se opuso durante toda su vida. Por una coincidencia histórica, la obra de Borges comienza a ser apreciada en Francia en pleno auge del formalismo estructuralista y posestructuralista que ha puesto de relieve, preferentemente, una versión intelectualista de sus escritos. (*El concepto* 24)

Entre los ensayos de Saer, reunidos en libro, hay cuatro en los que se dedica a Borges: “Borges como problema” incluido en *La narración objeto*, “Borges novelista”, “El hacedor” y “Borges francófono” que pertenecen a *El concepto de ficción*. Observar que aquellos estudios sobre Borges que consideran esos ensayos de Saer (como el *Borges crítico* de Pastormerlo y el “Borges por Borges” de Marcos Mayer) se detienen con mayor atención en el análisis de “Borges Francófono” y que, en cambio, aquellos críticos de Saer que analizan la incidencia que el autor de *Ficciones* tiene sobre la obra de este escritor (principalmente María Bermúdez Martínez, Rafael Arce y Margarita Merbilháa⁸²) privilegiaron el análisis de “Borges novelista” no resulta irrelevante. Lo que puede conjeturarse a partir de esa advertencia es que si “Borges francófono” parece decir más sobre Borges que sobre el propio Saer, con el otro ensayo sucede lo contrario.

⁸² Los textos referidos son *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer* de María Bermúdez Martínez, “Saer cuentista, Borges novelista” de Rafael Arce y *El problema de la representación en la poética de Juan José Saer* de Margarita Merbilháa.

Sin embargo Mayer señala, con razón, que la forma en que se interprete “Pierre Menard” puede permitir trazar fronteras en el espacio que conforman las relecturas de Borges por parte de los escritores que lo sucedieron. El primer caso que analiza es el de Saer, afirmando que lo que éste encuentra en el autor de “Pierre Menard” tiene que ver con “la realidad como conjetura, el uso de la luz como mecanismo de sensación y, sobre todo, una idea de la experiencia como hecho mínimo que sólo produce cambios mediante una trabajosa acumulación” (85). El segundo caso es el de Piglia, quien, según Mayer: “cree en la seriedad del proyecto de Menard cuando escribe su ‘Homenaje a Roberto Arlt’, tal vez el texto más ortodoxamente borgeano que haya escrito alguien cuyo nombre no sea Jorge Luis Borges” (86). Lo que Piglia toma del autor de “Menard” es de modo más exacto un conjunto de formas, procedimientos, estructuras y modos de narrar. Dice Mayer:

Están allí [en “Homenaje a Roberto Arlt”] todas las enseñanzas —si así puede llamárselas— de Menard, aún pasando por los conceptos estructuralistas y posestructuralistas [...] No hay autor, en tanto un texto de Arlt puede ser escrito por alguien que no sea Arlt, el crítico es un investigador cuyos métodos se asemejan a los del relato policial, las atribuciones siempre son erróneas y los anacronismos que realmente valen son los deliberados. (86)

Lo que Saer encuentra en Borges es de orden conceptual: un modo de pensar lo real, la experiencia y la escritura. En ese sentido es que lo que Pastormerlo señala sobre “Borges francófono” puede resultar esclarecedor. Se trata de que para fundamentar su criterio de que Borges rechaza el intelectualismo de Menard-Valery, Saer, busca en algunos textos críticos del escritor juicios de valor adversos a Valery, interpretando — dice Pastormerlo— todos los juicios favorables como elogios irónicos o de circunstancia. A la vez, el autor de *Borges crítico*, subraya que al comienzo del ensayo, Saer entiende la ausencia del nombre de Proust en los textos de Borges como un índice de su desinterés, pero no usa ese mismo criterio con Valery quien en realidad, “es uno de los escritores más frecuentados por la crítica borgeana durante la década de 1930 y, en especial durante los años previos a la escritura de ‘Pierre Menard’” (Pastormerlo 107). La advertencia permitiría formular la hipótesis de que si Saer lee mal o lee de modo sesgado es porque lo que le interesa allí es tomar posición respecto del antiformalismo de Borges ¿Qué vendría a decir, entonces, esa lectura sobre la propia escritura de Saer?

Como ya se dijo, la equivalencia de una idea de la literatura en la que ésta se define por lo sintáctico, y otra, en la que su particularidad sería la de construir tramas

perfectas, parece ajustarse con precisión a la obra de Borges. Esa propiedad es la que Sarlo define cuando en *Borges: un escritor en las orillas*, dice: “Las formas de las ideas ofrecen la trama del argumento. Sus ficciones se fundan en el examen de una posibilidad intelectual mostrada como hipótesis narrativa” (131). Ahora bien, la forma racional y exacta, similar a la del policial, tiene en el interior de los cuentos de Borges, en el argumento, un momento en el que, como ya se ha señalado, el planteo perfecto se traduce o resulta en catástrofe. Los cuentos de Borges, no están contruidos sólo con la transparencia resolutive de un enigma que el investigador de un cuento policial sabría resolver y llevaría con la solución, al orden. Las ficciones borgianas se dan como un razonamiento del investigador de un cuento policial, sin el final en el que el orden vuelve a componerse. No es cierto, visto de este modo, que Borges oponga el desorden del mundo al orden de la ficción, que “el único antídoto contra el caos de lo real [sea] la práctica de la invención según reglas” (Sarlo 161). Los términos que los cuentos de Borges oponen especialmente no son “discurso” y “mundo” (esos órdenes se interfieren siempre, cualquiera sea el discurso que se observe), lo que choca allí particularmente es una lógica abstracta o especulativa y una “realidad” regida por encadenamientos causales semejantes a los que consideramos que son posibles o admisibles, también, fuera de la ficción. Sin embargo, Sarlo escribe que Borges conjuró la complejidad del mundo “con las figuras de la retórica y las maquinaciones de la lógica que señalan la perturbadora contradicción entre discurso y realidad”. Las maquinaciones de la lógica borgiana inventan mundos tan complejos como el real, lo que provocan, más que la contradicción entre discurso y realidad, es la invención de un mundo complejo y la voluntad de un personaje por comprender, ordenar, detener o invertir el orden de ese mundo.

Observar la intensidad con la que una perspectiva crítica muy consolidada ha insistido en el desplazamiento del interés por la acción, la intriga y lo acontecimental resulta revelador en el caso de Saer. Julio Premat señala que el comienzo de *Glosa* (“Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos —qué más da”) recuerda el tono y la forma del inicio de “Tema del traidor y el héroe”: “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico. [...] Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824” (Premat “Notas críticas” sobre *Glosa* 181). Claro que si la forma de *Glosa* está construida sobre una

paradoja espaciotemporal similar a las de Borges y si reproduce en el comienzo el tono borgiano, no es menos cierto que también hay en esa novela un relato de acciones, de experiencias, de recuerdos y deseos que no se ajustan a cuestiones meramente formales. El binomio de la quintilla de Tomatis que aparece como epígrafe de la novela señala dos líneas de sentido: el cálculo de la forma geométrica y el ardor de la fiebre acontecimental: “En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí”. La quintilla afirmaría que lo que sucede, pasa entre ambas. Es el entramado de ambas el que produce lo que ocurre.

Si entre Borges y Saer se establece una proximidad a partir de la lectura de lo formal, se pierden de vista dos cuestiones. La primera es la centralidad que la fábula, aquello que quiere ser contado, tiene en la obra de Borges. La segunda, es el hecho de que los “núcleos borgeanos” (Mayer) que, tal como Mayer advierte, tienen mayor incidencia sobre la obra de Saer (la realidad como hipótesis, el uso de la luz y la idea de la experiencia como hecho mínimo, que sólo produce cambios mediante una trabajosa acumulación) son más que formas, son más bien conjeturas, ideas y conceptos. Su gravitación, puede advertirse en el tono, en el ritmo de algunas frases, en el orden de los razonamientos de los personajes y narradores y en la actitud de ellos hacia lo que pasa pero no en la reiteración, en la lentitud de la prosa, en el uso de los adjetivos; no en la forma. Lo cierto es que la lectura de lo que pasa en la obra de Saer ha sido relegada para resolver que la belleza de su forma es idéntica a la negatividad de su contenido; sin embargo, si la forma en Saer es la mayor parte de las veces verdaderamente negativa, es en lo que se cuenta donde aparece por momentos algo que relumbra y se configura por un instante como afirmación.

En el punto cero de *Un desierto para la nación* de Fermín Rodríguez, está “Paramnesia” (*Unidad de lugar*) de Saer. Con ese cuento comienza a definirse el espacio que el libro de Rodríguez despliega: el de una territorialidad artificial y vacía que se articula y rearticula incesantemente *a la manera del milieu balzaciano* (16). La expansión de la cartografía que fundó el desierto empezó con la coartada de una *nada* (“Dicen que no había al principio nada: desierto era ausencia de paisaje, tierra vacía de reflejos y de significaciones que no envía ni devuelve ninguna señal” 23). Sin embargo —escribe el autor— en el comienzo sí pasó algo, “algo que desmiente o complica el espacio” (23) porque allí había algo y alguien: “la mañana del 20 de enero de 1516 que Juan Días ayunó y los indios comieron, cuenta elípticamente Borges, algo pasó” (*Un*

desierto 23). Para pensar un punto y otro, la nada y el acontecimiento o el relato de que algo pasó porque hay algo, “Paramnesia” es sin duda un principio justo. Lo que allí se narra es el ayuno de los conquistadores en el nuevo mundo el día que una tribu salida de la nada atacó el fuerte de Sancti Spiritu y el espacio quedó sembrado de cadáveres. Pero también, y sobre todo, el hundimiento del capitán en el magma de lo indiferenciado. En palabras de Rodríguez:

Desenganchado del orden simbólico, de las ficciones realistas que lo sostenían, el capitán se hunde en un flujo de vida multiforme proliferando en series abiertas y ondulantes por una llanura sin atributos. Así “Paramnesia” depende de una poética literalmente antirrealista, que despoja la experiencia de su manto simbólico y lleva el lenguaje hasta el límite de lo representable. Lo real es ahora el fuerte (el real), el sol ardiente. El río inmóvil, la empalizada semiderruida, la descomposición de los cadáveres, el lamento de los moribundos, la materia neutra de una vida despojada de atributos humanos [...] (28)

La energía con la que el crítico sostiene el antirrealismo de la escena, fundamentada en un análisis resuelto y brillante, concentra, contrariamente, los elementos con los que aquí se procura definir el realismo en Saer. Por un lado, es cierto, está la experiencia despojada de su manto simbólico que, una vez desatada como afección, impediría un orden necesario para que el realismo se dé. Sin embargo queda algo todavía real (cosas destruidas, el fuerte roto, la descomposición de los cuerpos, el lamento, el río inmóvil). Pero más allá, es el ruego del capitán que escande el relato, lo que Rodríguez expone como imposibilidad de simbolización que va contra el realismo, lo que interesa aquí especialmente. Se trata de que el capitán le pide al soldado pelirrojo una historia (“Hazme el cuento de que hay un océano”, “Dime, dime, cuéntame” “Hazme creer que todo eso es real. Hazme creer que no hemos estado siempre tú y yo y Judas en este lugar, rodeados de carroña y que hay algún otro lugar que no sea este” 237) y el autor de *Un desierto para la nación*, escribe que lo que le suplica el capitán al otro es “que lo devuelva al campo de la creencia por medio de la repetición de un relato verosímil” “que el tiempo vuelva a correr bajo la forma de una narración” (28). Son esas frases afirmativas y suplicantes del personaje de “Paramnesia”, las que instituyen una demanda del mismo efecto que es capaz de crear el realismo en literatura: hacer un mundo, *un lugar que no sea este* y que sin embargo no pueda dejar de ser este mundo completamente. Los nombres de ese mundo y el movimiento de las cosas son los mismos y se dan del mismo modo que afuera de la literatura (y aunque el capitán no pueda saberlo, el narrador lo sabe: “El río estaba tan inmóvil y liso que apenas si los reflejos y esa especie de polvo dorado y pálido que el sol depositaba y hacía girar sobre

la superficie delataban su cauce [...] *Parecía* no venir de ninguna parte ni dirigirse a ninguna otra” 235, cursiva nuestra). Si en la realidad el río viene de otro lado, si hay algo que se llama océano y hay otro lugar que no sea ese, si en realidad hay alguien al que se llama rey, y hay Madrid y Segovia es evidente que no se trata de una pretendida identidad entre las palabras y las cosas, sólo de palabras y palabras o creencias sobre el desarrollo, el movimiento y las dimensiones de las cosas. Pero el realismo entendido en su sentido clásico, tiene como constante además sus procedimientos aseverativos y es ahí donde como ya sabemos Saer sustrae casi siempre la aparición de un real indudable y certero. Lo que despoja a la experiencia de un orden, la paramnesia, lo que convierte a la experiencia en una sucesión o un empastamiento de capas: la “inconsistencia difusa, versátil y omnipresente” (*Glosa*, 53), “el chorro de substancia anterior a la forma en el que las meras reacciones químicas de los elementos combinados de materia aleatoria se encamina[ba]n hacia la opción vida, animal, hombre yo, etcétera [...]” (“El hombre no cultural” 14), es en la literatura de Saer un estado casi definitivo pero lo que inconsistente, lo indeterminado, que está por todas partes es una condición de la existencia vinculada con un modo de ser y de ver de los personajes y los narradores. Es el modo en el que ven el mundo, no es la negación del mundo. La postulación de que sólo pueda haber o haya habido nada, arma un mundo incluso allí donde la nada nombra lo narrable, en *Nadie nada nunca* antes de que el chaparrón arrastre a lo que quiere persistir en la nada universal, hay un bañero y una playa, hay Elisa y el Gato y Tomatis y todo eso permanece, subsiste, simultáneo durante un lapso incalculable (*Nadie nada* 222).

Lo que aparece y brilla por un instante, o lo que entra al mundo para ya no salir como piensa Leto la aparición en “Amigos” (*La mayor*), podría precisarse también como lo que Badiou llama *inexistente*. Para Badiou sólo puede decirse existir en lo relativo a un mundo, lo que el concepto permite pensar es que lo que *inexiste* no es la nada, es al revés un brote. Inexistencia es lo que sufre el capitán de Paramnesia y es lo que sumerge a Tomatis en “La mayor” o con más violencia en *Lo imborrable* porque, en esos momentos, lo exterior, lo que rodea al capitán y a Tomatis, parece hundirse bajo el agua negra o desaparecer. Pero la obra de Saer, pensada como *gran obra*, al situar a cada personaje y a cada acción en un pequeño espacio y un fragmento de tiempo que se extienden y se amplían más allá, en otra novela o en otro cuento, constituyen a partir de la expansión, un mundo. En ese mundo más grande, los momentos de perplejidad y de recelo que los personajes y narradores manifiestan respecto de que algo exista y de que

haya algo, incluso cuando lo que se nombra se califica como irreal, entra en un mundo, y cuando las cosas se establecen en un lugar, ganan realidad.

Que el tiempo de cada novela retome, transforme y se transforme a partir de uno mayor, que es el de la *gran obra*, tiene como correlato y como presupuesto, la invención de la lógica sin choque de la que nos ocupamos en el apartado anterior. Si antes se dijo que para Aira la ficción es lo inverificable y que por eso su literatura puede leerse como ficción pura; Saer escribe que cuando la ficción salta hacia lo inverificable, “se sumerge en la turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (“El concepto” *El concepto* 11) y entonces puede postularse una realidad menos rudimentaria, que mezcle lo empírico y lo imaginario. Lo que posibilita la lógica sin choque es que cada relato se corresponda con los otros hasta formar un mundo y es el orden que resulta de esa lógica lo que llamamos realismo. El mundo, el lugar, es siempre de algún modo lo que Saer pone a existir, su definición, los modos de verlo y de describirlo de los personajes, cada vez, en cada fragmento, dicen también si hay café o bufanda amarilla o si la mancha amarilla que sube, sola del pantano, flota desintegrándose pero sobre todo dicen: “¿en qué mundo y en qué mundos?” (“La mayor” 144). El realismo en Saer consiste como todo realismo en hacer existir un mundo aunque allí dentro, después, las cosas inexistan:

Para acorralar a la liebre, tiene que haber un punto más adelante del cual la liebre no pueda avanzar; para que esté cansada, tiene que haber un campo por el que haya corrido; para que tenga que morir, tiene que haber un sitio, a campo raso, o en una gruta de ramas, donde pueda encontrar su muerte. Únicamente la lucecita que él llevaba consigo adentro era irreal. (*Cicatrices*, 51)⁸³

⁸³ El mismo fragmento que aparece en *Cicatrices* es una estrofa de “Fragmentos de un Juan Moreira” en *El arte de narrar*, p.79.

2.5 Plantear y resolver

Reiteradas veces Borges situó en un mismo territorio ficcional “El libro de Arena” y “El Zahir” (*El Aleph*)⁸⁴. Ambos tienen en el centro un objeto imposible. El primero, un libro que no tiene ni principio ni fin; el otro, una moneda de veinte centavos inolvidable y enloquecedora. El oxímoron que se juega en que algo tan banal y repetido, una moneda de poco valor, se vuelva especialmente hipnótico tiene una explicación común en la literatura de Borges, que es la de la multiplicidad de lo único⁸⁵: “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas [...] el mundo visible se da entero en cada representación [...]” (“El Zahir” 594). Pero a este tópico que está en los dos cuentos, se le agrega en “El Zahir” otra cara: la imagen que atormenta al Borges de ese relato no es la de un objeto cualquiera. Se trata de una pieza de dinero admitida primero y luego denegada. El narrador dice que “ese abominable disco de níquel no difería de los otros que pasan de una mano a otra mano” (592), pero luego, su materialidad y su poder de cambio se anulan porque aunque como moneda pueda aun circular y gastarse no puede ser cambiada por nada distinto. Así es que el hombre obsesionado por la moneda —Borges— revisa en principio posibilidades variadas para perderla y al fin, entra en un boliche, pide una caña y la paga con el Zahir, la gasta. Sin embargo, la imagen de la moneda queda fija: “procuré pensar en otra moneda pero no pude” (592). Con ello, en último término, cualquier objeto que pueda pagarse con el Zahir deja de ser su equivalente. El ínfimo valor de la moneda (veinte centavos) se agiganta

⁸⁴ Entre las conferencias de Borges en las que solía hablar de sus cuentos considero especialmente una que encuentro transcrita y citada de distintas maneras. En el libro de Pacheco, Barrera Linares y Aguilera Garramuño, el texto de Borges aparece con el nombre de “El cuento y yo”. Allí se dice que proviene de una charla informal grabada y transcrita en diarios y revistas de Perú, México y Argentina. Luego, Aguilera Garramuño lo incluye en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (2004), con el nombre de “Borges cuenta cómo hace sus cuentos”, esta edición agrega que el texto habría aparecido en el Suplemento cultural de los sábados de *Unomasuno* de México el 19 de junio de 1982 y en la Revista *Quimera* N^o 103-104 en 1978.

⁸⁵ Sandra Conteras nombra de este modo y define la fórmula “multiplicación de lo único” como concepto que sintetiza la tensión entre la superproducción airiana y la singularidad de cada uno de sus relatos, entre mecanismo y ejemplar único: “una máquina que se pone en marcha para dar continuidad al relato, sólo que fabricando un objeto por vez, y un objeto cada vez inigualable (Conteras “Superproducción” 78). Uso esta misma noción para referirme a la insistencia de Borges en la idea de que “el individuo es de algún modo la especie” (Borges “El ruiseñor” *Otras inquisiciones* 718), cuyas variación repetida en cuentos y ensayos es que “cualquier hombre es todos los hombres”. Al respecto se ha escrito tratando de explicar la adhesión de Borges al idealismo, el nominalismo o el panteísmo. Beatriz Sarlo escapa a esa discusión y sintetiza el procedimiento como estructura en abismo. Por su organización conceptual del espacio y su hipótesis de inclusión del infinito —dice Sarlo— “es una paradoja visual: induce a aceptar la existencia de un infinito espacial encerrado en un espacio de representación no infinito” (*Borges* 137). En ese libro, *Borges un escritor en las orillas*, el funcionamiento de la estructura en abismo se ilustra con “Magias parciales del Quijote” y “El Aleph”.

mientras que el objeto eventual que pudiera corresponderle en una transacción, se desprecia tanto que termina por anularse: “de miles de apariencias pasaré a una” —dice el atribulado— (595) y la única apariencia será el Zahir. Ya no hay deseo, ni voluntad (“tendrán que alimentarme y vestirme”), ni materialidad (“¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?”), ni identidad (“no sabré quién fue Borges”), ni tiempo (“no sabré si es tarde o de mañana”). En otro plano pero alineado en la misma dirección, lo que hace oximorónico al cuento es la certeza feliz a la que se aferra el narrador. Aquella que antes de saber que la degradación es inminente, lo lleva a celebrar la inmaterialidad y la abstracción del dinero que puede ser “una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café [...]” (591). Pero es justamente ante esa confianza semiótica, que el Zahir es completamente refractario.

La narración de lo que sucede a partir del objeto imposible de “El libro de arena”, el otro cuento que aquí interesa para llegar a definir lo que Aira hace con las paradojas borgianas, comienza con la presentación de las dificultades que conlleva el inicio de la historia que se quiere contar. El siguiente es el primer enunciado del relato:

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato” (169).

En efecto, el cuento empieza de ese modo, e inmediatamente aparece una segunda formulación: “Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo es verídico” (169). El párrafo tiene al menos dos caras, una lógica y una literaria. De acuerdo con una veta lógica se nos sugiere que si el primer comienzo se rechaza (por no ser el mejor) y la oración siguiente es un segundo comienzo, ésta última tendría la capacidad de corregir la primera idea. Pero la corrección es imposible, como no se puede mejorar la primera idea porque si cada elemento geométrico contiene otro que es infinito, no habría nunca comienzo, relato ni tampoco verdad; la única alternativa válida para que el segundo enunciado sea verdadero es anular la primera postulación, pero de hecho, esto no ocurre: la afirmación inicial sigue ahí, no se ha borrado. Tal vez, la segunda formulación no intenta ocupar el lugar de la anterior, mejorar su trazo, sino que simplemente la sucede, viene después. Si algo las une, es su valoración doble: la primera afirmación no constituye el mejor comienzo pero es el comienzo; luego, aseverar la veracidad de lo que va a contarse no conduce linealmente a la creencia pero igual se afirma.

En su doblez literario, la primera oración del inicio del cuento, estaría negando también la posibilidad de narrar porque si cada línea está compuesta de infinitos puntos, nada empieza ni termina. A pesar de que “El libro de Arena” se abre de ese modo, con la negación del comienzo (porque si se acepta el axioma, no habría comienzo), el cuento empieza efectivamente de ese modo. La segunda oración plantea una aporía de otro orden que se asemeja a la paradoja del mentiroso. Si en cualquier cuento la afirmación de veracidad podría ser falsa y aunque en un relato fantástico, el recurso respondería directamente a una convención, en éste —escribe Borges— lo que se cuenta es verdadero. Ahora bien: es claro que aunque la primera formulación repite con exactitud una verdad de la geometría, una línea está compuesta de infinitos puntos, un plano de infinitas líneas; en el inicio de un relato en el que lo que se nos cuenta es la existencia de un libro que no tiene comienzo ni fin, es sencillamente un artificio para inducirnos a concebir una multiplicidad de posibles espaciotemporales, que son justamente los que el género fantástico convencionalmente, y los cuentos de Borges habitualmente, exploran. ¿Qué pasaría entonces si trasladamos esa premisa *verdadera* a un relato realista? En ese caso la suspensión momentánea de la idea que tenemos de la realidad y la postulación de otra realidad posible, eso que en un cuento fantástico es necesario para que tenga efecto, se cambiaría por una tautología. Algo que en la realidad (o al menos en el conjunto de convenciones que manejamos para concebir el mundo, entre las que se cuenta la geometría) es verdadero —el hecho de que aceptemos que la línea está compuesta por un número infinito de puntos— alojado en una forma realista, se haría verdadero y dejaría de precisar la afirmación que Borges escribe para certificar la verdad de lo que va a contar. Si efectivamente la definición geométrica de “El libro de arena” se incluyera en un relato realista, nada —diría Aira— sería más real. En ese fragmento literario, aparecería *lo real de la realidad*.⁸⁶

Poner juntos, leer juntos, los dos cuentos de Borges y sus objetos: el libro infinito y la moneda hipnótica, muestra como contiguos dos sistemas: el que se expone en el *incipit* de “El libro de arena” que llamaremos geométrico y el que define el valor del dinero, su medida y su circulación en “El Zahir”, que podríamos nombrar como económico. Los mismos dos sistemas son las cadenas de producción que generan las

⁸⁶ *Lo real de la realidad* es una fórmula de Aira que está estrechamente ligada a la *innovación* y de hecho, aunque se repite con distintas formas en varias novelas, aparece en el ensayo que se titula de ese modo “‘Nuevo’, ‘innovación’, son nombres convencionales, de uso provisorio, apenas para entendernos. De lo que estamos hablando es del salto, el que va del pensamiento, el discurso, la razón, a lo real de la realidad” (30).

novelas de Aira. La geometría o sus extensiones —la física, la química, la óptica (las ciencias que trabajan con el tiempo y el espacio, la dimensión y el tamaño) — y la economía, son los dispositivos del realismo airiano. Por otra parte, y tomando en cuenta la insistencia de Borges respecto de la cercanía de los dos cuentos, el sistema económico y el sistema geométrico que en la perspectiva de este análisis también absorbe el tiempo (el tiempo único que le lleva a Borges mirar una página que no verá nunca más, y el tiempo múltiple que el libro encierra) se presentan como análogos, y por lo tanto equivalentes. La medida de uno puede ser trasladada al otro como también, en el interior de cada uno puede haber medidas absolutamente disímiles y sin embargo intercambiables. El tiempo se vuelca sobre el espacio y viceversa. El dinero, como el espacio y el tiempo es infinitamente divisible.

Pero hay otro punto de “El libro de arena” en el que quisiéramos reparar, se trata de la explicación que el vendedor de biblias le da al personaje acerca del objeto extraño que le ofrece (ya hemos hecho referencia a este pasaje porque su formulación aparece de modo idéntico en *Nadie nada nunca*). En ese libro en el que ninguna página es la inicial y ninguna es la última, las hojas llevan inscripta una numeración arbitraria para dar a entender *acaso* —dice el vendedor del cuento— “que los términos de una serie infinita admiten cualquier número” [...]: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (172). La obra de Aira tiene en el comienzo, en el plan conceptual que estaría detrás y que la caracteriza, la postulación del vendedor de biblias de “El libro de arena”. Como estamos en cualquier momento o en cualquier lugar y en un punto cualquiera de ellos, las cosas y las personas pueden ser grandes y pequeñas a la vez: llenarse, vaciarse, crecer inmensa y mágicamente como el aserrín autocrecente de las cruces talladas en *Yo era una niña de siete años*; o reabsorberse como la disco que era tan pequeña que bastó cerrarla para que dejara de existir en *Yo era una chica moderna*. Por lo mismo, las personas pueden pasar de la riqueza a la pobreza como Desirée en el relato sobre Mandrake de *La trompeta de mimbre* (“*Tuve la suerte...*”), y al revés, como el hijo de la familia más pobre de Pringles, que en *El tilo* aprende la manipulación contable y se convierte en estanciero millonario. El dinero, así, puede ser poco y mucho al mismo tiempo, o la gente creerse rica cuando es pobre (como Arturo Carrera en *Cómo me hice monja*). Esta cualidad de las cosas, su poder de conversión cuya clave está en la multiplicidad de lo único, no es más que un ajuste de la perspectiva geométrica que Borges rechaza enunciativamente en “El libro de arena” pero convierte en el axioma que hace funcionar el cuento.

La diferencia entre plantear y resolver (enunciar y usar) es también central en la obra de Aira. Esa separación es la que permite, por ejemplo, la resolución del enigma del Hilo de Macuto en *El congreso de literatura*. Cuando el personaje-narrador está por solucionar el misterio, dice que lo primero que pensó fue en tomar una nota, para una novelita (19) —y esto es lo que hubiera hecho Borges: lo que hace para olvidar la moneda es intentar la escritura de un cuento fantástico—. Aira, en cambio, concluye: “¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo?” (19-20): “Lo que quiero destacar es que no me limité a resolver especulativamente el enigma, sino que lo hice también en la práctica. Quiero decir: después de comprender qué era lo que había que hacer, fui y lo hice” (21). Por todo eso debe considerarse que lo primero que hace Aira con las posibilidades que abre la literatura de Borges, es llevarlas a la acción: convertir en acción desmesurada y en velocidad lo que en Borges se da como especulación.

Lo que debe subrayarse, por otra parte es el alcance que tiene, para leer a Aira, el hecho de que la duda de Borges respecto del comienzo de “El libro de arena” sea un problema de calidad: “no es éste, *more geométrico*, el **mejor** modo de iniciar mi relato” (69, la cursiva es original; la negrita es mía). Tanto especulativamente como en la práctica, en la acción, el axioma geométrico y el concepto que encierra serán válidos para Aira y lo serán en dos sentidos que están ligados a la escritura de Borges también por una palabra: la superstición: “No me importa la calidad, ni la profundidad, ni el sentido. Creo haberme liberado de esas supersticiones, y siempre estoy dispuesto a sacrificarlas por la invención de algo nuevo” (Valle), o “La gente no escribe por una superstición. Porque creen que hay que hacerlo bien” (*El mago* 136). Sergio Pastormerlo, como se ha dicho, define el significado de la superstición en la obra de Borges como creencia excesiva y devota o valoración desmesurada de la literatura (*Borges* 79-93)⁸⁷. Aira, invirtiendo el signo de cualquier veneración de este tipo, resuelve en la práctica el segundo problema borgiano —“Afirmar que es verídico es ahora una convención de la literatura fantástica”— y rechaza especulativamente el primer problema, el de la calidad. Si la posición que toma para resolver el conflicto que el género fantástico presenta respecto de la verdad y la certidumbre, es la de afirmar constantemente que su literatura expone

⁸⁷ Agrego a la definición que tomo de Pastormerlo, algo que él dice al comienzo del capítulo “La figura del supersticioso” porque confirma, creo, mi afirmación de que el uso de esa palabra por parte de Aira, es directamente un uso de Borges: “Superstición fue un término de uso común en la crítica de Borges, que la convirtió en una palabra reconociblemente borgeana a fuerza de repetirla en sus textos [...] La desplazó de sus contextos más usuales, en los que hubiera resultado menos visible, y eligió emplearla, casi exclusivamente, en el marco de los discursos sobre creencias y valores estéticos” (79).

lo real de la realidad (por más disparatado que sea lo que en ella ocurre), la posibilidad de ese planteo aparece únicamente al suspender la verdadera entidad del problema de la calidad. El sistema de las curas milagrosas en *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, es de por sí una especie de puesta en práctica de la forma de “El libro de arena”, del modo de funcionamiento de la memoria de Funes, es equivalente al Aleph y al jardín de Ts'ui Pên. De lo que se trata el sistema del Doctor es de la identificación de todos los hechos que conforma el Universo, “los llamados ‘reales’ pero también todos los demás”:

Imaginarios, virtuales posibles; y además las agrupaciones de hechos, desde las simples parejas de millones, y los fragmentos de hechos, vale decir tanto un imperio milenario como el conato inaugural de tomar una cerveza. Los hechos debían ser tomados uno a uno; cuando se agrupaban era para formar otro hecho tan singular como cualquiera de sus componentes individuales, y no excluían la consideración aparte de cada uno de éstos; no se agrupaban por géneros o especies o tipos o familias o lo que fuera. No se podía tomar “un perro moviendo la cola” sino “este” perro moviendo la cola a determinada hora y minuto de tal día, mes año, “este” movimiento de cola en particular. (70)

El proyecto de Aira que es análogo al de las curas, consiste, como lo dice el personaje de *El congreso de literatura* en extender el dominio al mundo entero. “El dominio del que hablo quiere extenderse en la realidad, el mundo no es otro que el mundo común y objetivo. Mi Gran obra tiene como prolegómeno infinito, justamente, la apertura de las puertas de la realidad” (60). Si la gran obra desestima la perfección es porque la falla, el descuido, “el punto chapucero” (*Las curas milagrosas* 67) son los supuestos necesarios para que la reconstrucción de lo real, vuelva a comenzar en cada relato por un punto del espacio y del tiempo que no había sido contemplado anteriormente. El narrador de *Las curas milagrosas del Dr. Aira* plantea una equivalencia entre el milagro y la obra de arte, para realizar cualquiera de los dos, el Dr. consideraba que “La acción humana no sólo contenía la imperfección, sino que debía partir de ella en su busca de eficacia” y concluía que el desaliento de quien se propone hacer milagros proviene de no reconocerlo: “Si en cambio se aceptaba la falla — agrega el narrador— crear un milagro era tan fácil (aunque tan difícil) como crear una obra maestra del arte. Simplemente había que darse algo de tiempo” (68). Si se considera que la clonación de Carlos Fuentes que el escritor espera lograr en *El congreso* se arruina o que las curas en realidad resultan en papelón, que el enfermo al que había que curar no era más que una puesta en escena del Doctor Actyn (enemigo del protagonista), la importancia de la calidad en la reconstrucción del mundo se pierde.

La potencia de transformación de las cosas en la obra de Aira no es más que una generalización y una literalización de lo conceptual propio de los razonamientos

paradójicos. Si la acción consiste en fabular la transformación de las cosas y esa acción puede ser puesta en una fórmula de escritura y éstas otra vez pueden ser cambiadas por la acción (¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo? Para finalmente escribirlo en el libro que leemos), la literatura y la geometría o la física, esas disciplinas que se ocupan de las propiedades del tiempo y el espacio, se vuelven también equivalentes.

Hay un breve pasaje de “Las instrucciones familiares del letrado Koei” de Saer en el que en medio de las instrucciones que el personaje le deja a sus descendientes escribe que en el pasado ha habido sin duda hombres muy sabios: La Tzé, Liu Tsé o Chiang Tzé y que el último (como nosotros sabemos por la insistencia de Borges) soñó una vez que era una mariposa. Luego, cada vez que veía una mariposa, no podía dejar de preguntarse si él era en realidad Chiang Tzé o si era más bien una mariposa que soñaba en ese momento que era Chiang Tzé. Pero frente a eso con lo que Borges construyó simplemente el planteo de una paradoja, el letrado de Saer se pregunta si es posible encontrarle una aplicación en su vida concreta: “Sin duda en los días previos se apoderó de él [de Chiang Tzé] una fiebre agradable que anunciaba cierta armonía, y en los días inmediatamente posteriores experimentó satisfacción, pero dificulto que en el resto de sus días, vividos minuto a minuto, segundo a segundo, su parábola sin par le haya sido de alguna utilidad” (48). La diferencia entre plantear y resolver (enunciar y usar) hace evidente por un lado la imposibilidad de sostener que la literatura de Borges se resuelve en su forma, en “El libro de arena” es claro que lo que el planteo formal rechaza, se convierte en la base del argumento que el cuento despliega. Por otro lado —y esto es central— es justamente en la brecha que se abre entre el planteo y la resolución, entre el enunciado y el uso o el pasaje a la acción donde Saer y Aira encuentran la posibilidad de escribir.

SEGUNDA PARTE

LA HORA DEL REALISMO

0. Un mundo de puntos

El capítulo de *Lógicas de los mundos* de Alain Badiou que se titula “Teoría de los puntos”, expone la oposición entre un mundo *de puntos (tenso)* y uno *átono*. En su planteo, los puntos son “ocurrencias de lo real en las que se es convocado a lo abrupto de una decisión” (497), los momentos en los que “una verdad es puesta a prueba a la manera de una alternativa” (443). La instancia que se da en una alternativa entre dos (“sí” o “no”, la afirmación o la negación) y que fuerza a que una sola de las posibilidades permita la aparición y el despliegue de una verdad, es lo que Badiou llama un punto⁸⁸. A partir de ahí, de la formalización de un dualismo, la opción contraria a aquella en la que la verdad aparece, impone una detención, un reflujo, “incluso una destrucción” (442). El mundo átono, es el que se compone alrededor del detenimiento (sin puntos), aquel en el que todo está organizado y asegurado, el mundo en el que no ocurrirá nada y por lo tanto no se puede decidir nada. Como se ve, Badiou se refiere a que sostener un punto es decidir respecto de una alternativa de la que resulta la aparición de una verdad. Pero, más allá, la distinción interesa por lo que permite formular respecto del realismo. Un realismo que, como dijimos en el capítulo anterior, se propone “acumular los medios para pensar fuera de lugar o más allá de todo lugar” y que al sustraerse del “hay”, se aparta de la exposición de un mundo en el que no ocurrirá nada y por lo tanto no se puede decidir nada, un tipo de mundo al que Badiou llamaría átono.

⁸⁸ El primer ejemplo que Badiou introduce para especificar la noción de punto es en torno a la revuelta de Espartaco en el año 73 a.c. Lo que dice es que la identidad subjetiva que se forma en y por sus movimientos militares no es idéntica a ellos mismos, los esclavos se mueven en un nuevo presente en tanto ya no son esclavos, luego porque día tras día las consecuencias del acontecimiento ocurrido los confronta con elecciones singulares que también modifican el trazado acontecimental, afectan y reorganizan el cuerpo de ese sujeto que es el ejército. Esas elecciones singulares son decisiones en las que se comprometen el sí y el no: ¿hay que marchar realmente hacia el sur o atacar Roma? ¿Afrontar a las legiones o esconderse? La invención de una nueva disciplina o la imitación de los ejércitos regulares, son puntos. Esas oposiciones y el tratamiento que se hace de ellas, miden la eficacia de los esclavos reunidos en un cuerpo de combate, y finalmente despliegan lo que ese cuerpo es apto para portar. En ese sentido, un sujeto existe, como localización de una verdad, en la medida en que afirma sostener cierto número de puntos (*Lógicas de los mundos* 70).

Ahora bien, la diferenciación entre el concepto de lo tenso y el de lo átono es pertinente a la vez para discernir el significado y la forma del realismo también en otra dirección. Se trata de que el realismo que intentamos definir (el de Saer y el de Aira) se proyecta como condición de la *gran obra*. O para decirlo de otro modo, la *gran obra* se da bajo condición del realismo. Y aquí, *el estar bajo condición*, también debe entenderse en el sentido que tiene para Badiou que la filosofía está bajo condición del arte, de la matemática, del psicoanálisis y de la política. Esto es, que la posibilidad de que haya filosofía, el hecho de que no se encuentre “en la travesía de un final” reside en que se proponga como “un espacio conceptual unificado” donde encuentren su lugar las nominaciones de acontecimientos que ocurren en los espacios de los cuatro procedimientos genéricos donde se producen verdades: el poema, el matema, el amor y la invención de la política.”La filosofía —dice Badiou— se propone pensar su tiempo por la puesta en- lugar-común del estado de los procedimientos que la condicionan” (*Manifiesto* 17).

Nuestra tesis parte de los conceptos de Badiou, e imagina la *gran obra* como “espacio conceptual unificado”, para definir el realismo como el sitio en el que ocurren las tensiones, los *puntos* y la insistencia en aquellos procedimientos que están guiados por la ambición máxima de narrar el espesor simultáneo de los hechos. Tensiones, puntos y procedimientos que se expanden y se intensifican a partir del deseo de totalidad que sostiene la *gran obra* como forma.

Veámoslo del siguiente modo: Žižek entiende el concepto de “punto” de Badiou en correlación con el punto de acolchado lacaniano (*Visión de paralaje* 59). Se trata, para él de un punto nodal, una especie de nudo de significados. Esto no implica que sea la palabra más rica —escribe— la palabra en la que se condensa toda la riqueza del significado del campo que acolcha, el *point de capiton* es la palabra que en tanto que palabra en el nivel del significante, unifica un campo determinado y constituye su identidad; es por así decirlo la palabra a la que las cosas se refieren para reconocerse en su unidad (*El sublime objeto* 136). Para esta investigación, ese punto es el tiempo, cuyo sentido aparece desde una perspectiva que se vincula con la ambición realista de las dos obras que estudiamos. Lo que se propone es que sólo mirando las obras de modo temporalmente extendido es que hay *gran obra*. El espacio que se abre para que algo ocurra, surgimiento que define la posibilidad de aparición del punto para Badiou, es en las novelas de Saer y de Aira desplazado hacia adelante y precisa por eso de la amplitud y la prolongación de los tiempos que la *gran obra* permite componer. En Saer, ese

espacio se abre en cada novela, se extiende y se aplaza hasta las novelas o los relatos con los que se enlaza, un tiempo que anteriormente había sido abierto. En Aira, la velocidad se alterna con el deseo de los personajes de posponer una decisión que cuando llega, vuelve a plantear los posibles del relato en una dirección que era impensable unos minutos antes.

Lo que llamamos *el punto en el tiempo* permite que los conceptos abiertos o sin ligar que se han propuesto como ejes de análisis para la investigación: realismo y *gran obra*, se organicen a partir de la magnitud temporal. El desarrollo de esa hipótesis es el objeto de esta segunda parte de la tesis, por eso conviene recordar lo que ha sido advertido en la introducción. Si el tamaño se exhibe muchas veces como cualidad a partir de la cual se reconoce un desafío máximo que prepara la obra para convertirse en obra maestra (como señala Danto), lo que aquí interesa especialmente para definir las *grandes obras* de Saer y de Aira es su dimensión temporal: el modo en el que se ordena, se dispone, se extiende y se condensa, se corta y se detiene el tiempo en cada novela y entre una y otra.

Para especificar la importancia del tiempo en la lógica narrativa de la *gran obra*, es preciso avanzar primero sobre una cuestión que atañe al realismo. Según los argumentos críticos que hemos revisado hasta aquí, el imperio realista en la historia de la literatura argentina ha sido, un imperio de dudosa existencia. Pero más allá de esa historia, si se leen juntas, por ejemplo, las advertencias iniciales de algunos de los mejores estudios teóricos sobre la novela, lo que se obtiene es un registro bastante desalentador para cualquier entusiasmo. Entre ellos, podría recordarse el comienzo de *La novela inglesa* de Terry Eagleton “el realismo ha caído actualmente en desgracia, puesto que el lector ordinario gusta particularmente de lo exótico y de lo extravagante” (14), la afirmación de Williams en *La larga revolución*: “La novela realista pasó de moda junto con el cabriolé” (263), o la observación de María Teresa Gramuglio cuando señala que el realismo ha significado cosas tan diversas que de esa palabra podría decirse “lo que Arthur O. Lovejoy dijo del romanticismo: que ya no significa nada” (Gramuglio “El realismo” 15). Conviene entonces, considerar otras derivas del mismo problema. A mediados de los años 60, un ensayo de Jaime Rest comenzaba diciendo lo mismo que Sandra Contreras advirtió a comienzos de 2000 cuando junto con Analía Capdevila propuso unas jornadas de discusión sobre la resonancia que volvía a tener, o que aun conservaba el realismo. El punto de partida de Rest era en aquel trabajo que “en los últimos tiempos, los alcances significativos del realismo como procedimiento

creativo han vuelto a suscitar un grado considerable de interés entre investigadores de muy diversa orientación” pero, inmediatamente, observaba que hasta ese momento, la actitud de los historiadores del arte consistía en suponer que se trataba de “un proceso cerrado cuya vigencia había caducado por completo, salvo en la variedad 'socialista' cultivada en la Unión Soviética que —a juicio de tales críticos— sólo ofrecía una perduración anómala, artificial y casi académica de procedimientos exangües” (“Actualidad del realismo” 105). Si de algún modo lo que Rest señala es lo mismo que aparece como discusión válida tantos años después casi en los mismos términos, la respuesta de Sandra Contreras a la interrogación de cuánto interés provoca todavía “una categoría 'clásicamente' literaria como la de realismo” (“Realismos, jornadas” 2) no podría ser más atinada. Si es cierto que, tal como dice Contreras en otro lado pero en relación al mismo problema, las polémicas sólo se vuelven poco interesantes “cuando en lugar de priorizar una atención a los procedimientos y los puntos de vista que cada artista crea para 'vérselas' con la realidad, se desarrollan según la prescripción de obtener una grilla de clasificación” (“Realismos, cuestiones críticas” 8), lo que propone finalmente, que puede comprobarse en sus propios trabajos tanto como en los que han escrito Eagleton, Williams, Gramuglio o Rest, a pesar de las advertencias a las que nos referimos antes, es que “la pregunta por el realismo seguirá siendo legítima mientras lo sea la pregunta por la literatura”(8).

Quisiéremos insistir en que no se trata de definir el realismo desde las teorías que le atribuyen una voluntad de transparencia y que, al comprobar que se propone alcanzar un anhelo imposible, deciden concluir que el concepto designa un conjunto de procedimientos perimido. Para pensar el realismo como construcción y resultado de una lógica narrativa particular, algunas de las impresiones que Pierre Michon anota en *Tres autores*, aun cuando se sitúen en el borde entre el relato y el ensayo y oscilen por eso entre algunas tesis comprobables y cierta ligereza despreocupada de la prosa, permiten advertir cuestiones relevantes. Para escribir *Moby Dick* —apunta Michon— “no basta con la ballena, no basta con el ancho sudario del mar; ni siquiera basta con Ahab: también hay que meter una tripulación, es decir, unos bribones muy revoltosos, un hombre tatuado como un libro, unos borrachos, unos vientos que viran y unos cuantos fuegos de Santelmo en la punta de los mástiles en el *momento oportuno*” (2 cursiva mía). Pueden leerse allí dos argumentos enlazados. Los puntos por los que pasa la narración — llamémoslos unidades, funciones o personajes y situaciones —, la definen tanto como la precisión temporal que ordena esas partículas. El ajuste entre la exactitud

en la distribución de los elementos y la invención que el escritor francés encuentra en Melville, tiene para él, un carácter similar en la obra de Balzac:

Balzac tiene la tripulación, los pececillos que se revuelven, e incluso es lo que se le da mejor, lo que maneja mejor, tiene el fuego de Santelmo, las apariciones, los espectros, las máscaras; sabe tatuar; tiene muchos Ahab, aunque sólo los saque de uno en uno, claro: Frenhofer, Claés, Chabert. Y, para que todo lo anterior tenga sentido, tiene esa enorme ballena que está por todas partes y en ninguna parte: el oro (2).

Lo que se agrega en Balzac es que los nombres y las cosas que Melville “mete” en la misma novela en el momento oportuno, en *La Comedia humana* aparecen de a uno, con excepción del oro “que está por todas partes”. De modo que en el tiempo que se prolonga entre el proyecto y la escritura, los personajes y las acciones, que en cualquier novela decimonónica se suceden siguiendo una linealidad que la teoría y la crítica caracterizaron como cristalina y formalmente simple, requieren de ciertas decisiones acerca del momento oportuno y de la medida, en el que, o con la que, deben aparecer. Cuando se trata de una *gran obra*, la construcción temporal necesaria para que los nombres, las situaciones y los *vientos que viran* se ordenen en la trama, parece distribuirse a la vez en dos vectores. Uno de ellos, el que tiende a la variación y al aplazamiento, hará que en cada novela aparezcan de a una las partículas que en *Moby Dick* estaban todas juntas y esa dilación permitirá en la lectura de la obra, la comprobación de que hay en ella, al pasar de una novela a otra, un avance narrativo. El otro, será el de la permanencia, segmento que según Michon haría que todos los puntos “tengan sentido”: esa enorme ballena que en Balzac está por todas partes y en ninguna parte. Si el primero permite los avances, el último, por ser el momento de estabilidad, precisa de recurrencias, reconocimientos y analepsis.

En un ensayo diferente al que se hizo referencia en las páginas anteriores, Jaime Rest observaba que la maduración del trasplante de la novela europea a la norteamericana impuso sugestivos cambios en el género. Lo que Melville y, más tarde, autores como Mark Twain modificaron, es aquello que la novela francesa e inglesa de los siglos XVIII y XIX habían construido como modelo de composición a partir de “esquemas sociales proporcionados por una mentalidad burguesa muy afianzada” (“Prólogo”)⁸⁹. Es ese estructurado sistema, agrega Rest, el que con *Moby Dick* y *Huckleberry Finn* “parece en todo momento a punto de disgregarse para dar paso a otra

⁸⁹ Aquí se cita de acuerdo con la publicación de ese prólogo en *Radar Libros* del 16 de diciembre de 2001. <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-16/nota1.htm>

especie narrativa de construcción más libre y de vocación mítica más poderosa y avasalladora”. Entre los autores con los que la narrativa de Estados Unidos se mide para inventarse de otro modo, los que Rest nombra con especial atención son Austen y Balzac⁹⁰ y es con ellos, con los que define la máxima diferencia:

En consecuencia, por la índole misma de la “heterogeneidad” que la nutría, la narrativa de los Estados Unidos modificó sustancialmente los esquemas tradicionales de la novela: en lugar de proporcionarnos el juego feliz o desdichado que se desenvuelve dentro de un sistema acerca del cual existe un grado considerable de consenso, nos presenta una búsqueda que conduce inevitablemente hacia una suerte de formulación mítica, en virtud de que no es posible ofrecer una conveniente solución lógica.

Desde el punto de vista de Rest, como puede advertirse, es el esquema de la novela europea realista el que Melville modifica. Aceptemos o no el supuesto del crítico de que habría una significativa diferencia entre *Moby Dick* y la novela balzaciana, y de que la distinción residiría sobre todo en que en Melville aparece “una suerte de formulación mítica” que no puede observarse de modo evidente en el realismo francés o en la novela de Austen; lo que interesa especialmente es que para señalar lo que para Rest sería específico del realismo, se refiere a su inclinación a “ofrecer una conveniente solución lógica”. Es claro que lo que el crítico plantea tiene en este caso el propósito de ser contrastado con la invención de la novela norteamericana y no el de ahondar en el modo en el que el realismo construye y ajusta esa lógica⁹¹. También, por

⁹⁰ La cita completa del párrafo en el que aparece esta cuestión es: “La pauta arquetípica de la novela, en su desenvolvimiento pleno, quizá pueda extraerse de Inglaterra y Francia en los siglos XVIII y XIX. Lo más notorio en este modelo radica en que la composición ha sido trazada de acuerdo con esquemas sociales proporcionados por una mentalidad burguesa muy afianzada: el comportamiento humano está expuesto en función de criterios muy elaborados y convencionalizados, de conformidad con las aspiraciones e ideales que prevalecían en un sistema eminentemente urbano y competitivo, cuyos objetivos individuales eran la fortuna pecuniaria, el prestigio social y el matrimonio conveniente; a causa de ello, la forma narrativa apuntó hacia un tipo de ordenamiento cerrado en el que la trayectoria personal del héroe ficticio fue examinada dentro de un intrincado contexto de normas ya establecidas, como se advierte en *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen o en *Eugénie Grandet* de Balzac; y aun en los casos en que predominaba una arquitectura abierta (*David Copperfield*), una progresión trashumante (*Tom Jones*) o una insularidad casi absoluta (*Robinson Crusoe*), el rasgo más universal y destacado en la conducta de los protagonistas era el arraigo de un sedimento cultural que los inducía a proponerse el deliberado sometimiento del ámbito circundante y la obstinada persecución del éxito personal [...]”.

⁹¹ En este ensayo sobre *Moby Dick*, Rest se ocupa de esa novela y de la historia de la literatura norteamericana pero en el que ha sido nombrado en las páginas anteriores se detiene con una claridad y agudeza admirables en todos los aspectos a los que aquí se hace referencia. El trabajo que lleva por título “Actualidad del realismo” conserva aun toda su relevancia como intervención en las discusiones del presente. En sus primeras páginas plantea que el cuestionamiento a la validez poética del realismo en los términos en los que lo han formulado sus “censores” (su mayor disputa es con René Wellek) son de una indudable inexactitud ya que sostienen la exclusión recíproca de conceptos absolutamente compatibles: “como bien sabían Flaubert y Baudelaire —escribe— la perfección formal de la obra literaria de ningún modo está reñida con la más precisa descripción y crítica del ámbito social” (106). Luego repara en una cuestión que aun es controversial se trata de que si entendemos el realismo en forma amplia y esto es “como testimonio poético de ciertos rasgos sintomáticos de la sociedad actual”, no hay duda de que la

supuesto, debe distinguirse que las obras de las que se ocupa esta tesis tienen por detrás y del mismo modo tanto al realismo europeo decimonónico como a *Moby Dick* y toda la literatura del siglo XX pero si interesa especialmente aquí lo que Rest escribe no es para encontrar filiaciones o divergencias mayores entre Saer y Aira, Melville o Balzac. Se trata de que Rest identifica la resolución de los conflictos narrativos en el realismo con una lógica particular más que con una mirada transparente y cristalina de lo real: “la forma narrativa apuntó hacia un tipo de ordenamiento cerrado en el que la trayectoria personal del héroe ficticio fue examinada dentro de un intrincado contexto de normas ya establecidas, como se advierte en *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen o en *Eugénie Grandet* de Balzac”. Desde allí, en un segundo paso habrá que agregar otras preguntas que escapen al interés de Rest en este ensayo. Habrá que definir, entonces, si siempre ese contexto de normas con el que se identifica al realismo, es tan conocido y está tan establecido. De este problema, nos ocuparemos especialmente más adelante pero aquí interesa precisar algunos de sus puntos fundamentales.

Cuando Raymond Williams observa que las novelas de Austen habían sido caracterizadas por su propensión a dejar de lado hechos decisivos de su tiempo como las guerras napoleónicas, advierte que, al contrario, el carácter real del proceso histórico es en ellas central pero sobre todo *estructural* (“A poco que percibamos el carácter real del proceso histórico, encontraremos que este aspecto es bastante central y hasta estructural en las novelas de Jane Austen”): “gran parte del interés y de la génesis de la acción [...] reposa, precisamente, en los cambios de fortuna —en los hechos de cambio en general y también en cierta movilidad— que históricamente afectaban, en esa época a las familias terratenientes” (*Solos* 21)⁹². ¿No se trata allí, entonces, de una lógica? ¿No estaría allí de

noción sigue vigente como tampoco sería equívoco afirmar que “asoma inclusive en creadores cuya obra revela una neta filiación vanguardista” (107).

⁹² Para ser justos con la agudeza de Jaime Rest, habría que mencionar que este problema y el que referiremos enseguida sobre las interrupciones del narrador realista también son analizados en su ensayo. En cuanto al primero, dado el temprano interés de Rest por la teoría de Raymond Williams —interés que se encuentra documentado y desarrollado con minuciosidad en la investigación realizada por Maximiliano Crespi— no es extraño que el argumento acerca de la desatención de Austen a las guerras napoleónicas sea central en su perspectiva sobre el realismo. En ese punto Rest cita un artículo de D. H. Harding (“The Character of Literature from Blake to Byron”. Quinto volumen de la “*Pelican Guide to English Literature*” 52) en el que define como necio error de interpretación a la objeción de que Jane Austen no manifiesta prestarle atención a los grandes acontecimientos que afectaban a la sociedad de su tiempo, con lo cual se quiere aludir a las guerras napoleónicas, “aparte de que resulta dudoso si estos cataclismos nacionales son los grandes acontecimientos de la sociedad, la sugerencia misma resulta un disparate[...] en *Pride and Prejudice* y en *Emma* se presenta el ejército regular como profesión; en *Mansfield Park* y en *Persuasion*, hallamos aun en mayor grado la Marina como profesión” (Rest “Actualidad” 135). Respecto del tema de las interrupciones del narrador de la novela realista, escribe que para Wellek la objetividad realista consiste en respetar la convención de que el autor no debe introducirse en su propia persona para

modo tácito un principio fundamental del realismo? Una razón que vendría a decir que el realismo, el gran realismo al menos, no pretende establecer con la historia o con lo real una relación de identidad o de transparencia, sino que de algún modo en la lógica, en el armado de la linealidad narrativa, en los encadenamientos acontecimentales tanto como en las interrupciones de esa disposición, es donde puede verse algo que con el paso del tiempo será entendido como procedimiento realista pero que en el momento de escritura hace advenir, lo que Miguel Dalmaroni llamó para referirse al concepto williamsiano de estructura de sentimiento, “una experiencia que aún no es historia”⁹³.

Ya en la introducción de esta tesis se dijo que es posible leer, por ejemplo en ciertos pasajes de *Eugenia Grandet*, el modo de interrumpir el discurrir de la prosa del narrador balzaciano, como prueba de que la novela realista nunca ha sido en verdad transparente, pero si esto es sabido y evidente, los mismos fragmentos deberían permitir también una discusión sobre si el contexto de normas con el que se identifica al realismo, tal como lo define Rest, es siempre algo tan conocido y está siempre tan establecido. Cuando Balzac escribe: “La descripción de las demás partes de la casa se hallará ligada a los acontecimientos de esta historia; pero entretanto, el croquis de la sala en que brillaba todo el lujo del hogar, puede hacer sospechar de antemano la desnudez de los pisos superiores” (Balzac, Cap. II, p.26), ¿era tan sabido y tan cierto antes del realismo que los acontecimientos de una historia se enlazan estrechamente con los detalles descriptivos de la casa en la que sucede lo que se está contando? Y cuando escribe: “Para no interrumpir el curso de los acontecimientos que pasaron en el seno de la familia Grandet, es necesario dirigir antes una ojeada a las operaciones que el avaro hizo en Paris por mediación de la familia de Grassins” (Cap. XVII, p.152) ¿No estaba diciendo, de algún modo, que un relato es siempre un orden y sus momentos de interrupción? Y que esos momentos son opciones, interferencias, puntos en una línea que el escritor selecciona y dispone para contar lo que quiere contar. Es decir, entonces, que esos puntos no están nunca en lo real y que el realismo, no puede por eso ser nunca una transparencia.

comentar aspectos de la situación narrada pero “interpretado así, dice Rest, este precepto habría sido transgredido por los mayores representantes del realismo [...]” (133). La observación es interesante para plantear la hipótesis de que como no hay relato absolutamente impersonal (y como —agrega Rest— “la impersonalidad es en el mejor de los casos un acto voluntario de la conciencia individual”) una novela realista puede ser tan perfecta formalmente como una obra *perfecta* de cualquier otro género.

⁹³ Volveremos sobre ese concepto de Williams en el último capítulo.

Seguramente, lo mismo puede decirse sobre la discusión que en el *Atlas de la novela europea*, Franco Moretti mantiene con Said sobre la incidencia que tienen las colonias inglesas en la economía de *Mansfield Park*. Si Said sostiene una posición culturalista, al decir que en esa novela las posesiones ultramarinas de Sir Thomas Bertram son el fundamento de sus riquezas (“[...] la familia Bertram no habría sido posible sin el tráfico de esclavos, la caña de azúcar y las plantaciones coloniales”)⁹⁴; Moretti, muestra, por un lado, que podría argumentarse una rentabilidad más baja de las colonias inglesas que la supuesta por Said, ya que su papel —dice— habría sido significativo pero no “indispensable” en la vida económica inglesa. Por otro lado y de mayor importancia para una lectura más narratológica, Moretti agrega que puede observarse cómo las deudas de juego del hijo mayor, tienen consecuencias en la renta que le corresponde al segundo hijo pero que en cambio las pérdidas en las Indias occidentales no dejan rastro en la vida de la familia (25). La inferencia consiste en que si Bertram va a Antigua y se queda allí mucho tiempo, aunque su finca en ese lugar no sea indispensable para su posición social, es porque Austen debe quitárselo del medio y por eso, para que la trama se salve, debe desaparecer (26).

Por un lado, como se ve, el argumento de Moretti gira alrededor de lo estructural de la novela más que de su adecuación con una realidad preexistente, pero si además interesa es para introducir la pregunta sobre la importancia que los espacios físicos, lugares reales o imaginarios tienen en la novela realista. Definir la ubicación de los acontecimientos y describir cada uno de sus sitios, ha sido una motivación fundamental de la potencia visual propia del realismo artístico y uno de los argumentos tópicos contra las posibilidades del realismo literario. Con los itinerarios y las descripciones topográficas como punto de partida se escribieron las historias de la literatura y las teorías más interesantes de la novela realista, el propio libro de Moretti, casi todos los libros de Raymond Williams, la *Introducción al análisis de lo descriptivo* de Philippe Hamon, el capítulo de *Mimesis* sobre *Rojo y negro* (Auerbach), etc. Sin embargo, sería inapropiado no advertir que hay una lógica de la trama que no puede trasponerse a los acontecimientos históricos, económicos o a la configuración topográfica real de un lugar en el que se desarrolla una novela. De esas condiciones, lo sabemos, sólo se conservan ciertas nociones o rasgos que a veces son más bien propiedades, dimensiones, distancias o posibilidades. Para que Fanny y sus primos puedan representar *Promesas de*

⁹⁴ Said, E. *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1999. p. 149.

enamorados en Mansfield Park, es preciso que Bertram se vaya de ahí, que se vaya lejos y que esté ausente un tiempo prolongado. Para que Elisabeth y Darcy se encuentren en *Orgullo y prejuicio* hacen falta los malentendidos que suceden y todas las idas y vueltas por las que pasa la trama mientras el tiempo necesario para el conocimiento mutuo transcurre (Žižek *El sublime* 96-97). Claro que todo esto fue advertido por el formalismo y luego por el estructuralismo pero cuando la relación entre un elemento que parece meramente indicial y la consecuencia que lo convertirá en cardinal se dilata por años y no encuentra resolución en la misma novela sino en otra de la obra; cuando el tiempo que separa ciertas “funciones nudo” o las precisiones y retornos alrededor de los indicios se extiende por años, es el tiempo mismo, sus modos de configuración y de significación lo que debe ser estudiado.

CAPÍTULO 3. EL REALISMO Y EL TIEMPO DE LA *GRAN OBRA* DE SAER.

3.0 Una realidad posible

Saer escribió un ensayo sobre Freud en el que parte del interés que el creador del psicoanálisis tuvo por la literatura, ¿por qué le interesa? y ¿por qué escribe sobre ella? La respuesta comienza a formularse a partir del reconocimiento de que el análisis es una actividad esencialmente verbal y que la palabra es el único instrumento terapéutico con que se cuenta. “El psicoanálisis no investiga los fenómenos psíquicos sino el discurso que estima representarlos” (“Freud” *El concepto* 155). El párrafo en el que Saer se refiere a esto es importante para lo que sigue en esta tesis y es por eso que quisiera citarlo en extenso:

Objetivo capital de la sesión analítica, la narración aparece como el resultado dramático de la interacción de un conjunto de fuerzas psíquicas que son la parte oculta del sistema referencial en juego y que hace de él la materia de un dibujo confuso que se teje y se desteje indefinidamente...Tejidas con la misma materia histórica, narración y alucinación elaboran, cada una a su manera, esa materia en un sistema que la trasciende. Esa materia histórica, no es otra cosa que el fragmento ubicuo, incierto, que hormiguea como el elemento común de un conjunto de narraciones, que se complementan, se oponen, se superponen, se tergiversan o se corrigen mutuamente; la historia de la narración occidental no es menos dramática que la historia clínica en la que el analista y paciente construyen y descartan una y otra vez, por medio de la palabra, una realidad posible. Esas construcciones son humildes: modestas proposiciones a un magma turbio, cambiante, huidizo. El resultado es siempre incierto y, a menudo, inexistente. A veces la construcción entera debe ser demolida y vuelta a erigir; a veces, sólo una parte; sugiriendo, modificando, avanzando y retrocediendo, la narración y el diálogo analítico elaboran, con procedimientos similares, una estructura frágil de verosimilitud relativa, de validez temporaria, en el fondo de la cual corre, como si fuera de sangre, el río de la memoria. (155)

Saer define aquí un funcionamiento que abarca igualmente a la narración y a la sesión analítica. En ambos casos, viene a decirnos el autor, el lenguaje no se ocupa más que de sí mismo: “únicamente en el lenguaje y a través de él pueden obtener los resultados que se proponen” (154). Esto es: construir, una y otra vez, “por medio de la palabra, una realidad posible” (155). Me interesa detenerme en esta intransitividad en tanto es esto lo que define la tentación de leer la obra de Saer desde el punto de vista exclusivo de su vocación antirrepresentativa. Ya vimos en el primer capítulo que esta condición constituye una de las premisas más aceptadas alrededor de su literatura, y también que no es necesario rechazarla para advertir que la configuración de su obra no se explica únicamente en virtud de esta negatividad. Volvamos ahora al concepto de la narración introducido por Saer al establecer el paralelo entre el psicoanálisis y la

literatura. Lo que el autor explica es que el lenguaje por su modo de significar, referir e involucrarse o inscribirse en la narración y en la sesión analítica, compone un relato cuya relación con las cosas, con aquello a lo que se refieren las palabras, habrá que *construir, demoler y volver a erigir*. Sin embargo, esto no significa la exposición a un momento en el cual el sujeto, hastiado de lo oscuro de la realidad y de la experiencia, busca entre las posibilidades del lenguaje el punto extremo de oscuridad y hermetismo. En otras palabras, Saer no extiende la separación hasta ese punto en el cual el lenguaje ya no se refiere a nada o en el que sólo pudiera referirse a la nada. Que haya fábula, que haya un sentido que se configura a partir de la narración de acontecimientos entrelazados, que haya, en definitiva, literatura, significa que en el relato y en su lógica temporal (que resulta —como escribe Saer— de modificar, avanzar y retroceder) vuelven a repartirse lo visible y lo pensable para construir, cada vez, el mundo.

Ahora bien, en las páginas anteriores se dijo que el objeto es discutir con las lecturas que han privilegiado el negativismo saeriano y su desinterés por la intriga. Aquí, se ha sumado como problema la entidad propia del lenguaje y del relato, en su relación con las cosas y con el mundo. Si bien son dos cuestiones distintas que podrían estudiarse por separado, el análisis que sigue permitirá, si la argumentación logra articularse claramente, resolverlas juntas. Como lo que se propone es una lectura de obra y por lo tanto no puede eludirse lo que al volver sobre la primera novela ya sabemos por efecto de las siguientes, una forma ordenada de abordar el estudio, sería empezar por el final⁹⁵. La decisión sobre el punto en el que conviene comenzar será, sin embargo, otra.

En el mismo ensayo con el que comienza este apartado, pero refiriéndose ahora al “Análisis terminable e interminable” de Freud, Saer escribe que la construcción narrativa del psicoanálisis presenta, en relación con la narración en general, una particularidad reductora:

la de pretender que existe un conflicto preciso, una intriga significativa que se debe resolver, lo que equivale a decir que, en ciertas circunstancias, hay análisis terminable. Esa particularidad podría transformar la narración analítica en un simple caso de la forma narrativa. Dicho de otro modo, en un género. Para la narración analítica puede haber, como para novela [*sic*] policial, desenlace (156).

⁹⁵ Ese es el orden elegido por Saer en *Los cuentos completos*. La edición sigue una cronología invertida y lo que el autor señala en la nota que aparece como prólogo del libro es que ese modo de presentar los cuentos permite que al comenzar por el libro más reciente y terminar por el más antiguo, el lector puede tener una perspectiva parecida a la del escritor.

En cambio, para la otra narración (la que Saer se propone escribir), dice después, no hay más que la construcción misma, no es terminable, queda siempre inconclusa. El fragmento interesa porque como lo que exhibe ostensiblemente la obra de Saer y aun con mayor intensidad, si se la lee como *gran obra*, es la tensión entre el tiempo del avance narrativo y el de la detención (tiempo continuo-discontinuo), tal vez conviene leerla a partir de su momento de mayor intriga que sería, tal como el escritor señala en el párrafo transcrito, el de la novela policial. En el policial de Saer, hay una cantidad de posibilidades narrativas tendidas hacia adelante, que, a diferencia de otras conexiones internas de la obra, son recuperadas por los relatos posteriores en una línea de tiempo continua. Las escenas de *La pesquisa*, se recuperan permanentemente en los relatos y novelas siguientes pero a la vez, hay allí una aglomeración de recuerdos y retornos que vienen de las novelas anteriores, de un modo tan intenso como sólo volverá a darse en *La grande*. *La pesquisa* es por eso el nudo de la *gran obra*.

Empezaremos, entonces, por el medio. El medio, es el lugar o el momento en el que a partir de la estructura clásica de la narratología, se ubicaría presuntamente el nudo de un relato. Si bien es cierto que en el policial de Saer, no hay realmente desenlace o terminación porque la trama policial de *La pesquisa* tiene dos finales posibles (y es cierto que esta ausencia de desenlace se corresponde con la perspectiva de Saer respecto de cómo debe ser una narración, tal como puede leerse en “Narrathon”, en “Recuerdos” y en otros ensayos), parece también que el uso del género y la condensación de la intriga en esa novela, tuvieron sobre la obra un efecto de avance narrativo y de espesamiento de lo acontecimental⁹⁶. Pero por otra parte, los dos finales del relato policial no se explican solamente por el hecho de que Saer pretenda escribir en contra de las reglas del género con el cual la historia debería coincidir. Si *La pesquisa* puede leerse como el nudo de la obra es porque, según veremos, los dos finales dicen que hay dos verdades y que esas dos verdades constituyen la razón de que haya *gran obra*.

Saer dice en “Narrathon” que a pesar del esfuerzo por separar a la narración de la novela gobernada por el sentimiento y el acontecimiento —de los que, cuando escribe, intenta “desembarazarse”—, eso que trata de echar con todas sus fuerzas por la puerta, “vuelve a entrar, una y otra vez, obstinadamente por la ventana” (*El concepto* 143). No es eso, sin embargo, lo que nos autoriza a sostener (amparándonos en el

⁹⁶ Hemos hecho referencia al concepto de nudo, tal como ha sido desarrollado por Tomashevski en la nota 77.

ingreso indeseado pero ineludible del acontecimiento) el peso que tiene *lo que ocurre*. En esa irrupción “por la ventana” la peripecia sentimental y estereotipada del melodrama (contra la que Saer escribe a partir del recuerdo de las radionovelas que escuchaban sus hermanas) se transforma en un advenimiento del acontecimiento entendido de otra manera. *Lo que ocurre* no responde en absoluto a la idea del gran suceso que un lector “con ilusión” (“Recuerdos” *La mayor*) podría anhelar para confirmar sus expectativas. Es, al contrario, un vacío y una red de posibilidades en los que la resolución es casi siempre lo no esperado e incluso lo más temido (es, en general —dice el grumete en *El Entenado*— “lo que no se ha previsto lo que sucede” 269). El acontecimiento, decíamos en el final del primer capítulo, es equivalente de lo real lacaniano. Aunque lo que pasa en la obra de Saer, no es nunca lo que espera el lector iluso en busca de aventuras o de evasión, la prueba de esa certeza no implica que en Saer no convenga insistir en interrogarlo (es a partir de la pregunta por lo que pasa que aparece la posibilidad de que no haya sólo lo que hay, decíamos también en el primer capítulo citando a Badiou).

Lo acontecimental se da, entonces, como un vacío y una red de posibilidades tendidas hacia delante. Eso es lo que aparece en el final de “Tango del viudo”, cuando aun no existía *La grande* y no sabíamos todavía que Gutiérrez volverá a la ciudad y que ha tenido una hija con la mujer por la que en aquel cuento de *En la zona* se siente abandonado. Es lo que ocurre cuando en *Glosa* se revela el destino de Leto y el de Elisa y el Gato. O lo que sucede con los personajes de “El asesino” (*En la zona*), su retorno en *La vuelta completa* y el relato acerca de la muerte de César Rey y del regreso de Clara en *Cicatrices*. El acontecimiento que, evidentemente, tiene un lugar importante en la obra, por más que Saer prefiriera renunciar a sus influjos, irrumpe y modifica los estados de las cosas y las relaciones entre ellas. Pero a la vez, la importancia de lo acontecimental y de los posibles que cada acontecimiento proyecta e impulsa hacia adelante, no reside sólo en que esa proyección y ese impulso definen la estructura de la *gran obra*, sino que también permitiría afirmar algo que puede decirse invirtiendo esta última hipótesis: la forma de la *gran obra* exhibe que la verdadera importancia de lo acontecimental está en su posibilidad de prolongarse y reconfigurarse, por un lado, a través de la continuidad de las historias y del retorno a lo que ya fue escrito; y por otro lado, a través de los relatos en los que los personajes cuentan, se cuentan o vuelven a contar lo que sucedió. *Lo que pasa* nunca puede terminar de ser dicho porque las

palabras y la narración no dicen lo real sin transformarlo, pero sólo adquiere consistencia en la prolongación del deseo de decirlo.

Entre paréntesis, en un texto en el que parte justamente de una verdad que pasa por la ventana (“La verdad por la ventana” *Políticas*), Jacques Rancière —que analiza el fragmento de “Historia de una neurosis infantil” de Freud, en el cual el Hombre de los lobos recupera el recuerdo de una imagen precisa— escribe que “si la verdad se recorta de lo falso es porque ha habido un acontecimiento que hace que la fantasía se encuentre excedida por un elemento real que no depende de la intención de nadie” (241). El Hombre de los lobos recuerda un sueño y dice: “De golpe la ventana se abre por sí misma y para mi gran terror, veo que sobre el gran nogal frente a la ventana, están sentados varios lobos blancos” (219). De esa verdad, Rancière destaca, primero, el hecho de que a través de la ventana, la verdad entra por sorpresa: “Como aquello que no se esperaba, aquello en lo cual no se pensaba” (219). Luego, considera los rasgos fabulosos de ese relato y la interpretación de Freud del siguiente modo: el lobo de los cuentos, producto de la fantasía y del miedo se transforma en la imagen de unos cuantos lobos que miran fijamente al durmiente y esto significa que es el niño, quien ha mirado en otro tiempo, a la edad precisa del año y medio, “al lobo padre desencadenado tomando a la madre *a tergo*” (220). Pero, al final del ensayo, Rancière advierte que algunos años después de haber afirmado la verdad de la escena primitiva, Freud volvió a plantear la cuestión de otra manera: no es necesario suponer que al año y medio, el niño haya visto el coito parental. Basta con que a los tres años haya observado el de los perros y lo haya asociado con el recuerdo de manifestaciones de ternura de sus padres. En este cambio de perspectiva habría, según Rancière, una diferencia radical porque el acontecimiento-origen pasa a ser un elemento de una cadena asociativa que funciona por metaforización y retroacción. De modo que en lugar de un acontecimiento habría dos, y en lugar de una verdad, habría también dos verdades⁹⁷.

Aunque por supuesto, podría argumentarse que los destinos de los personajes dependen de la intención del autor, lo que pasa en la obra de Saer nunca sucede como si *hubiera tenido que pasar*, nunca responde exactamente a un encadenamiento causal que se produzca en una sola línea, ni a una resolución de los conflictos, ni a un desenlace.

⁹⁷ Es preciso recordar aquí que Gutiérrez, el personaje de *La grande* viene de escribir en Europa un guión sobre el *Hombre de los lobos*, pero más allá de esa coincidencia que podría ser anecdótica, la presencia de Gutiérrez en *La grande* es justamente la que posibilita todo lo que ocurre en la novela. Gutiérrez que regresa a la obra, cuando no se lo espera es el que abre el lugar para que surjan los acontecimientos.

En *La pesquisa* se plantea una pregunta acerca de la composición y la entidad de lo verdadero que, como respuesta, pone en el centro de la novela dos verdades: la verdad de la experiencia y la verdad de la ficción. Pero las dos verdades no se dan juntas sino de modo consecutivo. La verdad de la experiencia necesita de la construcción de un relato porque *lo que pasa*, no termina de suceder hasta que se narra o se nombra⁹⁸. La hipótesis central de este capítulo es que en el pasaje de una a otra verdad, en el intervalo que las separa, se extiende la *gran obra*. ¿Cómo se enlazan, entonces, las dos verdades? Y ¿cómo definen la pregunta por el tiempo y la lógica de la *gran obra*?

3.1 *La pesquisa* como nudo de la obra.

No hay más que cierto flujo, continuo, confuso indefinido, neutro que produce, por momentos nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica.

Juan José Saer, “La invención de Morel” (*El concepto*)

La pesquisa cuenta dos historias, la que leemos primero sucede en París y desarrolla una trama policial. El comisario Morvan se empeña en desentrañar la identidad del prolijo criminal de veintisiete ancianas, asesinadas del modo más cruel en las inmediaciones de su despacho. Pero esa primera historia que encontramos al abrir la novela, resulta en realidad secundaria en el orden lógico porque se trata de un relato enmarcado. Se sabe, pero este es un primer punto subrayable, que los relatos enmarcados se caracterizan por exhibir su carácter de narración y que esto implica también la necesidad de definir un narrador y al menos un oyente, pero también es

⁹⁸ En una entrevista a Saer que *Punto de vista* publica en 1995, Alejandro Blanco le propone al escritor una frase de Faulkner en la que ve una síntesis de la forma que toma la idea de acontecimiento en su obra: “Tal vez nada sucede de una vez y termina: quizás el acaecer no es único, sino que como las ondulaciones del agua cuando se hundido la piedra avanza, se extiende”. Saer responde que la frase le parece maravillosa porque para él los acontecimientos son y no son a la vez. Y agrega: “Por supuesto que hay acontecimientos que son absolutamente irremediables, irrefutables como la muerte. Pero son y no son a la vez, y esto por muchas razones. Para mí el estatuto del acontecimiento es extremadamente frágil y extremadamente cambiante, muy sobredeterminado por otros acontecimientos. De modo que es como si el acontecimiento no tuviese vida propia. Somos nosotros los que le damos vida al acontecimiento. Incluso hasta las cosas más irrefutables o más irremediables que acontecen sólo los son para ciertas subjetividades que las viven, pero en el conjunto de lo que acaece, todo acontecimiento se relativiza, se pierde, desaparece. Con esto no quiero decir que no ocurran cosas, ocurre algo y si eso que ocurre es ilusorio no por eso deja de ocurrir. Las cosas ocurren porque estamos hablando de ellas, porque creemos que ocurren aunque no ocurran en realidad. Aunque todo el mundo sea una ilusión, en el interior de esa ilusión tenemos, sin embargo la sensación de realidad” (38).

evidente otra condición: para que la historia enmarcada pueda contarse hace falta que en el marco se expliciten las razones por las que el auditorio y el personaje que cuenta, disponen de tiempo. El barco detenido esperando ser reparado en *El corazón de las tinieblas* da el tiempo necesario para que Marlow cuente lo que ha vivido. Con el pequeño círculo reunido alrededor del fuego en una antigua casa en vísperas de navidad en *Otra vuelta de tuerca* ocurre lo mismo. El cuento de Douglas en la novela de Henry James y el de Marlow en la de Conrad suceden porque los personajes que rodean a los narradores tienen tiempo para escuchar.

En el segundo capítulo de *La pesquisa* nos enteramos de que la historia policial es un relato de Pichón Garay, que ha vuelto a la zona desde París tras largos años de ausencia y que la cuenta en una cena con sus amigos después de haber pasado la tarde en la casa de Washington Noriega. Cuando Pichón interrumpe su relato, Tomatis y Soldi conversan con él sobre los personajes de una novela que la hija de Washington guarda en el baúl donde se han acumulado los manuscritos y papeles literarios que su padre había dejado antes de morir pero que, al parecer, no habían sido escritos por él. Al pasar de un tema a otro, del relato de Pichón al argumento del dactilograma encontrado en el baúl, lo que los conecta es una discusión sobre la veracidad. El diálogo sobre la historia de Pichón se enlaza con un comentario acerca del dactilograma que lleva por título *En las tiendas griegas* del siguiente modo:

—Estamos de acuerdo —dice Pichón—. Pero quiero contarles esta historia hasta el final. Salió en todos los diarios.

— ¿Esa sería la prueba de su veracidad? —objeta Soldi— [...]

[...] —No, de veras —dice—. Salió en todos los diarios. Y, además, pasó a la vuelta de mi casa.

—Argumento irrefutable —dice Soldi con desdén, recuperando su aplomo y entrando nuevamente en el tono de la discusión, que consiste en definitiva en formular, de manera irónica, objeciones o aprobaciones, sin estar nunca demasiado seguro de que han sido aceptadas o siquiera comprendidas por los otros—. Desgraciadamente, el autor de *En las tiendas griegas* ya se ha abocado a ese problema (120).

En el relato policial, la solución consensuada por la investigación y por los diarios de París dice finalmente que el asesino de las viejitas no era otro que el mismo investigador: Morvan. Tomatis propone una conclusión diferente en la que Lautret, colaborador principal y viejo amigo del presunto asesino, habría sido en realidad el inventor macabro de la trama necesaria para que Morvan quedara implicado. Y sería él, entonces, quien por puro placer y por el anhelo de quedarse con el puesto y la mujer del otro, habría cometido los veintisiete crímenes. Después de la intervención de Tomatis,

la verdad del policial es doble. No hay solución definitiva, pero como en el diálogo de los tres amigos la historia de Pichón está interrumpida por la del dactilograma anónimo, es ahí donde debe buscarse la respuesta.

La novela que guardaba Washington, define dos perspectivas sobre la guerra de Troya. En la historia que se cuenta en el dactilograma, Soldi que glosa el argumento a quienes lo acompañan a la casa de Rincón para ver el manuscrito, define los personajes a partir de una oposición respecto del punto de vista y del tipo de conocimiento que tienen sobre la guerra en la que participan. Al Soldado Viejo, le atribuye la verdad de la experiencia y al Soldado Joven, la verdad de la ficción. Al primero, que estaba en “la llanura de Escamandro” (121) desde hacía diez años, los nombres de los héroes se le mezclaban en la cabeza, “si se hubiese topado con Ulises o Agamenón —dice Soldi— el Soldado Viejo no los hubiese reconocido” (123) El Soldado Joven, en cambio, que se había incorporado a la guerra hace apenas unos días, estaba al tanto de todos los acontecimientos. Aunque tampoco él había visto nunca a Helena “conocía todas las historias, anécdotas y leyendas que circulaban sobre ella. Sabía de ella probablemente más que su marido y que el amante troyano [...]” (123). Si para quien ha vivido una experiencia las cosas son oscuras y son mucho más comprensibles, porque se ordenan en la lógica de una narración, para quien no las vivió pero no ha cesado de oír todo lo que se dice sobre ellas, es porque las palabras, los relatos y los nombres, aunque estén separados de los acontecimientos por una distancia inconmensurable y definitiva, nos dan, de las cosas, un sentido que ellas por sí mismas no tienen y al que no se puede acceder de ningún otro modo.

El sentido en Saer es controversial, porque encontrarlo donde ya está desde siempre y como ha sido tantas veces repetido, es una concesión o un reconocimiento al poder que tienen quienes lo construyen y lo imponen. Ese lado del problema aparece de modo nítido en el comienzo de “La historia de Cristóbal Colón”, uno de los poemas que Saer incluyó en *El arte de narrar*:

Un mundo,
se me obliga, para poder,
en adelante, existir, o ser algo,
a descubrir, otra cosa,
más sólida, o, como dicen, más real,
que el mar de aceite
que no me lleva
ni más adelante ni más atrás,
o que me acuna, más bien, en el mismo punto,
sin ni siquiera
obligarme a trazar

círculos metafísicos
que reproduzcan, a su modo, lo exterior,
y den imágenes, dignas de adoración,
a la memoria (128).

Pero al mismo tiempo la narración o las ficciones que construyen un mundo son las que pueden agujerear esos sentidos impuestos y homogéneos:

“[...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (“El concepto” *El concepto* 11).

Así, la distancia entre el sentido y la palabra es un intervalo en el que la lógica del relato, la linealidad, sus interrupciones, las prolepsis y analepsis, las descripciones que lo interfieren, lo extienden y lo reducen; permiten pensar, entrever o imaginar. Si la experiencia bruta es oscura y es oscuro el mundo cuando no tiene nombre, el sentido aparece cuando hay relato, que es en los términos del poema citado “un círculo metafísico”. Y si aquí Colón parece disgustado con la obligación de hallar un mundo, en lugar de permanecer acunado por el mar, en otros momentos el movimiento y el transcurrir son certezas que los personajes buscan para no estar detenidos siempre en el mismo punto.

En “La canción material”, Saer escribe que aunque una situación o un personaje se repitan en varias obras, cada una partirá de un objeto neutro que, “atrapado en la tela elocuente de la nueva estructura narrativa, comenzará a significar, para cada vez sola pero para siempre, de un modo diferente en cada caso”. En la obra de Claude Simon, agrega, predominan los caballos pero estos no son equivalentes de los de Faulkner o los de Martín Fierro. “La narración —escribe finalmente— parte de un caballo material, espeso, mudo insignificante, al que, incorporándolo a sí, cargará de sentido” (*El concepto* 169). Es claro: la verdad de la experiencia necesita de la verdad de la ficción. Como Pichón señala, nunca son idénticas pero pueden no ser contradictorias. Aunque como responde Soldi, la primera pretenda ser más verdad que la segunda (*La pesquisa* 125), son las dos las que exponen una insistencia de la obra que es a la vez estructural y poética, o parte programática de lo que en “El concepto de ficción” Saer nombra como una antropología especulativa (*El concepto* 16).

Consideradas como conjunto, las dos posiciones repiten los lugares que ocupan en cada novela de Saer y en la saga, los jóvenes y los viejos: en *Glosa*, Leto y el Matemático; en *La grande*, Gutiérrez y Nula; en *Cicatrices*, Ángel y Tomatis y en *La*

pesquisa Soldi con Tomatis y Pichón. Los encuentros y los temas de conversación de los personajes más jóvenes, sus experiencias, están siempre intervenidos por el eco de un relato que les ha sido contado muchas veces y que resuena dándole forma y sentido a lo que hacen. Ya en “Discusión sobre el término zona”, cuando Pichón Garay está por irse a vivir a Europa, se encuentra con Lalo Lescano en un restaurant llamado “El dorado”. Ese lugar, según explica el narrador del pequeño argumento de *La mayor*, es elegido porque Pichón y Lescano saben “que años atrás lo frecuentaban Higinio Gómez, César Rey, Marcos Rosemberg, Washington “y otros que pasaban por ser la vanguardia literaria de la ciudad” (*La mayor* 184). En *La pesquisa*, cuando Soldi conoce a Pichón, se esfuerza por unir los innumerables relatos que ha escuchado sobre los mellizos Garay con ese hombre que tiene por fin, enfrente suyo. Las referencias de ese tipo en la obra de Saer son copiosas, pero no se trata sólo de que los personajes reaparezcan, lo central es que en el punto en el que cada novela se encuentra con la obra como totalidad, esos personajes que retornan, traen consigo los recuerdos y los relatos de lo que en la obra ya ha sucedido, aun cuando eso que ya ocurrió en un tiempo anterior al presente de la narración nunca se le haya contado al lector. El movimiento es triple. En ocasiones los personajes regresan desde el pasado, a veces los relatos que cuentan hacen que el lector retroceda en su propia rememoración de lo que ya ha leído como si los recuerdos fueran impulsados desde el futuro. Otras veces, los personajes traen consigo recuerdos y relatos sobre algo de lo que el lector no se había enterado y también se dan otras escenas que incluso quienes las vivieron no recuerdan. El regreso de Gutiérrez después de haber estado ausente de la saga desde uno de los cuentos del primer libro de Saer y la investigación sobre el precisionismo que Gabriela Barco y Soldi realizan en *La grande* muestran los primeros dos movimientos. El tercero se ve en el anhelo por reconstruir los acontecimientos y los nombres de los participantes del cumpleaños de Washington en *Glosa*, tanto como en las perspectivas que los dos soldados de *En las tiendas griegas* (*La pesquisa*) tienen de la guerra.

Es a partir de esos tres tiempos que la obra se configura y es también a partir de la invención de esos segmentos temporales que producen a la vez, variaciones en los estados de las cosas y variantes de los acontecimientos, que son demolidos y vueltos a erigir, sugiriendo, modificando, avanzando y retrocediendo (como escribe Saer en el ensayo sobre Freud), que la *gran obra* y el realismo se implican mutuamente. El procedimiento podría definirse del mismo modo que como el personaje de “Lo visible” se refiere a su manera de buscarle un sentido al mundo a partir del estudio de las fases

diferentes de un mismo objeto o de un mismo lugar en diferentes horas del día. Este sentido, dice, “es simplemente la yuxtaposición, en la memoria, de los estados sucesivos de una presencia cualquiera, interna o exterior, al paso de los minutos, de las horas, de los meses o de los años. Tomar conciencia de esa sucesión es lo que le da sentido al mundo, no el sentido que preferiría nuestro deseo, sino el de las cosas como son” (*Lugar* 113).

Realismo no significa, entonces, que haya una correspondencia entre las palabras y el mundo, sino que cada relato confluye en la *gran obra* con otros que lo rodean, lo anteceden, lo continúan, densifican los sentidos o los corrigen, en un tiempo y un espacio más grandes. Así podría retomarse el fragmento de *Cicatrices* citado en el capítulo precedente en el que Saer escribe que “para acorralar a la liebre tiene que haber un punto más adelante del cual la liebre no pueda avanzar; para que esté cansada, tiene que haber un campo por el que haya corrido; para que tenga que morir, tiene que haber un sitio, a campo raso, o en una gruta de ramas, donde pueda encontrar su muerte [...]” (25). El espacio extendido y el tiempo mayor que siempre son precisos para definir una acción o un objeto, el punto que siempre estaría más adelante, es la condición de que haya liebre y de que pueda acorralársela. La *gran obra* es análoga a la narración que se necesita para que haya caballo, de acuerdo con lo que se dice en “La canción material” (*El concepto*) y al relato que suplica el capitán de “Paramnesia” (*Unidad*). Todos esos son mundos que rodean a las cosas para que estas existan y para que tengan sentido.

Para decirlo de otro modo, podría advertirse también que a los desplazamientos temporales ya señalados se suma en *La pesquisa* un plano mayor. Los relatos que los personajes cuentan son dos, pero el que Pichón conoce por los diarios de París y el que Soldi ha leído en casa de Washington, están envueltos por un tercero. Este tercer plano, los engloba y los ordena en la voz de un narrador anónimo que es el de la novela. *La pesquisa*, decíamos, es el nudo de la obra. Pero no sólo porque tiene en el centro una *intriga significativa que se debe resolver*, para expresarlo con las palabras que usa Saer cuando se refiere al policial y a la sesión analítica, sino porque exhibe con nitidez la forma, la dinámica y la lógica de la *gran obra* saeriana. Esto es, que si ya la oscuridad de los asesinatos y la psicótica historia clínica de Morvan encontrarían en la resolución del enigma policial un orden y un esclarecimiento porque el género como tal está construido sobre la escandalosa posibilidad de que los crímenes tengan una razón, un sentido y un desenlace; Saer le dará a esa tensión entre razón y sinsentido, todavía otra vuelta. Por fuera del relato sobre Morvan y Lautret, habría uno más grande que podría

garantizar el restablecimiento del orden y de la racionalidad, otorgarle verosimilitud y coherencia: el del género policial. Sin embargo la narración mayor en la que Saer incluye esta historia, desestabiliza la coherencia genérica y dispone de otro modo la tensión entre lo luminoso y lo oscuro. Si lo que Pichón Garay cuenta es atroz y si puede enlazarse con los episodios más despiadados de las novelas anteriores —con los asesinatos de caballos de *Nadie nada nunca* y con la desaparición de Elisa y del Gato⁹⁹—; es el encuentro en el presente con Tomatis y Soldi, el que irradia cierta ligereza y abre la posibilidad de una reconciliación entre los personajes y el mundo exterior que en esta novela, por primera vez, permanece durante un tiempo más largo que en otras:

A esta altura de sus vidas, y del modo más inesperado, el presente les da la impresión de ser el mejor de los mundos posibles. La juventud les parece haber quedado en una zona arcaica y fabulosa, más lejana e improbable que la dimensión en la que levitaban, en otros tiempos, livianos y sumarios, los dioses, un limbo concluido, brillante, inaccesible a la experiencia pero también a la memoria, y a pesar de eso, y aunque cada minuto que viven los aproxima, como jugando, a la nada, en la cual desaparecerá todo lo vivido, lo pensado y lo recordado, desde la idea de universo, hasta la más inconcebiblemente diminuta de las partículas, pasando por todas las variaciones intermedias que existen entre las dos, y en particular en esta noche calurosa de fin de marzo, dan la impresión de ser macizos, sólidos y despreocupados, indolentes y sanos, concentrados en lo inmediato como el cirujano en una operación delicada, el atleta en el salto que se dispone a dar, o el sibarita en un sorbo de vino fresco. (48)

Lo que disminuye la oscuridad, no es entonces un procedimiento genérico convencional como sería el del restablecimiento del orden por parte del investigador de un policial, es algo propio de la obra y que sólo se deja reconocer en su propia temporalidad. Otro fragmento indica que si “las fuerzas que tiran hacia lo oscuro” son resistidas, no es tanto por las sensaciones que conservan los personajes de lo que han vivido a lo largo del día, no es tanto, digamos, por una experiencia feliz, de la que quedan residuos sensibles pero intraducibles a los idiomas privados de los otros, sino por la conversación.

Los tres tienen residuos de las sensaciones que han experimentado a lo largo del día caliente y luminoso, y el paseo por el río, la visita a Rincón Norte, los vericuetos de islas desteñidas y de agua, les dejarán seguramente a los tres recuerdos propios, salidos de una experiencia común, pero intraducibles a los idiomas privados de los otros, y que los acompañarán hasta la muerte. Han llegado de vuelta a la ciudad en el rumor del anochecer, y la ducha rápida que se han dado no les ha procurado más que una frescura pasajera, un alivio momentáneo y superficial. Únicamente la conversación los ha hecho olvidarse durante un par de horas del calor embrutecedor, del tiempo inquietante y oscuro que los atraviesa, continuo y sin cesuras, como un fondo constante y monocorde.

⁹⁹ Sobre la conexión entre los asesinatos de *La pesquisa* y lo que ocurren en *Nadie nada nunca*, véase especialmente “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer” de Rafael Arce.

Alertas y volubles, graves y juguetones, reconcentrados y al mismo tiempo disponibles, durante un par de horas han obligado a las fuerzas que tiran hacia lo oscuro a quedar fuera de sus vidas, sin dejar de saber ni un solo instante que, en las inmediaciones, dispuestas como siempre a arrebatarnos, esas fuerzas palpitan todavía (172).

La experiencia sensible es sin palabras, es “el rumor inaudible de los cuerpos que se abren” (“El arte” *El arte* de narrar 8). De modo que de la conversación, la narración y la escritura, resulta una materialidad más consistente y espesa que los residuos de las sensaciones que se han experimentado. Si el rumor de los cuerpos que se abren se muestra inaudible, como escribe Saer en “El arte de narrar”, es en el pasaje del recuerdo a la voz (“Nado en un río incierto que dicen que lleva del recuerdo a la voz”, dice el verso siguiente del mismo poema), donde las fuerzas que tiran hacia lo oscuro pueden, por un momento, quedar en suspenso.

La pesquisa cuenta el regreso de Pichón y se enlaza, por eso, con “A medio borrar” y “Discusión sobre el término zona”, que suceden alrededor de su partida. También con otro de los argumentos de *La mayor*, “Me llamo Pichón Garay” que transcurre cinco años más tarde, luego de que Tomatis ha estado de visita en París, por primera vez desde que su amigo se fue de la zona. Hacia adelante, los relatos sobre lo que ocurre después de la tarde que los personajes pasan juntos en casa de Washington y navegando por el río, se multiplican. “Recepción en Baker Street”, pertenece al libro *Lugar* que se publica en el 2000. Seis años después de *La pesquisa*, Saer escribe lo que habría ocurrido unos minutos después del final de la novela. Después de que Pichón, Tomatis y Soldi terminan su encuentro en el patio cervecero, llega la lluvia que anuncia el fin del verano y ese motivo los llevará a refugiarse en el bar de la estación donde se encuentran con Nula. A Nula (que será el personaje principal de *La grande*), le cuentan que pasaron la tarde en Rincón y que vienen conversando sobre la historia policial ocurrida en París. Pero en ese mismo libro, en *Lugar*, está también “En línea”, en el que Tomatis llama por teléfono a Pichón, un par de años después de su paseo en lancha por el río, para contarle otro hallazgo de Soldi. Otro manuscrito que sería una continuación del dactilograma de *La pesquisa*. Sin embargo, entre “Recepción en Baker Street” y “En línea” ocurriría, primero, un episodio que Pichón le cuenta a Tomatis por carta, una semana más tarde de haber vuelto a París. De ese episodio, los lectores nos enteramos en *La grande*. Se trata de que Pichón ha viajado de regreso a Francia en el asiento de al lado de Gutiérrez, que vuelve a Europa después de haber estado unos días en la zona en busca de una casa para comprar, con la idea de volver a la ciudad. Después de esta escena y antes de lo que se cuenta en “En línea”, en la lógica del relato estaría el

comienzo de *Las nubes* (publicada tres años antes que *Lugar* y tres después de *La pesquisa*).

El inicio de *Las nubes* sucede al año siguiente de lo que cuenta *La pesquisa*. Un año más tarde de que Pichón, después de veinte de ausencia, visita por algunas semanas su ciudad natal. Pichón, se dice en *Las nubes*, estuvo en la zona entre febrero y abril, y en julio del año siguiente, Tomatis lo llama por teléfono para contarle otra vez, un hallazgo de Soldi. Luego del llamado, Soldi le envía un disket con el texto. El tiempo en el que Pichón se sienta frente a la pantalla, es el tiempo en el que también nosotros estamos frente al libro, y lo que leemos es el mismo texto. Desde aquí, es preciso discernir que si a partir de la vuelta de Pichón, *La pesquisa* recupera lo que se cuenta en “A medio borrar” y en algunos de los argumentos de *La mayor*, lo que distingue estas correspondencias de otras que también se dan entre partes de la obra, es que en esta novela no sólo hay un retorno sino una modificación. Hacia adelante los relatos con los que dialoga (o conversa) de modo más directo, tienen también en el centro un cuento, y alrededor, al buscar una historia como lo hacen Soldi y Gabriela en su investigación en *La grande*, al escuchar una narración como la que inventa Tomatis en “Encuentro en Baker Street”, al dialogar sobre una narración como sucede en “En línea” o al leerla, como en *Las nubes*, los personajes continúan con la misma inclinación a lo luminoso que aparece en *La pesquisa*. Esta novela abre un tiempo, entonces, que interrumpe los momentos de mayor negatividad de la obra y la condición de que algo pueda dejar en suspenso las “fuerzas que tiran hacia lo oscuro” es, darle a la ficción, al relato, a las palabras la posibilidad de decir una verdad.

Ni las palabras anhelan ser cosas, ni la experiencia puede ser dicha. Aunque sean universos disímiles, en la lógica del lenguaje, en sus posibilidades y a la vez en las relaciones y determinaciones que están en las cosas, pueden abrirse “formas imprevisibles que carecen todavía de nombre, pero que aspiran a ser el hogar del infinito” (Saer “La novela” *El concepto* 125). Porque la experiencia sola sin lo que el lenguaje o el relato le dan, se pierde en lo que Saer define en varios lugares como el magma de lo indiferenciado. Insistir en lo que la ficción provoca y moviliza no implica, por supuesto, la suposición de que todo sea un relato, sino que para decirlo con palabras de Rancière, lo real debe ser ficcionado para ser pensado: “La política y el arte, como los saberes, construyen ficciones es decir reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (*El reparto* 49). Es en ese mismo sentido que debe

entenderse la discusión que Soldi le transmite a Pichón Garay cuando en el comienzo de *Las nubes*, le envía una carta acompañando al texto que leeremos a lo largo de toda la novela. En esa carta dice que le interesa su opinión sobre este manuscrito porque para él (para Soldi), es un documento auténtico mientras que para Tomatis se trataría de una ficción. Sigue Soldi: “Pero yo digo, pensándolo bien, ¿que otra cosa son los Anales, la Memoria sobre el calor de Lavoisier, el Código Napoleón, las muchedumbres, las ciudades, los soles, el universo?” (13).

Son los efectos de esta posición, entonces, los que estarían actuando en la configuración de las dos verdades de *La pesquisa* y en lo que Soldi le escribe a Pichón. Esto es: que es preciso que alguien lea, diga, nombre o escriba la significación de la jerarquía y de las relaciones entre las cosas para que estas ganen realidad. Y es preciso componer, para eso, un tiempo extenso, el tiempo propio de la *gran obra* en el que desplegar los procedimientos e inventar las posibilidades del realismo.

3.2 Un suplemento de sentido

La obra de Saer se construye sobre dos dimensiones temporales, tal vez como advierte Jorge Monteleone, *La grande* es la novela donde eso es más claro, porque allí, todos los personajes recuerdan y traen al presente escenas del pasado. Entonces, parece que existiera una dimensión temporal paralela a otra o una dentro de otra. La dimensión más grande de esta novela —sigue Monteleone y cita el momento en el que Gutiérrez “tiene la certidumbre abstracta, fugaz y fragmentaria: de estar siempre en un lugar más grande que aquel en el que, en las redes de la costumbre, se tiene la ilusión de estar” (*La grande* 380) —, supone que la experiencia vital revela al mismo tiempo un carácter que, “remoto y transitorio” manifiesta “su figura de espectro” (Monteleone, “Lo póstumo” 7).

Los relatos que, como decíamos, continúan o dialogan más directamente con *La pesquisa*, tienen en el centro un cuento. En “Encuentro en Baker Street”, la importancia que tiene que alguien cuente, que invente una ficción pero también que la comparta oralmente con los demás, se señala con énfasis:

Los tres miembros del auditorio, inmóviles y silenciosos, están como en un segundo plano respecto de su propia atención, que ocupa el centro de la mente, absorbiendo uno a uno los pormenores del relato, la intención explícita o tácita de las palabras, y movilizándolo al mismo tiempo las otras funciones que se ponen a su servicio, la inteligencia, la memoria, la intuición, la percepción auditiva que registra el sonido de las palabras y la observación visual que va sacando, de la mímica, las miradas y los

ademanos del narrador, *un suplemento de sentido que solamente otorga la relación oral de la historia* (cursiva mía 98).

Si se considera que lo que ocurre en este relato sucede inmediatamente después de *La pesquisa*, es claro que la verdad de la ficción ocupa en el ciclo que comienza con esa novela, un lugar decisivo¹⁰⁰. Y a la vez, lo que exponen estos cuentos que los personajes narran en el interior de los relatos y novelas de Saer, es la correspondencia entre la narración y alguna forma, aunque sea temporaria de lo diáfano y de la felicidad¹⁰¹. Vale recordar por ejemplo, cómo reina lo oscuro en el argumento de *La mayor* en el que Tomatis se va de la casa de Pichón después de haberlo visitado en París por unos días:

Me llamo Pichón Garay. Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13, rué des Ecoles, 5éme). El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme [...] Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medios podridos, medios renacidos, medios muertos. (“Me llamo Pichón” 199)

El fragmento interesa porque la escena vuelve a empezar en el comienzo de *Las nubes*, en el mismo mes de julio, alrededor de veinticinco años más tarde cuando Tomatis, que viene prometiéndole a Pichón una visita, le anuncia que se ha decidido a viajar. Y Pichón que en el relato de *La mayor* quedaba inmerso en esa atmósfera de recuerdos podridos, “se siente bien”, “contento”, “leve” y “cree poseer un porvenir

¹⁰⁰ En “Encuentro en Baker Street”, Tomatis intenta competir con la historia que Pichón cuenta en *La pesquisa* y dice que está planeando escribir un largo poema narrativo cuyo protagonista sería Sherlock Holmes, el relato se ocupa de esa historia que Tomatis se propone escribir en verso. Lo que conviene no perder de vista en relación a las convenciones del policial y específicamente al momento de restitución del orden tal como se organiza en los cuentos de Conan Doyle, es que en el poema que imagina Tomatis, las ideas políticas y morales del detective inglés habrían sido afectadas por los hechos históricos transcurridos después de la primera guerra mundial y entonces, bajo la influencia de la Revolución Rusa, el ascenso del fascismo y del nazismo, de la guerra de España y otros hechos, Holmes habría adoptado ideas socialistas, “incluso anarco-sindicalistas”. Amparado por esos cambios en la personalidad de Holmes, que Tomatis imagina, se le ocurre también que el detective podría preguntarle a Watson: ¿Qué se gana con defender el orden establecido, aparte de la aprobación mezquina de aprovechadores y de usureros, y de la admiración equívoca de las almas convencionales? Y luego, que también le diría a otro de los personajes de la historia que “los que pretenden que no hay nada nuevo bajo el sol, ignoran que la conciencia de los hombres, emancipándose de las condiciones históricas que la determinan, es el factor novedoso que analiza y juzga el acontecer de manera diferente cada vez, y por lo tanto es nuestra conciencia siempre renovada lo que hace que nada se repita” (100).

¹⁰¹ Los cuentos que los personajes narran en el interior de los relatos y las novelas son recordados o vividos como momentos de felicidad desde el comienzo de la obra. En “Algo se aproxima” (*En la zona*), el cuento de Barco sobre el anónimo español del Siglo XIII y el poeta estreñado, hace que el personaje que lo escucha, ese que todavía en aquel cuento se llama Él y que después se llamará Carlos Tomatis, sonría y sienta la calidez de la voz que cuenta y demora en extinguirse como si llenara todo el aire. Incluso en la primera parte de *La vuelta completa* que gira en torno de la figura de Rey, tal vez el personaje más oscuro y menos querible de los de la saga, el cuento del pájaro profeta que éste le habría contado a Marcos diez años antes, lleva a que esa mañana de otoño en la que habían ido a pescar a Colastiné, sea recordada por Rosemberg como “una de las mejores mañanas que he pasado en mi vida, una mañana que vale una vida” (39).

claro, recto y vivaz igual que una alfombra roja extendida desde la punta de sus pies hacia el infinito”(Las nubes 10). Entre tanto, “En línea”, sucede unos años después de *La pesquisa* y del comienzo de *Las nubes* cuando un domingo de noviembre Tomatis le cuenta a Pichón por teléfono la trama de otro texto encontrado por Soldi, cuyo argumento gira también alrededor de los mismos personajes y acontecimientos de *En las tiendas griegas (La pesquisa)*. Pichón entonces, dice el narrador, queda absorto en el sonido de la voz de Tomatis y, a partir de ese eco, tiene una imagen más vivaz que los estímulos, intermitentes o constantes, sucesivos o simultáneos, que excitan sus sentidos. La imagen forjada tiene como único elemento material, se dice, las dos o tres frases circunstanciales de Tomatis y, sin embargo, ese sonido basta para provocar la imagen nítida, brillante y férrea que Pichón se hace del amigo que mira plácido su entorno y disfruta de la mañana "deliciosa". Un par de meses más tarde, no podrá dejar de oír esa voz doble cuando en plena noche y en pleno invierno, lea los últimos párrafos del texto que Soldi le envía por correo. Entonces “la voz de Tomatis resonará en su memoria trayendo consigo la imagen del propio Tomatis, sentado en calzoncillos bajo el toldo verde, secándose a la sombra del toldo que hace resaltar el color rojo de las baldosas, y el cielo azul liso y profundo, sin una sola nube hasta el horizonte” Y la voz, traerá con ella, “cifrada” (“En línea” 29), la mañana deliciosa.

En *La grande*, la investigación de Soldi y de Gabriela sobre el precisionismo, lleva a que Gutiérrez, aun sin ninguna esperanza de recuperar la vividez de su experiencia pasada, explore los recuerdos de sus años de juventud. Éstos, a través del relato que construye para sus jóvenes oyentes, traen “a la claridad de su conciencia presente una multiplicidad de detalles que quizás creía desaparecidos para siempre y que siguen asombrosamente frescos y vivos en algún rincón ignorado de sí mismo” (189). Según lo que se adelantó y retomándolo, quisiera insistir en que el ciclo que tiene a *La pesquisa* como punto de fuga, inscribe la temporalidad y el devenir de la obra en la forma de un cuento que toma consistencia a medida que avanza de una novela a otra, o de un relato a otro, pero que sólo consigue continuar, dándole a lo fugaz de la experiencia sin palabras, la materialidad de una voz que se propone, cada vez, nombrarla y convertir los fragmentos del pasado, los recuerdos, los objetos, los personajes del pasado, en rastros materiales. Sobre las historias que recogen esos rastros, Pichón reflexiona en “A medio borrar”, del siguiente modo:

Fijas, cerradas, las barajamos como naipes durante dos horas. Pasan de boca en boca, como consignas. Se han como quien dice pulido tanto, lo mismo que piedras, sus

contornos son tan precisos, se distinguen tan claramente unas de otras, que es como si, en cierto momento, dejaran de ser historias, algo que ha pasado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en objetos, en algas, en floraciones. Es fácil, porque ya están en el pasado. Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable (*La mayor* 157).

Es en este sentido, que deberían leerse los acontecimientos y el título de “A medio borrar”, porque con lo que allí sucede se construye uno de los relatos en los cuales comienza la historia que los personajes se contarán a lo largo del tiempo que dura la obra y porque esa es justamente la razón de que lo que está allí, lo que entra en ese mundo, no desaparezca más que a medias. De tanto repetirse, las historias dejan de referir a una experiencia que mientras se vive es inenarrable, para hacerse en la reiteración, grumo imborrable, aglomeración, rastro tangible. Es porque los relatos se entrelazan de ese modo y se espesan, con el afán de acercarse a la materialidad de las cosas, que llamamos realismo a la lógica con la que se construye ese “diseño intrincado en el tejido del acontecer” (*La grande* 73). Si el realismo consiste en la disposición de una lógica sin choque que ordena la configuración del mundo narrativo, es a partir de los procedimientos temporales que esa lógica particular, construye la forma de la *gran obra*.

Así, entre los relatos que se conectan directamente con *La pesquisa*, en el texto sobre el que Pichón le habla a Tomatis en “En línea”, vuelven a aparecer el Soldado Viejo y el Soldado Joven que buscan la forma de determinar si Helena, que ha ocasionado la guerra en la que ambos participan, es en realidad una apariencia, un mero simulacro o si se trata verdaderamente de un ser material. El Soldado Joven averigua que el modo infalible de saberlo es exponer al cuerpo en cuestión a la primera luz del amanecer. Si el cuerpo sometido a la prueba es un simulacro, empezará a tornasolarse, se volverá translúcido y se desvanecerá en el aire. Los soldados quieren probar si la reina es de verdad la esposa de Menelao o si Paris ha sido engañado por un espectro. Al amanecer, con los primeros rayos de sol, Helena desaparece. Pero entonces, cuando se cree que el simulacro afecta sólo a la reina, la ciudad de Troya, el campamento griego y el Soldado Joven también desaparecen. “Ahora el mundo no es más que un uniforme vacío incoloro, del que hasta el sol ha desaparecido, y gracias al arte sin par de los magos egipcios, parece haber revelado en ese instante su esencia verdadera.” (31). Al final, sabemos que el Soldado Viejo se ha quedado dormido pero en ese sueño, los dioses le han hecho una confidencia tardía sobre el valor real de este mundo.

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 solo 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 en ese cuento 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” (*Lugar*) 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”, porque allí 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 5). Lo que es evidente es que los dos sugieren la misma pregunta en la que estaría en cuestión si detrás de las capas espectrales de la apariencia, de la ficción o del relato, existe un ser material que responda a lo que llamamos objeto, persona o mundo. Pero también si, del mismo modo, no habría una materialidad que se corresponda con el sueño. Eso es, decíamos, lo que Saer encuentra en Freud, el modo en el que el relato construye una estructura que como una ventana, pone en relación el adentro y el afuera, el encadenamiento y la interrupción. Y en este sentido, podría leerse no sólo la invención de los personajes de *En las tiendas griegas* (*La pesquisa*) y de “En línea”, sino también el lugar que tienen Pichón y Soldi en la obra. Cuando en el fragmento citado al comienzo de este capítulo, Soldi se refiere a que el autor de *En las tiendas griegas* se había abocado al problema de la veracidad, Pichón —dice el narrador— “enarca las cejas y asume una expresión interrogativa, destinada a significar más o menos: por lo que me transmitieron de ese texto, no me parece haber entendido que tratara de esa cuestión” (121). ¿Cómo puede no advertirlo?

Que no lo vea puede significar que Tomatis, encargado epistolar de ponerlo al tanto del argumento de la novela, no se lo ha contado bien o no le ha mencionado la interpretación de Soldi acerca de que el Soldado Viejo encarna la verdad de la experiencia, y el Joven, la verdad de la ficción. O bien, se trataría de que en esa imposibilidad de interpretar que muestra Pichón Garay, habría una especie de denegación. Pichón ha sido tocado del mismo modo que los otros de su generación por los horrores de la dictadura y en particular por la desaparición de Elisa y del Gato (su

hermano mellizo). Pero aunque todavía lo toca más de cerca, porque su “inconcebible ente repetido, tan diferente en muchos aspectos, y sin embargo tan íntimamente ligado a él desde el vientre mismo de su madre” se había “evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo” (*La pesquisa* 49); Pichón es el que se sustrae. Se niega a venir, a volver de París, para unirse a Héctor y a Tomatis en la búsqueda y en el reclamo, afirmando que igual “no reaparecerían” (*La pesquisa* 47). Pichón, como el Gato, habla poco y se muestra impasible. En *La pesquisa* parece por momentos abatido por el desgano y la indiferencia pero ya en “El arte de narrar” hay un poema titulado “Elegía Pichón Garay” en el que, como si se definiera al personaje por primera vez, dice: “Bienaventurados los que están en la realidad y no confunden sus fronteras” (85). Y en el argumento de *La mayor* que se titula “En el extranjero”, cuando recién han pasado siete años de que se ha ido a París, le escribe a Tomatis que al releer la carta que está por mandarle “lo esencial, como de costumbre, no se ha dejado decir” (cursiva mía 148). En *Glosa*, del mismo modo, se lo caracteriza a partir de que “no es de los que gastan mucha saliva en las conversaciones” (120). Pichón parece ser entonces, el personaje de la experiencia¹⁰² y ésta vendría a manifestarse, al menos por el modo en el que hasta aquí se expone, como la que no se deja decir.

De Soldi, en cambio, sabemos que su seudónimo es “Pinocho”. En una novela que tiene en el centro la pregunta por la composición y la entidad de lo verdadero, el apodo no puede resultar indiferente. Soldi representa, al revés que Pichón, la verdad de la ficción. En *La grande*, se exponen las posibles razones de ese nombre a partir de una conjetura de Gabriela en la que concluye que la madre del personaje lo llama así porque era para ella un muñequito, y que no podría haber sido por una identificación moral porque Soldi es incapaz de mentir (163). Sin embargo, es en *La pesquisa* donde “Pinocho” aparece por primera vez y ese apodo con el que se lo designa no está justificado de ningún modo. Si además se tiene en cuenta que sí aparece un comentario sobre el apellido (Tomatis dice, cuando se lo presenta a Pichón, que se llama Soldi aunque es nominalista), habría que arriesgar la posibilidad de que la ausencia de argumentos sobre el seudónimo sea una argucia para suscitar que el personaje se ubique en el centro de la controversia sobre la ficción y la verdad. A Soldi puede identificárselo

¹⁰² Rafael Arce ha observado que Pichón Garay es el personaje que encarna el silencio y que, en el mismo sentido que hemos señalado, habla de una historia para callar otra (“Bestiario bovarismo” 4).

con el Soldado Joven por ser el más nuevo del grupo, el que se suma en *La pesquisa* a los personajes que el lector de Saer ya conoce, el que escucha y recuerda los relatos de todos y el encargado de recopilarlos.

Considerar otro de los momentos en los que Pichón aparece como representante de la experiencia, permitiría confirmar lo que aquí se propone y avanzar un paso más. Así, cuando en *Glosa* se encuentra en París con el Matemático y recuerdan el cumpleaños de Washington, Pichón es, de los dos, el que ha tenido la experiencia, porque él sí estuvo ese día (a diferencia del otro y de Leto que han conversado sobre el cumpleaños a lo largo de las primeras siete cuerdas de la novela aunque ninguno de ellos había estado presente) pero según dice el narrador “a pesar de los privilegios de la experiencia, [Pichón] no está menos perdido en la incertidumbre engañosa que él [el Matemático]” (140). Se trata, entonces, de que aunque no se deje referir y aunque los relatos y las conversaciones, habitualmente, giren alrededor de lo que no se ha vivido, la experiencia es un núcleo cuya verdad sólo puede sostenerse en el incansable intento de alcanzarla. O mejor, es la posibilidad de que en algún punto que está siempre más allá, exista un relato sobre esa aglomeración sensible, indeterminada y siempre diferida que pueda decirla. De esta forma volvemos al comienzo: a Freud, y a lo que Saer decía sobre el lenguaje en la sesión analítica y en la literatura. La verdad que Freud reivindica, dice Rancière, sólo es revelada por las fantasías de los sueños y de los cuentos y es allí “por el desvío de su disimulación”, donde la verdad que no se advierte directamente en la experiencia, se vuelve a la vez “completamente material y enteramente dada por la fabulación” (“La verdad por la ventana” 221).

3.3 Y algo, sin embargo transcurre.

Hay un fragmento de *La narración objeto* en el que Saer escribe acerca del día de 1968 en el que caminaba junto a Borges por las calles de Santa Fe cuando, repentinamente, Borges se detuvo 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). En esa frase, en el hecho de recordarla y de escribirla en un ensayo, podría leerse, en principio, una enseñanza que consistiría en la conveniencia de establecer un desacuerdo entre el nombre y el sentido. Pero también sería posible encontrar en ese relato una anécdota que, desoyendo el precepto borgiano, permitiría conjeturar una historia apropiada para la ocurrencia del apellido de Carlos Tomatis. Ese modo de nombrarlo, traduciría, entonces, “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” *Palo* 322), el nombre que metonímicamente le corresponde. Si se avanzara en esa dirección la hipótesis quedaría refutada enseguida 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*¹⁰³. Pero de todos modos la criatura de Valery que “no tenía un grano de esperanza” (Valery, 37) y Tomatis tienen un aire común, ciertos rasgos que también caracterizan al tío del personaje de Saer, del que Carlitos hereda su nombre de pila, y “ciertas rarezas de comportamiento” (“El hombre” *Lugar* 12). Ése 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 al mismo tiempo que los dos (tío y sobrino) tienen esa tendencia notable hacia la incredulidad o el nihilismo, una propensión a resignarse ante la nada y a ser conciencias puras y similares a la que personifica Edmond Teste¹⁰⁴, 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 por al menos algunas horas, obligan a las fuerzas que tiran hacia lo oscuro a quedar fuera de sus vidas, aunque “sin dejar de saber ni un solo instante que, en las inmediaciones, dispuestas como siempre a arrebatarnos esas fuerzas palpitan todavía” (*La pesquisa*, 68). Ese intervalo de latencia, el tiempo en el que lo oscuro queda alrededor pero no los incluye y no los hunde, es

¹⁰³ La escritura de los cuentos de *Palo y hueso* sería, si se sigue la fecha que aparece en *Cuentos Completos*, de 1961. La publicación del libro es de 1965.

¹⁰⁴ Hay varios momentos en los que el modo de hablar y de escribir de M. Teste se parece al de los narradores y personajes de Saer pero el más notorio es sin duda cuando al final de “La velada con M. Teste, Edmond le dice a su acompañante: “Prefiero un añico del menor hecho que se produce. Soy estando, viéndome, viéndome ver, y así sucesivamente...” (27)

aquí el punto de partida. Tal vez la pregunta de Borges con la que toma posición respecto de la conveniencia de esconder el sentido antes que exponerlo a la denotación pura, sea en realidad una lección que Saer toma pero conduce hacia un lugar absolutamente distinto al que está en el centro de las ficciones borgianas. En los cuentos de Borges, los nombres funcionan del mismo modo que cualquier palabra y que cualquier frase, son convocados para definir un carácter o para sugerir y esconder al mismo tiempo el punto culminante de la intriga. Son indicios que aparecen sólo cuando son necesarios para la construcción perfecta de la trama. Así ocurre con Vincent Moon y el arco ceniciento que le cruzaba la cara, el que un párrafo antes de develar el secreto, se caracteriza como “una *medialuna* de sangre”, descripción de la cicatriz que envía al nombre verdadero del personaje (“La forma de la espada” *Ficciones*. Cursiva mía); o con Emma Zunz (*El Aleph*) que está marcada con una parte del nombre de su padre y permite, por eso, conjeturar en la línea del conflicto edípico, una hipótesis de lectura que la trama deja suspendida y decide no escenificar¹⁰⁵. En la obra de Saer la distancia entre el nombre y el sentido debe leerse correlativamente con el problema de la separación entre las palabras y las cosas y también, por eso, en concordancia con la definición del realismo. El nombre no es nunca del todo indicial, ni denotativo. Con excepción del general Negri (*Lo imborrable, La grande*), que es la encarnación de lo negro y del mal, y exceptuando también al Matemático, que una vez que ha sido designado por Tomatis de ese modo, llevará el apodo a lo largo de toda la obra y mostrará realmente que el seudónimo de verdad lo define; los demás tienen en relación con su nombre, un vínculo más borroso, ni siquiera metafórico. Muchas veces se da como rasgo que reúne un conjunto de características desligadas que son atributos más bien de todos o de cualquiera de los personajes, como con Pichón y el Gato cuya condición animal no se manifiesta de modo más evidente que en los otros hombres de la obra. En otras ocasiones se expone como problema y por eso, se da en concordancia con la forma del realismo, porque en el nombre no hay una relación de identidad, como no

¹⁰⁵ Sarlo lee “Emma Zunz” en “El saber del cuerpo” reponiendo el conflicto psicoanalítico, allí advierte que el nombre de la heroína es una parte del de su padre: “En el asesinato de Loewenthal —escribe— Emma cobra varias cuentas atrasadas. En orden cronológico: la primera, la de su madre a quien su padre le “había hecho la cosa horrible que a ella ahora le hacían”; la segunda, la desgracia, la huida y la supuesta culpa de Loewenthal en el suicidio de su padre; la tercera, su propio padecimiento de la “cosa horrible”. El orden cronológico muestra que el motivo que parecía central, queda enmarcado por otras dos deudas a cobrar con la muerte. Esa simetría establecida por “la cosa horrible” rodea a Emanuel Zunz. Emanuel, de ser todo el impulso de la venganza, es reducido a una parte, la parte de Emma” (Sarlo “EL saber”).

la hay para Saer entre la palabra y lo que designa. En lugar de una mutua referencia, lo que hay entre uno y otro, entre el nombre y el sentido, es del orden de la paradoja o bien, de algo que debe descubrirse (como en el caso del nombre de Leto)¹⁰⁶. Pero no como enigma (como ocurre con Vincent Moon en el cuento de Borges), sino en consonancia con el modo en el que la ficción puede decir lo verdadero. Tanto con el apellido Bueno que tienen Walter y su padre en *Lo imborrable*, como con César Rey que en “El asesino” se enorgullece de que “hay demasiado poder en su nombre” (*En la zona* 484), aunque ese poder no lo use para nada, porque Rey había escrito una novela que nunca publicó y no hacía nada, “salvo vagar constantemente por la ciudad” (483). En el comienzo de *La ocasión*, se dice que Bianco se hacía llamar Burton para no minar la credibilidad que pudiera darle ese nombre a alguien con el cabello colorado. Pero el narrador ante eso que se le presenta como problema resuelve llamarlo “nomás Bianco” “para simplificar” (9).

Hay un extraordinario ensayo sobre Saer que no ha sido mencionado hasta aquí y que sin embargo constituye un antecedente subrayable para defender la tesis de que la singularidad de su obra no reside en su melancolía, ni en la lentitud de la prosa, ni en la escritura que no afirma nada; sino en el borde entre la continuidad narrativa y la interrupción o la fragmentariedad¹⁰⁷. Se trata de *Saer y los nombres* de Dardo Scavino. Lo que el autor sostiene allí es que para Saer la posibilidad de afirmar la existencia de algo sería una ilusión “una cosa más allá de la experiencia corporal o sensible, es una ilusión”, pero que esa ilusión no sólo es inevitable sino también imprescindible porque sin ella no habría cosas ni realidad. “Para que una cosa, una realidad sea posible, el sujeto deseante precisa presuponer la existencia de un excedente espectral, un algo = X, al cual se referiría la multiplicidad heteróclita de predicados” (35). La posición de Saer,

¹⁰⁶ En Las “Notas críticas” sobre *Glosa*, Premat dice que “Leto vendría de *letum* (es decir, muerte), definiendo el peso de la muerte que lo singulariza (primero la muerte del padre, luego su propio suicidio).” Y que en relación con el problema de la memoria en la novela podría leerse también en su apellido una raíz griega: “Leteo (Olvido), río de los infiernos, cuyas aguas hacían olvidar de pronto todo lo pasado a quien las bebía. El nombre Leto se podría asociar por lo tanto a la teoría heideggeriana de la verdad, *aletheia* en griego” (182).

¹⁰⁷ Jacques Rancière escribe en *La palabra muda* que el “fragmento” o “lo fragmentario”, ha sido concebido a menudo como marca de “un estatuto de inacabamiento y destotalización que es propio de la obra moderna” y que al asimilarlo al tema de la obra ‘inoperante’ de Blanchot, se hace bascular a la literatura del lado de una experiencia de los límites. “Pero esta visión es sin duda demasiado patética”, agrega. “Un fragmento no es una ruina. Es más bien un germen [...] El fragmento es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura finita de un proceso infinito” (80).

escribe Scavino, aun cuando a menudo invoque a Nietzsche, no sería la del filósofo alemán:

Cuando Saer recuerda al final de su conferencia sobre **El Quijote** que algunos “con el pretexto de haber oído el canto” de las sirenas, hacen “de este supuesto conocimiento la justificación, inverificable desde todo punto de vista, de su instinto de dominio” (NO; 54)¹⁰⁸, está recurriendo sin dudas a un argumento nietzscheano — aunque una vez aceptado esto, no se vería muy bien cómo alguien podría sustraerse a esa voluntad de poder. Pero cuando Saer convierte, en su novelas, lo reprimido o lo olvidado en la verdad de un orden, una legalidad o una civilización, nos propone una versión de la “verdad” más cercana a la concebida por Freud: aquello que debe ser enterrado para que una racionalidad se imponga. (102 negrita original)

Lo que Saer escribe en “Líneas del Quijote” es que:

Don Quijote, como todos nosotros, salió a los caminos tratando de escapar; no al canto hechicero y prometedor, sino al silencio de las sirenas. También nosotros quisiéramos encontrar algo que vaya más allá de nuestro silencio, pero es evidente que hemos olvidado, quizá para siempre, la capacidad de forjar el pacto simbólico que nos permita romper ese silencio que es universal, aunque algunos con el pretexto de haber oído el canto, que en verdad ya sólo es leyenda, hagan de ese supuesto conocimiento la justificación, inverificable desde todo punto de vista, de su instinto de dominio. De ahora en adelante, por lo que duren el mar, el aire y las estrellas, seguiremos viviendo en el silencio de las sirenas, debatiéndonos en la realidad material bruta, y chapaleando en el pantano de lo empírico. Nuestra única lucidez posible consiste en reconocer que, como el personaje de Kafka, simbólicamente hemos perdido. En cambio, Don Quijote, el ganó. (*La narración* 54)

Ese párrafo lleva a Scavino a cuestionar la perspectiva de Premat en *La dicha de saturno* porque para el autor de *Saer y los nombres*, lejos de asumir una posición melancólica, el escritor la denunciaría como la última ilusión metafísica. Lo que Scavino lee en el ensayo de Saer sobre el Quijote es que si mantener la ilusión de encontrar *algo* es como quedar cautivo del canto de las sirenas, lo que Saer se pregunta, siguiendo a Kafka, es si hay algo peor que ese canto; y su respuesta es que más funesto que el canto es el silencio. La posición melancólica, concluye el crítico, o la “moral del fracaso” resulta una ganancia simbólica cuando se la compara con el silencio o con la falta definitiva de la cosa: “La melancolía no es una resignación ante la nada del mundo sino una manera de protegerse, de olvidar esta nada” (Scavino 36).

La distinción de Scavino acerca de la melancolía saeriana es importante porque coincide o consiente la que sostiene esta tesis, pero referir a ella en este lugar tiene además otra finalidad. Se trata de que ese modo de leer a Saer permite avanzar sobre la

¹⁰⁸ Con NO, se refiere a *La narración objeto*

definición de la *gran obra* que aquí se propone, y sobre el modo en el que el realismo implica y queda implicado en esa forma. La distancia entre el nombre y el sentido, entre las palabras y las cosas, tiene en la *gran obra* de Saer otras derivas que es preciso determinar.

En el primer cuento 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” (*Palo* 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 este 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” (*En la zona* 536)), en “Por la vuelta” algo de inquietud parece persistir: “‘De acuerdo’, le he 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 sonríe 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’” (*Palo* 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 de Saer” (Gramuglio, *Lugar*, 2). 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” (8). Es en uno de los cuentos de *Lugar*, donde tal vez 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” (*Lugar* 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 sonrío. La sonrisa se hace más amplia y secretamente orgullosa.

De modo que si hay algo suspendido sobre cada libro y arrastrándolo hacia el siguiente o hasta el anterior, si hay un hilo que puede seguirse, el resultado no es siempre el negativismo. David Oubiña observa “que —a diferencia de Proust— es porque no recuerda, que el narrador saeriano puede escribir” (*El silencio* 168). Ese aspecto de su planteo es cierto en “La mayor” y también lo es si recordar implica una certeza de que lo que se evoca ha ocurrido. Pero la obra de Saer es una yuxtaposición de los recuerdos de sus personajes. Recuerdos que son muchas veces de lo que no se sabe si ocurrió, recuerdos de lo que se han contado entre ellos durante años. Y además, la negatividad que Oubiña encuentra en la diferencia entre el Tomatis de “La mayor” y

Marcel en la novela de Proust, tiene también un borde que sí asiente algo: la escritura. No recuerda pero *puede* escribir. Lo que queda de la negación, entonces, es algo imborrable y material: la escritura que afirma que dice algo. Y aunque diga lo oscuro y por momentos se proponga decir la nada, o decir que hay nada, construye oraciones cuya sintaxis inventada y al borde de lo indecible se ajusta, sobre todo en la sucesión de los lugares por los que Tomatis atraviesa y de los minuciosos movimientos que emprende, a una voluntad narrativa y a una lógica que, aunque costosa, es legible. Si los verboides, la insistencia en el *ahora* y las repeticiones parecen impedir el avance, el pasaje de un escalón a otro y de una habitación a otra, presuponen un continuo temporal y espacial que la voz narrativa se empeña en impedir que tome forma pero que no deja de estar allí. De modo que la persistencia y la extensión del relato consiguen por momentos que se construya a pesar de la reiteración y del uso de verbos no temporales, un efecto de continuidad:

Ahora estuve o estoy estando en el primer escalón y estuve o estoy todavía estando en el primer y en el segundo escalón y estuve y estoy estando, ahora, en el tercer escalón, y estuve o estoy estando en el primer y en el segundo escalón y en el cuarto y en el séptimo y en el antepenúltimo y en el último escalón ahora. No. Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy estando en el último escalón. Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora (“La mayor”127).

Dos veces, aparece en “La mayor” la mención al transcurrir y hay en ese párrafo, algo que se sitúa en la misma línea de lo que aquí intenta demostrarse:

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 es el transcurrir: algo se mueve a pesar de la aparente inmovilidad¹⁰⁹. Conviene recordar, entonces, lo que se ha señalado al comienzo. Saer

¹⁰⁹ 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

considera que la reaparición de personajes es una convención como cualquier otra y que no responde al interés por la progresión de la intriga. Sin embargo, si su obra solamente tendiera a la disgregación narrativa, la escritura debería haberse detenido en el cuadrado negro que aparece en una página de *El limonero real*.

Establecer una identidad entre el abatimiento de los personajes y la aspereza de la forma encuentra en *Lo imborrable* una aporía. Miguel Dalmaroni ha reparado con razón en que la violencia del terrorismo de Estado en *Lo imborrable* “parece más narrada o lo está de un modo menos fragmentario que en *Nadie nada nunca*” (“Lo real sin identidades” 130) pero del mismo modo podría agregarse que aunque la angustia de Tomatis alcanza en *Lo imborrable* su momento de mayor despliegue, la sensación de ahogo se define también de un modo más narrado que la que se percibe en la atmósfera de *Nadie nada nunca*.

Lo imborrable es la novela anterior a *La pesquisa* y es la última en la que en la forma de ver el mundo de los personajes predomina la oscuridad melancólica y por momentos asfixiante. De modo que el momento en el que Tomatis sale del agua negra y del penúltimo escalón de la escala humana, es también el punto en el que la obra comienza a moderar su negativismo. Por supuesto que ese cambio tiene causas históricas y políticas, el tiempo que dura lo que se cuenta en la novela es el que transcurre entre los últimos años de la dictadura y su final. Pero en el relato que avanza casi de forma continua, se ve que la desintegración y el fraseo resistente no pueden identificarse con la única forma en la que sería conveniente escribir sobre la desesperación o sobre los efectos del horror de la dictadura. Por otro lado, es en esa novela donde la voluntad de decir o de encontrar una forma verbal que deje pasar algo de la experiencia indecible a la materialidad de una voz, busca resolverse de un modo semejante al que, en el ciclo que inaugura *La pesquisa*, se reconoce en las historias que los personajes se cuentan. Así es que para intentar darle un orden a la experiencia inaprensible y a la sensación de ahogo, Tomatis se vale de la escritura de sonetos. Y con su orden medido, se propone detener la “disgregación” (*Lo imborrable* 144) de modo que “a causa del prestigio heroico de toda medida” puede, al fin, con los catorce versos “ya imborrables”, poner “freno a la dispersión” y apaciguarla (145).

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.

Ahora bien, si puede afirmarse que en *Lo imborrable* ocurre lo mismo que Florencia Garramuño encuentra en *Glosa* y en *El entenado*, esto es que la vuelta al relato que *El entenado* despliega “hace posible convertir en un problema de la trama (del argumento) lo que antes podía parecer (sobre todo en *El limonero real* y *Nadie nada nunca*) una mera preocupación formal”(711), debería advertirse que en *Lo imborrable*, particularmente, la resistencia formal no sería relevada por lo que la trama tiene que resolver (con la idea de que si en otras novelas y relatos se desintegraba la forma de las frases, aquí el que se desarma y se ahoga es el personaje). Más que argumental, el problema pasa a ser conceptual. La forma ya no es tan discontinua como en *Nadie nada nunca* pero el tema de lo continuo y lo discontinuo pasa a ser un problema explícito en el discurso de Tomatis, un concepto sobre el que discurre y que finalmente fija su modo de ver el mundo.

A la vez, la ocurrencia de esa fórmula “continuo-discontinuo” que aparece en el margen del comienzo de *Lo imborrable* es la que definiría el tiempo de la obra. Hacia el final, en medio de un sueño de Tomatis, esa teoría sobre el tiempo encuentra una imagen que retoma los juegos de los niños en *El entenado*. La figura que aparece, entonces, señala que no es sólo un punto negro semejante al cuadrado de *El limonero real* el que la obra indicaría como su mejor grafismo, sino también la línea:

el mundo está compuesto exclusivamente de puntos y líneas porque es a la vez continuo y discontinuo: el punto representa el espacio y la línea el tiempo, y pontifico con delectación sobre la línea de puntos, sobre los átomos como puntos, sobre la frase considerada como una línea y el punto que la termina o la separa de las otras (*Lo imborrable* 247).

Esa misma figura que en *El entenado*, a partir de los círculos y las líneas formadas por los niños en sus juegos, se define como “cifra de cosas elementales, como la forma del tiempo o la razón del espacio” (307), exhibe algo que en la obra se da a la vez en la estructura y en la composición de imágenes o cuadros. En lo estructural, el punto indica la interrupción de la frase pero también es el momento de pasaje entre palabra y silencio. El punto geométrico, escribe Kandinsky, “encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio. En la conversación corriente, el punto es símbolo de interrupción, de inexistencia (componente negativo) y, al mismo tiempo, es un puente de una unidad a otra (componente positivo)” (21). El punto es en la obra, el desamparo de Tomatis en “La mayor”, o el lugar en el que está en *Lo imborrable* con el agua hasta las rodillas en el anteúltimo escalón. Pero también, el punto es el que se abre hacia el dibujo de una línea, hacia el instante, por ejemplo, en el

que muchos años más tarde Tomatis se ríe con una amplia y orgullosa sonrisa (“con un aire resignado que no consigue disimular su intensa, por no decir infantil satisfacción” “Cosas” *Lugar* 115) cuando Gabriela Barco lo visita. O el momento en el que sabemos que después del tiempo de *Glosa*, todavía se escribe con el Matemático que vive en Estocolmo. Que luego va a dejar su trabajo en el diario porque su tío le dejó una herencia (“El hombre no cultural” *Lugar*) 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*).

Con el punto y la línea, la forma de la obra busca como efecto, sustraerse de las exigencias de la sucesividad del signo que hacen de cualquier escritura un orden regular de encadenamientos y pausas, convirtiendo esa disposición en un problema teórico o conceptual. No sólo de la lengua, sino también de la trama, de la lógica temporal que permite avances, detenciones y retrocesos persistentes, y del modo de ver el mundo que tienen los personajes. Pero en otro sentido, que no se corresponde con la forma ni completamente con lo que se cuenta, hay algo más que se desprende de estas figuras. Es que también deberían pensarse como puntos, las escenas de la obra de Saer que funcionan como cuadros. En esas escenas puede advertirse una suspensión de lo narrativo, porque son eminentemente descriptivas; pero introducen, a la vez, un efecto de pausa a partir de la cual lo acontecimental parece prepararse para hacerse más espeso. Los cuadros descriptivos que, como afirmamos, funcionan como puntos, permiten condensar en una imagen, la formación de nudos de sentido a partir de los cuales se proyecta la continuidad del relato. Esos cuadros no son sólo los que remiten a un pintor o una pintura como el *Campo de trigo de los cuervos* de Van Gogh que Tomatis cuelga en su cuarto (“Transgresión” *En la zona*) o los que pintan Héctor y Rita Fonseca (“A medio borrar” y *Glosa*), sino aquellos que siendo a la vez parte de la narración, abren la lógica de la línea que va de comienzo a fin, al instalar en el medio una imagen espesa de color o simplemente una imagen que a pesar de estar escrita no puede dejar de ser más visual que discursiva. Los cuadros muestran en una dimensión que no responde sólo a lo formal, ni sólo a lo fragmentario o al negativismo, que el punto y la línea son también los elementos con los que en el plano argumental, en el de la lógica temporal y en el de las imágenes; con cada frase y cada novela, *la gran obra* se construye en el pasaje del punto que indica silencio o inexistencia (que sería en palabras de Kandinsky un componente negativo) a la línea que avanza de una unidad a otra

(componente positivo). Entre esos cuadros se destaca el del comienzo de *La grande*, cuando Nula y Gutiérrez caminan con las camperas amarilla y roja y luego bajo el paraguas multicolor en medio de la tarde gris y lluviosa. El momento en el que Lucía Riera aparece delante de Nula con su vestido rojo (*La grande*), o cuando Leto comienza a representarse a Botón con cuatro agujeritos en el medio y a partir de los detalles que va agregando el Matemático al relato que le hizo Botón del cumpleaños de Washington, se ve obligado a ubicar en su imagen de esa noche, un quincho que no estaba previsto en el esquema visual e imaginario que se venía haciendo de la distribución de la casa (*Glosa*). Esas imágenes que sobresalen en distintos puntos de la superficie como las titilaciones que pinta Rita Fónseca definidas por el narrador de *Glosa*, se estampan de manera distinta cada vez, “no únicamente por el tamaño, sino sobre todo por la individuación perfecta que adquieren al desparramarse en la tela” o en la obra:

Por otra parte, las manchas y los regueros tortuosos continúan hasta los bordes, los cuatro costados clavados al bastidor, de modo tal que como se comprueba que lo que ha quedado detrás del bastidor es la continuación de la superficie visible, puede deducirse con facilidad que esa parte visible no es más que un fragmento, y el ojo, al llegar a los bordes en los que se pliega la superficie, adivina la prolongación indefinida de esa aparición intrincada que va dejando, en su combinación imprevisible de colores, de densidades, de velocidades, de sobresaltos y de acumulaciones, de giros bruscos y de temperaturas, la materia atormentada. No son formas, sino formaciones –rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, ¿no?, aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión (*Glosa* 183).

3.4 Temporal

En las últimas páginas de *La pesquisa*, Pichón observa a Tomatis para descubrir en sus facciones, marcas del paso del tiempo cuya constatación parece depender únicamente de la percepción o del recuerdo. Como esos rastros son los únicos modos de entrever cómo o cuánto tiempo ha transcurrido desde algún momento incierto e intangible, resulta que si no son tan visibles, no hay prueba fehaciente de que el tiempo pasa:

Una impresión instantánea y fugaz, pero muy intensa, de continuidad o tal vez de permanencia lo transporta mientras lo observa, como si a través de la invariabilidad física de Tomatis, que cuando tenía veinte años parecía más viejo de lo que era y ahora que tiene casi cincuenta más joven de lo que es, pudiese verificarse no tanto la mansedumbre del tiempo como su inexistencia (128).

Pero lo que dice el narrador sobre lo que observa Pichón, está formulado de modo ambiguo porque la impresión intensa pero fugaz se describe a partir de dos sustantivos que no son necesariamente sinónimos: permanencia y continuidad. Si el

primero significa que entre dos momentos algo se mantiene idéntico y al permanecer manifiesta también una continuidad, es decir que en aquello que continúa (como Tomatis que es siempre Tomatis) hay algo invariable; la inmutabilidad no es absoluta. En esa constancia hay, a la vez, una diferencia. Aunque sea que cuando el personaje era joven parecía más viejo y a los cincuenta, más joven de lo que es.

Si puede negarse el paso del tiempo, por otra parte, cuando no hay rastros materiales del transcurrir, o cuando no hay tantos, esa *inexistencia* (nótese en la cita que es la palabra con la que se califica la sensación de que el tiempo no transcurre) parece ir acompañada siempre de una percepción intensa en la que lo observado cobra realidad. Es preciso discernir, entonces, que si como señala David Oubiña, Saer postula un relato circular, recursivo, fragmentario e inconexo, una literatura gerundial o en suspensión; de esa forma temporal que niega el avance narrativo o que sólo avanza al precio de la dispersión, no resulta un mundo disgregado sino, al revés, una condensación, un espesamiento de las cosas. Beatriz Sarlo escribió sobre ese efecto en “Narrar la percepción”, pero lo vio únicamente como procedimiento formal. Como si al acumularse y repetirse, las frases se empastaran y se escribieran unas sobre otras hasta producir por medio de la densidad, una sensación de presente. Lo que Sarlo encuentra en el modo en el que Saer se interesa por el presente, se registra como disolución de todo lo que rodea al instante y al objeto que se describe con minuciosa insistencia. De modo que el tiempo mayor, que sería necesario para que algo pueda ser reconocido como un mundo y para que haya en él cosas, lugares y personajes, aparece para la autora de ese ensayo como imposibilidad o como campo ciego. El fragmento en el que Sarlo escribe sobre la potencia del presente dice:

Así, lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva (...) El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe, de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente (34).

Pero más allá de cada novela, la *gran obra* de Saer construye un tiempo más grande que el del puro presente. Cuenta, aunque sea de modo discontinuo, la historia de un grupo de personajes desde su juventud hasta sus cincuenta años; fija un mapa repleto de lugares a los que los personajes vuelven; mide las distancias entre un lugar y otro, pone a sus personajes a recorrerlas y temporaliza esos desplazamientos. De modo que si el tiempo no deja rastros visibles que indiquen variaciones evidentes en las facciones, y si los personajes desisten de la posibilidad de entenderlo como extensión,

para observar su inclinación a la permanencia —lo que significa un modo de mirar el mundo que construye lo que ve a partir de sus componentes estables—, esa constancia implica una suspensión momentánea del tiempo. Pero no supone necesariamente que las cosas sean como escribe Sarlo “materialmente inabordables e infinitamente desintegrables” (36). Al contrario, diríamos, que si el tiempo se suspende es por efecto de una intensificación de lo real, no por su disolución. En ese sentido debe leerse lo que sigue al momento en el que el narrador de *La pesquisa* dice que Pichón tiene la impresión de una inexistencia del tiempo, porque si bien afirma que únicamente el presente le parece real, agrega: “y tan inseparable del espesor de las cosas, tan confundible con la extensión palpable del mundo, que su dimensión temporal está como abolida” (128).

Tal vez, conviene suponer, al revés de cómo Sarlo lo plantea, que a partir de la desintegración infinita, las cosas se convierten en materialmente abordables. Si se observa cada fragmento en su devenir temporal, los objetos, los estados de la luz, las sensaciones y los recuerdos que se presentan desintegrados, al recuperarse más adelante en otro párrafo o en otra novela, producen un continuo por medio de la construcción narrativa. Un continuo que, incesantemente interrumpido, produce la posibilidad de abordar lo material. Si en la sintaxis y en lo formal no hay discurrir fluido, narrativamente el tiempo es continuo y preciso. Desde esta perspectiva los comienzos de las novelas y relatos son elocuentes. La sintaxis singular de cada *incipit* de Saer, ha sido analizada en varios trabajos. Entre ellos, quisiéramos destacar el de Graciela Villanueva que dialoga con “Empezar por pero” de Alan Pauls y “Como venía diciendo” de Martín Kohan, en los que también se analizan los comienzos. Pero el de Villanueva sigue centralmente la perspectiva de Andrea Del Lungo sobre el Nouveau Roman, y señala que si para Del Lungo, en la novelas de Robbe Grillet la repetición, la multiplicación de los deícticos y el uso de verboides en lugar de verbos conjugados son “modos de manifestar la suspensión del eje temporal y la convicción de que la palabra trata en vano de reorganizar un mundo incomprensible y fugitivo” (97), lo mismo podría decirse de las novelas de Saer. Sin embargo, la pregunta que se impone cuando el énfasis está en la suspensión del eje temporal, nos lleva a interrogar lo que ocurre cuando el tiempo se convierte en un sintagma definitivo en el que se describe una sensación atmosférica o lumínica, relacionada con la temperatura, con la estación o con un momento del día y también cuando aparece bajo la forma de fenómenos meteorológicos. Porque entonces, el tiempo no se manifiesta en absoluto como

suspensión o cese, inmovilidad o interrupción. El tiempo se despliega en esos momentos, contrariamente, como duración o como secuencia, se define con nitidez y estructura el relato de un modo perfectamente inteligible. El tiempo y el lugar son como dice Rosenberg en *La vuelta completa* “el terreno real donde deben comenzar todas las preguntas y todas las investigaciones” (33).

La primera frase de *El limonero real*: “Amanece y ya está con los ojos abiertos”; la primera de *Lo imborrable*: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece”; el comienzo de *La pesquisa*: “Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido”; el sábado del mes marzo en el que Rosenberg y Rey se encuentran cuando empieza *La vuelta completa*; la tarde de fin de invierno en la que empieza *La ocasión*; la mañana soleada de octubre en la que Ángel Leto baja del colectivo en *Glosa*, establecen algo más que una situación propia del *incipit* de toda narración. Lo que proponen en una frase, no se inclina hacia la suspensión del avance narrativo, evidencia, al contrario, la continuidad del relato. Continuidad incesante aunque de modo evidente, y como ocurre siempre con el realismo, incesantemente interrumpida o momentáneamente suspendida una y otra vez. Tanto cuando lo que se cuenta comienza en una novela y sigue en otra como cuando simplemente empieza como si antes de la primera palabra de la primera página, el narrador ya hubiera venido hablando o escribiendo¹¹⁰. Por otro lado, como el tiempo es condición de la lengua, del relato y de la percepción del mundo, en esos comienzos y en otros momentos a los que nos referiremos enseguida, la temporalidad tiene como los cuadros o las imágenes, la capacidad de suspenderse, espesarse y proyectar hacia adelante el avance narrativo. Las primeras frases señalan un antes o un más allá desde el cual el comienzo se relativiza como comienzo (“Amanece y ya está con los ojos abiertos”, “Pasaron, como venía diciendo, veinte años”, “Otros, antes, ellos podían” o “Allá, en cambio, en diciembre...”), e impiden por eso que se vuelva sencillo señalar los límites de la narración y pensarla como circunscripta a una duración de dimensiones precisas. Pero si en las reflexiones y diálogos de los personajes, la posibilidad de alguna certidumbre sobre la realidad, la percepción o la existencia, se niegan; cuando la narración se interrumpe en un cuadro detenido, que abre una descripción, lo que se describe se

¹¹⁰ Este modo de comienzo es el que Graciela Villanueva citando a Andrea del Lungo, llama *incipits in media verba* e incluso *in media scripta*, ya que son comienzos que no ponen el acento en la referencia a una realidad preexistente sino en la continuidad respecto de un relato –y aun respecto de un texto– ya comenzados.

presenta con nitidez y parece adquirir un espesor contundente. Frente al universo de los objetos, de los lugares y del tiempo, algo en la escritura de Saer deja de ser incierto o difuminado, y certero e indudable, entra en el mundo. El bar de la galería, la habitación de Tomatis, las calles de la ciudad, los tambores de aceite, las gomas abandonadas en el fondo de la casa de Rincón en *Glosa*, las cosas que caen de la cartera de Elisa en *Nadie nada nunca* y en otro orden, las rodajas de salmín o de asado dispuestas en las tablas y las parrillas, se distinguen con una claridad que parece buscar el efecto de la demostración. Pero también, las descripciones relacionadas con el señalamiento del tiempo y del clima, de las estaciones o de los momentos del día, se precisan, se enumeran y se definen sin atisbo de duda. En medio de la indeterminación pronominal y de las frases gerundiales de “La mayor”, hay escalones, hay habitación y hay frío (“frío que ciñe y que al atravesar, desde el calor de la pieza, debería disminuir y sin embargo aumenta” 137). En las descripciones climáticas y en las precisiones sobre los momentos del día en los que las historias suceden, el tiempo parece objetualizarse.

En uno de sus trabajos en los que sigue los puntos en los que la escritura de Saer dice mejor o dice algo más de sí, cuando toca algo del universo de las artes plásticas, Miguel Dalmaroni escribe que más allá del interés verdadero de Saer por la pintura, su amistad con artistas como Espino o Renzi permite constatar que los modos narrativos de su escritura persiguen los mismos efectos que estarían en la obra de los pintores con que el escritor se ha vinculado. Y que “lo que un artista como Saer no podía sino *ver* en la obstinación de esas obras es la intimidad con el espesor de lo real, que comienza en la consideración sin complacencias de la materia y de las posibilidades de apropiación artística que ofrecen sus texturas, sus contornos, sus densidades, su lugar en el espacio” (“El empaste” 402). Eso es, confirma Dalmaroni, lo que aparece en *Nadie nada nunca* o *El limonero real*:

Si en esos textos el efecto semántico o filosófico predominante es el de la corrosión de toda creencia, a la vez ponen en nuestras manos *objetos* escritos en que *pesa* la rotunda corporeidad *en fondo* del empaste. Imprevista, de entre el detritus pulverizado de lo posible, surge una experiencia material efímera pero indeleble, un momento irreductible —afuera del mundo— en que el desamparo se hace “evidencia cegadora” (403).

Siguiendo esa perspectiva, las dos calidades del tiempo que van del punto a la línea, de la inexistencia al avance narrativo, del instante inmóvil y semánticamente negativista al tiempo sucesivo o espeso en el que algo se afirma, se narra o se describe, se corresponden con dos intensidades del trazo (¿cómo traducir la pincelada a un efecto

de la prosa?): una corrosiva como la que hay en “No hay, al principio, nada. Nada” o tan paciente y plácida como “El río liso, dorado, sin una sola arruga”. Otra empastada o matérica que aparece en los cuadros a los que nos referíamos en el apartado anterior, en la repetición sostenida de una misma frase, cuando se articulan los momentos de narratividad fluida y cuando los objetos se afirman tangibles y ciertos, porque en esas instancias la escritura se acerca a una consistencia¹¹¹ y aún sin poder sortear el orden indefectible de lo sucesivo, se asemeja a las formas y dimensiones de una cosa. Pero además de los objetos que se instalan en mitad de la prosa con la voluntad de volverse tangibles y menos inciertos, los momentos en los que la obra parece espesarse como si pudiera construir un objeto y girar alrededor, son aquellos en los que se define y se describe el clima. “El clima —escribe Aira en *Las tres fechas*— tiene todo lo imprevisible de la realidad, lo abarca y lo hace real” (24).

Se trataría, entonces, de observar que las descripciones climáticas son también efectos de lo temporal, y que al exponerse en una manifestación física del tiempo tienen como efecto un anhelo de materialización o podríamos decir de objetualización. El barómetro del piano de Felicité, al que ya hemos hecho referencia respecto de “El efecto de realidad” de Barthes y de la lectura que Beatriz Sarlo publicó como reseña de una novela de Aira, no es, en este sentido, cualquier objeto. Sobre él, Rancière observa que lo que hace es señalar el momento en el que el ser más humilde puede transformar la experiencia cotidiana, el ritmo de los días, de las variaciones del clima o de la temperatura en una cadena de acontecimientos sensibles movidos por la intensidad de la pasión, cuando una sirvienta deja de estar allí para hacer sólo lo que *le corresponde* y experimenta lo que en la literatura anterior al realismo sólo podía sucederle a otros (“La política de la ficción”). El barómetro no indica sólo “soy lo real” como escribe Barthes, porque a diferencia de cualquier otro objeto, que se deja pasivamente atravesar por el tiempo, el polvo y el envejecimiento, expone las condiciones físicas de lo real y, aun más importante que eso, marca los cambios de esas condiciones. De modo que si lo real es “lo que no depende de la intención de nadie”, el barómetro es uno de esos instrumentos que vendrían a decir: eso no significa que no pueda cambiar. Esa parece

¹¹¹ En “El lugar de Saer”, Gramuglio escribe que la materialidad que se exalta en los objetos se traslada a la densidad de la materia verbal, “ofrecida en una textura empastada que llama a detenerse y que se torna irreductible, por su peso, por su intensidad, a la función referencial: pues resulta el signo de la voluntad de estructuración de una forma en que la escritura exagera la función poética para interrogar los alcances gnoseológicos de la narración: el ver, la representación, la relación entre el objeto y el sujeto” (294).

ser la razón por la que los fenómenos climáticos, junto con los cambios de luminosidad provocan en la obra de Saer y en la de Aira, los momentos de mayor avance narrativo. Se trata de que entre lo acontecimental, las horas, las estaciones y el clima o el movimiento de las nubes hay un punto en común. El tiempo y el acontecimiento se definen por *lo que pasa*.

De lo que ocurre en las novelas de Aira con respecto al tiempo nos ocuparemos en el próximo capítulo. En Saer, por ahora, puede comprobarse que la narración avanza resuelta cuando Tomatis llama por teléfono a Pichón, mientras la ola de calor cocina la ciudad en *Las nubes* y el rigor del verano lo retrotrae a un poco más de realidad y partir de lo que hay en la atmósfera, 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, ya se dijo, la conversación telefónica ocurre de nuevo y al revés que en *Las nubes*. Tomatis siente la frescura amable de una mañana de primavera deliciosa 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.

En el comienzo de *La preparación de la novela*, Barthes parte del lugar que tiene en la escritura la notación del presente y para precisar esa noción reúne una serie de sesiones sobre el haiku, es decir, escribe: “sobre un tipo ejemplar de Notación del Presente” (55). Entre esas sesiones, hay una que lleva como título “El tiempo que hace”. En los haikus más antiguos, dice Barthes, siempre hay una alusión a la estación. “En el haiku, siempre hay algo que nos dice donde estamos en el año, en el cielo, en el frío, en la luz: 17 sílabas, pero jamás estamos separados del cosmos bajo la forma inmediata: el Oikos, la atmósfera, el punto de la trayectoria de la Tierra alrededor del Sol. Siempre sentimos la estación: a la vez como efluvio y como signo” (73). El haiku es para Barthes la aparición de un incidente, de un pliegue menudo, una rasgadura insignificante sobre una superficie vacía (115). Pero más allá de ese rasgo que lo acerca a la condición del acontecimiento, puede, mientras dura, hacer sentir lo que dice:

“Increíble, maravilloso, hasta qué punto me hace sentir el invierno”. Y entonces: “Se podría decir, en última instancia, intenta hacer con ese poco de lenguaje lo que el lenguaje no puede hacer: suscitar la cosa misma” (74). Eso que Barthes define como *el tiempo que hace*, convierte en objeto al tiempo que pasa porque puede describirse en sí mismo, puede estar allí como dato cierto y narrable. Lo que define ese tiempo ya no depende de un orden, ni de la lógica del relato. Como los cuadros y las imágenes a los que nos referíamos antes, se acerca a un orden objetual y parece ser la única manifestación de la experiencia que puede ser dicha inmediatamente:

El invierno trajo más realidad —escribe el grumete de *El entenado*—. Alternando, escarcha y llovizna nos recordaban la intemperie humana, incitándonos a construir mediaciones para defendernos del mundo, y la choza, las pieles y el fuego elemental alrededor del cual nos apiñábamos, las fintas para reencontrar el calor animal y para sobrevivir, nos ocupaban con labores precisas y nos distraían de lo indecible” (257).

En otro fragmento de la misma novela el tiempo que pasa y el sol árido, muestran cómo el ciclo que dibujan los días y las estaciones, revelan de las cosas, su parte más real como si en estas escenas que giran en torno del clima o de los aspectos físicos del tiempo, la experiencia y el relato, pudieran encontrarse por única vez en un mismo punto de confluencia:

Con los grandes calores, esa disciplina espontánea se deterioró. Yo lo atribuí al principio a ese sol árido que iba subiendo constante y embrutecedor, en el cielo sin límites, pero poco a poco fui comprendiendo que el año que pasaba arrastraba consigo, desde una negrura desconocida, como el fin del día la fiebre a las entrañas del moribundo, una muchedumbre de cosas semiolvidadas, semienterradas, cuya persistencia e incluso cuya existencia misma nos parecen improbables y que, cuando reaparecen, nos demuestran, con su presencia perentoria, que habían estado siendo la única realidad de nuestras vidas. Del mismo modo, el gran río, apacible durante meses, muestra, con detritus, bestias desconocidas y violencia gradual, su fuerza verdadera en los días de crecida (260).

Uno de los capítulos finales de *Responso* lleva como nombre “Temporal”. La lluvia tupida que atraviesa el personaje de *Cicatrices* que sólo ve gorilas debajo de las gotas; o lo que parecía un cataclismo profundo de agua y electricidad, que se mostraba como si quisiera anunciar algo de premonición y castigo en *Responso*, son momentos en los que el clima se convierte en el paisaje más conveniente para las catástrofes personales que ocurren en esos episodios. Pero más allá de éstos, lo que se da con mayor insistencia en la obra, es la irrupción de fenómenos climáticos que aparecen a destiempo: el calor agobiante de *Nadie nada nunca* cuando se espera ya el otoño; la nieve de primavera en el cuento de *Lugar* (“Nieve de primavera”) o el calor inusual en

medio de uno de los inviernos más crudos y el verano intempestivo que desencadena una sucesión anómala de estaciones en el comienzo de *Las nubes*. *El tiempo que hace* sostiene mucho más un rastro físico en las cosas y en los hombres que el tiempo cronológico en la cara y la piel de Tomatis, pero a la vez más que inmovilizarlas o corroerlas como el chaparrón que arroja agua sobre el caballo del Ladeado en *Nadie nada nunca*, les otorga realidad. Michel Serres escribe en *Atlas* que en una de sus visitas a la academia de Ciencias, Napoleón discute con Lamarck pidiéndole, sin contemplaciones, que vuelva a las plantas y a los moluscos y deje en paz las especulaciones sobre las nubes. El anciano Lamarck —dice Serres— estalla en sollozos, quizás porque presentía ya el invierno moscovita y la lluvia de Waterloo (83) que arruinarían las campañas del Emperador. Desde esa anécdota, Serres construye un panorama para comprender por qué la epistemología y la filosofía han abandonado los estudios sobre el tiempo que hace, en pos de atenerse sólo al tiempo que es. Entonces, observa que hemos aprendido en la escuela de Gastón Bachelard que teníamos que atrincherar los elementos, aire o fuego, tierra y agua, los componentes del clima, en los sueños o ensoñaciones “de una poesía vana y perezosa: por un lado, el saber canonizado, la epistemología, la razón atenta al trabajo; por el otro la imaginación, tolerada, con la condición que se quede en el exterior, donde están el sueño y las humanidades, consideradas oníricas”. “Colmo de la paradoja —dice al fin— había que repatriar el mundo exterior, poderoso, de los ríos y los vientos, de las llanuras y los volcanes, hasta la intimidad callada y sudorosa del sujeto dormido”(88). Con el tiempo que hace, la escritura de Saer, parece querer llegar, en cambio, a una consistencia material, lejana al sueño y a la incertidumbre. Como si pudiera con esos pasajes climáticos, convertir la sintaxis y el tiempo lógico de la obra en lo que Pichón Garay llama “extensión palpable del mundo” y Saer, “narración objeto”.

3.5 La flecha del tiempo

La primera preocupación del narrador de “El Aleph” es que cuando Beatriz Viterbo muere, a pesar del hecho doloroso y único que significa su desaparición, a pesar de ese instante que se vive como detención o corte de la temporalidad continua, el universo no se detiene. La renovación del aviso de cigarrillos en la cartelera de la Plaza Constitución, se muestra como el primero de una serie infinita de cambios que evidencian con qué rapidez “el incesante y vasto universo se aparta de Beatriz” (151).

Lo imborrable de Saer, comienza de modo similar. El tiempo, se vuelve para Tomatis continuo y discontinuo a la vez cuando observa que día tras día, hora tras hora, segundo a segundo, el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección, que lo ha expelido, inacabado, a lo exterior; ahora, que por primera vez ha salido a la calle después de un largo tiempo de depresión profunda, lo sitúa bajo los letreros luminosos que flotan irisando la penumbra. El primer problema en *Lo imborrable* y en “El Aleph” es que el tiempo se percibe en dos dimensiones paralelas, una personal en la que el mundo parece detenerse y otra impropia en la que fluye como si nada pudiera interrumpirlo. Cuando en “El Aleph”, Daneri llama a Borges preocupado porque están por demoler su casa y le explica que su congoja se debe a que en el sótano hay un Aleph, lo define como “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”, “el lugar donde están todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (160). La explicación está planteada como una paradoja espacial. Pero cuando Borges va a verlo, lo aprecia de otro modo. No sólo desde la perspectiva de lo que resulta imposible para nuestra concepción del espacio, sino también como un problema del lenguaje y del tiempo, problema de escritor: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor.” La mayor dificultad, dice después, es irresoluble:

la enumeración siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es (164).

Lo inadmisibles de la paradoja espacial consiste en que el diámetro del Aleph era de dos o tres centímetros y sin embargo “el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño”. El dilema temporal, en cambio, no le concierne sólo a la esfera tornasolada que se veía en el ángulo del sótano, sino a la dificultad de escribir lo que se ha visto sin convertirse en un poeta como Daneri que —para caracterizarlo con las palabras con las que lo hace Aira en uno de sus ensayos— usa el Aleph “para documentarse en la redacción de sus ridículos poemas descriptivos” (“El tiempo y el lugar”). La dificultad consiste, entonces, en cómo narrar la simultaneidad con el orden sucesivo del lenguaje. Para volver a plantear algo sobre lo que ya se ha insistido, el cuento de Borges no se aparta de la narración lineal. El dilema de las dos dimensiones del tiempo que se le presenta al personaje ante la muerte de Beatriz, no resulta en un desdoblamiento temporal en la forma del relato. El Aleph es un agujero conjetural que subraya la torpeza del mal poeta que es Daneri, ya que una vez destruida la casa, el narrador dice

que: “Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz” (167). El Aleph es un hueco en medio de un cuento, que el personaje narrador consigue, al fin, olvidar: “Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido” (167).

El inefable centro del relato de Borges, el problema que suscita su desesperación de escritor, es lo que Saer y Aira vuelven a plantear en sus obras. Juan José Becerra escribió que *La grande*, la novela de Saer, es la historia de varias vidas a lo largo de siete días que encierra la contemplación coral del funcionamiento del universo: “Cada día está hecho de cruces inéditos de tiempo y movimiento, y de la fugacidad masiva que los deja atrás; y todo se encamina, lentamente, hacia un asado sobre el que caerá una tormenta pesada y oscura de fin de fiesta” (276). Unas páginas más adelante, en el mismo ensayo, dice que “El mundo visto desde la perspectiva astrofísica e infinitesimal de ciertos pasajes de *La grande*, se ha reducido a una partícula precaria flotando en un ambiente tormentoso. El asado de Gutiérrez es una concentración de todos los planos del tiempo y el espacio; no en vano se lo llama reunión” (278). Es evidente que la posibilidad que tiene la novela y más aun la *gran obra*, es la de hacer que el tiempo que duran y el espacio que ocupan los episodios, se compriman o se estiren. También que las obras que estudiamos, podrían leerse como puntos que contienen todos los puntos. Por supuesto que así formulada la hipótesis es poco precisa y podría convertirse, si se quiere, en una caracterización genérica. Pero cuando las novelas y los cuentos de Saer se leen como un todo, por más que su orden de escritura y de lectura sea indefectiblemente sucesivo, los avances narrativos, los retornos de los personajes y de los recuerdos, parecen abrir en el tiempo presente de cada relato una especie de simultaneidad. Toda la obra de Saer puede leerse en consonancia con lo que Becerra encuentra en el final de *La grande*: una reunión cuya ambición parece ser la de concentrar todos los planos del tiempo y el espacio.

Entre las hipótesis que Sandra Contreras formula para postular una vuelta al realismo en la literatura de Aira, señala que sus novelas proponen lo que podría leerse como la forma de un *realismo de documentación* que estaría dejando fragmentos o imágenes de distintas “civilizaciones”:

la civilización juvenil de las calles de Flores, la de los travestis y el fútbol en las sierras cordobesas, la de los cirujas y los jóvenes de los gimnasios, la de los cartoneros y el

proletariado expandido en la villa, la de los kioscos y los conventos del barrio.... Civilizaciones: esto es, poblaciones extrañas, regidas por sus propias leyes, que se manifiestan, es decir: explotan, como mundos dentro del mundo [...] (“En torno” 20).

Cuando aparece una “civilización” y un segmento de Pringles o del barrio de Flores que se agregan a las que estaban en otras historias, como si fueran componiendo una especie de enciclopedia de Tlön, o cuando vuelven a aparecer en una novela y otra, pero de formas nuevas, la liebre, los gemelos, la piedra roseta, los átomos, la sonrisa seria, El Pensamiento, los enanos, los efectos y las transformaciones catastróficas del clima y de la atmósfera; esa especie de enciclopedia de Tlön —que Borges define como “*breve new world* [que] es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” 21)—, extiende una cantidad de puntos que se van recortando y recombinando en series distintas en cada novela y en la forma de la *gran obra* que contiene todos los puntos. Entonces, ese doble movimiento con lo sucesivo resulta en un efecto equivalente de la simultaneidad, al menos del grado más alto de simultaneidad al que puede aspirar la literatura¹¹².

En 1987, Aira publica en *El Porteño*, un ensayo sobre Saer que comienza con un breve análisis de *Cicatrices*, donde se habría establecido el “modelo de sus novelas”:

El modelo es el ejercicio de taller literario, basado en una consigna lo bastante inteligente como para que dé una buena novela, y ejecutado con la mayor destreza posible [...] *Cicatrices* llenaba el papel de modelo del modelo, o modelo maestro, por incluir varias consignas diferentes sucesivas. En las novelas subsiguientes, el método se va asimilando a lo mejor, a lo más literario, de la labor de Saer [...] (“Zona” 67).

Lo que empieza a percibirse en *Cicatrices* y continúa perfeccionándose en las siguientes, siempre según Aira, es que los libros de Saer están recorridos por una hendidura que divide dos campos, lo que el autor se propuso escribir y lo que escribió: que lo segundo coincida exactamente con lo primero, agrega el ensayista, “no hace más que subrayar la separación de las dos instancias; al ser exitoso el resultado demuestra

¹¹² Tal vez habría que pensar el efecto de simultaneidad en el mismo sentido que Laddaga le da, al referirse al efecto de inmediatez de la escritura de Aira. Lo que Laddaga señala es que si bien la aspiración a la inmediatez va contra la naturaleza de la escritura, no implica que el deseo no sea efectivo y que no deje huellas (19). Carlos Alfieri, por su parte, en la entrevista a Aira que incluye en su libro *Conversaciones*, le pregunta acerca del efecto de simultaneidad de los planos de significación que, si en otros escritores, dice, parecen ser sucesivos, en las novelas de Aira parecen darse al mismo tiempo. Aira responde que él ha notado esa simultaneidad y que debe ser así como funciona su imaginación (22).

ser justamente eso, un resultado” (67). La descripción del modelo saeriano, de su método, se establece con la forma de una argumentación irrisoria y brillante al mismo tiempo, en tanto despunta allí sin llegar a explicitarse, algo verdadero sobre lo que diferencia la escritura de Saer de la de su crítico eventual, cuyo método consistiría en desestimar el resultado de la literatura para entronizar el proceso.

A partir de allí, comienza a construirse una lista de pequeñas descripciones sobre cada una de las novelas del escritor santafecino, desde *Cicatrices* hasta *Glosa*. En el párrafo siguiente, el interés por las formas del tiempo continúa y parece fijar el sentido que conecta un libro con otro. La misma perspectiva y el mismo interés por lo temporal, aparecen en el comienzo del pasaje sobre *Glosa*: “una novela de trescientas páginas cuya acción transcurre en algo menos de una hora” (68). Las descripciones breves de cada novela, sucesivas como puntos de una enumeración, dejan ver que lo que queda establecido en *Cicatrices* —la hendidura profunda entre intención y resultado que Saer cierra al hacer que coincidan—, es que de las consignas del plan maestro (la intención) *lo bastante inteligentes* como para que den buenas novelas, resultan modos particulares de anotar el tiempo que resuelven la forma de la obra.

La lectura de Aira (en la que resuena la lengua de las paradojas de Zenón y los experimentos lógico-filosóficos de Borges), evidencia que cada novela de Saer se realiza cuando se inventa para ella una única y particular configuración temporal. Ese podría ser efectivamente el mejor modo de leer la forma de *Cicatrices*, una novela que comienza con un tiempo largo, *febrero- marzo-abril- mayo*, del que se sustraen pedazos. Cada episodio deja atrás el primero de los meses que se había narrado antes y avanza hasta el siguiente. Así la segunda parte es la de *marzo- abril-mayo*; la tercera: *abril-mayo* y la última, sólo mayo. Los períodos se reducen hasta anularse cada vez que se corta un fragmento del tiempo amplio con el que la novela comienza y cada episodio particular pasa a ser narrado en detalle. Con el punto y la línea en el tiempo, piensa Aira también algo más que la forma, como si a partir de la tensión entre el instante y el continuo fueran dibujándose figuras: la corriente del río que, mirada con la perspectiva de Heráclito como Aira lo hace, varía entre la permanencia y el cambio; el nudo de los cuerpos de Elisa y el Gato en *Nadie nada nunca*, o la acumulación de los caballos que mueren que son las únicas aglomeraciones o lo único que pasa, en una novela que compone el tiempo continuo con instantes cada vez más divisibles. La última novela en la que Aira se detiene, toca otro punto de su alcance: para la idea nítida y panorámica que Aira se hace de Saer, su escritura produce la impresión de que la literatura es un

trabajo como cualquier otro, “algo que se aprende y después se realiza”. Sin embargo, al revés de lo que podría parecer por la formulación de la frase anterior, el resultado no es del todo automático —explica— porque incorpora también el tiempo que dura el trabajo. Y Saer, se ocupa de ponerlo en claro en los reportajes: “‘*El limonero real* me llevó nueve años, *El entenado* dos y medio, *Glosa* cuatro”” (Aira “Zona” 68). Los dos trazos que Aira observa en Saer: la energía que produce el tiempo como categoría para configurar la forma de la obra y la obstinación de su presencia respecto de la duración del trabajo, son tan persistentes que aparecen del mismo modo casi veinte años después del momento en el que el ensayista las describe: En la entrevista que Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva le hacen a Saer en 2005, le preguntan ¿cuál es la cadencia en sí de la producción? y el escritor responde:

Y depende, no es la misma para todos los libros. [...] cuatro años para *Glosa*, para *Nadie nada nunca* también cuatro años. Tal vez hubiese podido escribir en menos tiempo *El limonero real*, pero entre el principio y el fin de *El limonero real* que me llevó nueve años, están *Cicatrices*, *Responso*, *Unidad de lugar*, ¿no?”(Premat “Entrevista” 924).

Ahora bien, si lo primero que Aira dice parece una ocurrencia para distinguir su propia literatura de la del otro escritor; cuando se dedica a *El limonero real*, empieza a trazar una lectura crítica productiva que va más allá del proyecto propio para revelar del *modelo maestro* otra cosa: “Se trata —escribe— de un experimento con el tiempo insólitamente borgeano” (67). Pero eso no es todo, la primera oración del ensayo, en la que hasta ahora no hemos reparado, sitúa a Saer en un lugar eminente para la literatura argentina. Lugar que, entre los novelistas vivos en aquel momento, sólo compartía con Puig. Más tarde en una entrevista con Carlos Alfieri, Aira dice que a Saer lo leyó mucho y lo apreció mucho hasta que se fue apartando de su poética. Si bien es evidente que la crítica encuentra a menudo puntos de coincidencia entre escrituras absolutamente diversas e incluso entre obras o autores que se han ignorado por completo o que han elegido no leerse, conviene recordar este ensayo y lo que dice sobre Saer en esa entrevista. No para autorizar nuestra lectura, sino para sostener una inquietud que estuvo en el comienzo de esta tesis. Si como se ha dicho no se trata de afirmar que haya algo de Saer en Aira, lo que más allá de algunas hipótesis ya enunciadas, sería improbable y tal vez inconducente, el interés de Aira por los problemas temporales de la narración y su modo particular de leer a Saer desde ese interés, junto con esa especie de consigna sobre el tiempo borgiano y lo que escribe en el fragmento que citamos a continuación, fueron nuestro punto de partida:

Nadie nada nunca (1980) es la novela del puntillismo lumínico [...] “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 flecha del tiempo que formaliza la paradoja de Zenón en la que la fragmentación infinita del movimiento lo anula, precipita el nudo de cuerpos que hay en las escenas sadianas de *Nadie nada nunca*. El punto en el tiempo único de *El limonero real* —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 de *Nadie nada nunca*. La que, justamente, cuando es observada por el bañero de la novela, produce en él para siempre la inmovilidad. Si para imaginar esta tesis fue fundamental la frase con la que Aira formula el interés de Saer por lo temporal, la intensidad con la que advierte en todo el ensayo que las *consignas de su plan maestro* resultan en modos particulares de anotar el tiempo que son los que resuelven la forma de la obra, permitió también la conjetura de que su propio plan podría definirse del mismo modo. Al sostener la mirada sobre el tiempo comprimido y vuelto a desplegar en cada episodio y en cada relato: un corte, un fragmento, un libro —que no hacen más que cerrarse (anudarse) y volverse a abrir hacia lo que sigue y lo que antecede— aparece la posibilidad de considerar la obras de los dos escritores a partir del modo en el que distribuyen y concentran el tiempo.

CAPÍTULO 4. EL REALISMO Y EL TIEMPO DE LA *GRAN OBRA* DE AIRA.

4.0 Un pasaje de la causa al efecto

Hacia el final del capítulo XIII de *Rojo y negro* en el que aparece el conocido epígrafe que se refiere a la novela como un espejo que se pasea a lo largo de un camino, Julien Sorel le dice a Madame de Rênal: “Es absolutamente necesario que me vaya porque la amo a usted con pasión”. El narrador interviene, entonces para enmarcar en una generalización lo que le sucede a Madame de Rênal al oír las palabras del preceptor. Se trata de que cuando una joven que ha comenzado a amar tempranamente, llega a la edad de la verdadera pasión acostumbrada a las inquietudes del amor, ya no puede apreciar el encanto de la novedad. Esas razones le permiten introducir una comparación que se formula metafóricamente en tanto que omite uno de los términos lógicos y selecciona otro que ocupa su lugar y modifica el significado de lo que está diciendo. El narrador indica que “Como la señora Rênal nunca había leído novelas, todos los matices de la felicidad que sentía eran nuevos para ella” (85)¹¹³. Como se ve, no contrasta la indiferencia que les produce la novedad de la pasión a esas mujeres precoces con el hecho de que Madame de Rênal no hubiera estado nunca enamorada, establece la comparación directamente con las novelas. La resonancia del epígrafe sobre esa frase deja ver una desproporción. En ese capítulo, las novelas, las novelas no leídas, son el espejo de lo que está ocurriendo por primera vez. Lo excepcional de lo que le pasa a la señora Rênal, sólo puede ser nombrado a través de lo que para ella es desconocido. La novela es el lugar donde residiría el recuerdo de lo que le pasa en el presente, donde estaría la huella de un acontecimiento que viene del futuro.

Una desproporción de otro orden, aunque semejante en algún punto que intentaremos esclarecer, es la que Miguel Dalmaroni advierte en lo que Raymond Williams formuló con la noción de “estructuras del sentir”:

La fórmula “structure of feeling” que inventó Williams para nombrar la “experiencia real” que algunas prácticas como la literatura y el arte son capaces de testificar, tiene de modo deliberado esa gramática que en español traducimos con el gerundio: lo que se está viviendo [...] En algunos momentos decisivos de la obra de Williams, la literatura y el arte se definen o, más bien, se figuran, como “presente”, como resto presente y como experiencia de presente (esto es como experiencia en su sentido de acontecimiento no de saber acopiado) (“Lo que resta” 27).

¹¹³ “Comme M^{me} de Rênal n'avait jamais lu de romans, toutes les nuances de son bonheur étaient neuves pour elle” (*Le rouge* 141).

El narrador de Stendhal sabe que las novelas son el lugar donde tiene lugar lo que todavía no sabemos. De algún modo, decir que cuando la mujer descubre el amor, no conoce la felicidad que está sintiendo porque no ha leído, es decir que en la novela reside lo que aun no es visible. Lo que Dalmaroni observa en su trabajo es que en *La larga revolución*, Williams insiste en la hipótesis de que al comparar una obra de arte con “la totalidad social observable“, algo sobra, porque “el arte expresa algo que ningún otro elemento de la organización social puede expresar: ‘la vida real’” (Williams 58). Y finalmente, recuerda lo que Williams responde en 1979 en una entrevista en la que le cuestionaban el nombre de la categoría inventada¹¹⁴:

Williams puntualizó que “la estructura del sentir siempre existe en el tiempo presente, gramaticalmente hablando” y que penetra lo que se percibe sin cesar como “una ancha extensión oscura”, que persigue “ver lo que no es visible”, “la realidad básica de la sociedad que ciertamente no es empíricamente observable”, “el nuevo sentido de lo oscuramente incognoscible” (la traducción es de Dalmaroni 27).

Una extensión oscura que permite ver lo que no es visible figura, entonces, la estructura del sentir y, a la vez, lo que la literatura y el arte hacen con “la vida real”. Ahora bien, uno de los lugares en los que Dalmaroni encuentra ese acontecimiento en el que “la experiencia se queda sin lengua” y “resta la experiencia irreductible y porvenir de lo real” que ocurre como “el efecto presente de un cierto pasado” es en *Dombey e hijo* de Dickens. Cuando en esa novela, Florence se pierde por segunda vez en medio de las calles ruidosas y activas del Londres industrial, Dickens anota que la joven “recordó la otra ocasión única en la que había estado perdida en el ancho desierto de Londres”. Lo que el escritor inventa entonces, dice Dalmaroni, es una figura capaz de producir el mismo efecto de desconcierto que siente la adolescente extraviada. Dickens entendió que para dar cuenta de la experiencia de abandono de Florence en medio de la metrópolis moderna, “había que activar una figura que produjese una incongruencia entre lo perceptible y el sentido”:

[...] una figura hasta ese momento inexistente, jamás dicha en la lengua sociable de la memoria; para la racionalidad o para el sentido común, la Londres del siglo XIX, la Londres que ya hasta comenzaba a ser atravesada por los ferrocarriles urbanos, resulta impensable bajo la figura de un extenso páramo o un ancho desierto (20).

Sin embargo, la incongruencia que se efectúa en la novela de Dickens, no volverá a producirse cuando, en adelante, aparezcan imágenes similares. El cangrejal de

¹¹⁴ Se trata de *Politics and Letters. Interviews with “New Left Review”*. London: New Left Books, 1979.

Don Segundo sombra, por ejemplo, interpretado como una representación figurativa de la ciudad, que aparecía en la novela de Güiraldes casi sesenta años más tarde, puede leerse, observa Dalmaroni, como un sentido común cultural o una configuración de la certidumbre. Si consideramos ahora el modo en el que la misma figura aparece en *La liebre* de Aira, la imagen se presenta todavía de modo más reconocible y conveniente respecto de un saber ya cristalizado. Pero allí, la comparación del desierto pampeano con Londres, deja ver algo que no es tan evidente. Cuando Clarke, el naturalista inglés, que ha llegado a la pampa tras la pista de la liebre legibérica dice que él se crió en Kent, que es un campo muy distinto al que atraviesa porque está muy poblado y parece hecho para andar a pie, agrega que también vivió en Londres, “la ciudad más grande del mundo”, y que el desierto en el que está, lo hace acordar a esa ciudad: “Qué curioso ¿no? Todo parece oponerlos, pero los efectos son los mismos, incluso en los detalles. Uno toma en una dirección, por las calles o por este descampado interminable, y la sensación de laberinto sin laberinto, de disponibilidad, de homogeneidad, son idénticos” (93). Se trata, dice después, de “una perfecta inversión: Buenos Aires es como Kent, la pampa es como Londres”. El joven que lo acompaña, le responde que lo que hace al formularlo de ese modo, es pasar del derecho al revés. Y esa advertencia de Álzaga Prior conduce a una discusión lingüística sobre aquellas palabras que como “game”, tienen dos usos: “juego, partida” y “pieza de caza”. En tanto que eso supondría que la “caza” es una “partida” pero designaría, también, al animal muerto, el joven concluye que lo que en esa expresión se efectúa es: “Un pasaje de la causa al efecto” o “el continuo que se crea entre realidad y resultado” (95).

Al contrario de lo que se pensaría en una primera aproximación al problema, es porque la literatura dice lo oscuramente incognoscible, que la teoría literaria de Williams es una teoría del realismo. En tanto que hay un pasaje de la realidad a la palabra; aun cuando la “estructura del sentir” figura lo que todavía no ha sido advertido como realidad, y aunque el pasaje sea oscuro o sustraído a lo visible y sustraído todavía a las significaciones, el realismo pierde cualquier intención que pudiera asignársele vinculada con una voluntad mimética o de confianza en que lo real pueda representarse dócilmente. Cuando el narrador de Dickens dice que Florence se perdió en el ancho desierto de Londres, se proyecta la subjetividad del punto de vista de Florence (la desolación) al lugar donde se encuentra perdida. Eso es lo que Aira definiría como el pasaje de la causa al efecto y esto no alude a la conexión lógica habitual entre causa y consecuencia sino a que el lenguaje puede decir lo real cuando invierte la

determinación. Las cosas se nombran después de que existen, si en el orden lógico del proceso que implica nombrar las cosas del mundo, la causa sería el objeto real y el efecto, la nominación; la literatura puede convertir al lenguaje en la causa cuyo efecto sea una realidad que antes de ser nombrada era invisible. En la obra de Aira, según veremos, el punto de vista que permite producir ese pasaje de modo más inmediato, es el del realismo. Se trata de un procedimiento que consistiría en probar a través de la palabra que algo sucedió, o que algo *aparece*.

En el prólogo de una edición reciente de Úrsula Mirouët de Balzac, Aira escribe que la leyenda biográfica del escritor francés se basa en el amor por los objetos, en su avidez insaciable de muebles, arte, ropa, joyas.

Pero ese amor vuelve a ser lenguaje, porque toda su realidad es realidad escrita; quizá los objetos no estuvieron primero y las descripciones vinieron después a superponerse a ellos, sino que la necesidad de describir fue la que atrajo a los objetos. Y algo parecido podría decirse de la seducción que ejercía sobre él lo sobrenatural, inesperada en un amante tan sensual de lo concreto. Los fenómenos paranormales, las adivinaciones, y hasta la religión en su formato milagrero y supersticioso siempre están al acecho en sus novelas. Están ahí porque esos fenómenos requieren pruebas. El proceso al que se los somete para probarlos pone en escena las condiciones de existencia del mundo palpable, y esas condiciones son la materia de la obra de Balzac¹¹⁵.

Si la conjetura es que la necesidad de escribir de Balzac atrae a los objetos, la literatura —según la entiende Aira— pondría en escena las condiciones de existencia del mundo y podría probar, también, que el mundo mismo ha tenido lugar.

Ahora bien, en el apartado del segundo capítulo que dedicamos al análisis del ensayo titulado “El realismo”, se planteó que en la obra de Aira el realismo es una lógica capaz de verosimilizar la incorporación de cualquier elemento al mundo que se ha inventado. El procedimiento, sin embargo, es singular. En la mitad de una novela, la aparición de un error, de un objeto, de un personaje, de un secreto, o de una frase que se presenta como enigmática, producen el impulso de resignificar lo que se ha contado hasta el momento. A veces, se precipita una sucesión de explicaciones y un encadenamiento de relatos, con el afán de darle un lugar y un sentido a la inclusión de un acontecimiento que no parecía calculado en la situación inicial. Para cualquier lector, ese ajuste de razones inesperadas y de ocurrencias repentinas (que pretenden ser lógicas justificaciones acerca de lo que aparece súbitamente), sería contrario a lo que es habitual

¹¹⁵ El prólogo de Aira a la edición de esta novela traducida por Mariano García para la editorial La ompañía en 2011, fue publicado en *Radar libros* el 25 de septiembre de 2011.

entender como verosimilización. Para precisar los alcances de un concepto como éste conviene recordar el comienzo de la “Introducción” de *Lo verosímil* donde Tzvetan Todorov plantea un punto de partida para las definiciones y los análisis de la noción, que el libro propone en sus diferentes artículos:

Un día, en el siglo V a. C, en Sicilia, dos individuos discuten y se produce un accidente. Al día siguiente aparecen ante las autoridades, que deben decidir cuál de los dos es culpable. Pero, ¿cómo elegir? La disputa no se ha producido ante los ojos de los jueces, quienes no han podido observar y constatar la verdad; los sentidos son impotentes; sólo queda un medio: escuchar los relatos de los querellantes. Con este hecho, la posición de estos últimos se ve modificada: ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato (11).

Si bien la diferencia entre verdad y verosímil es conocida y evidente, en el modo en el que Todorov explica en qué consiste la verosimilitud de un enunciado, hay un punto que, ya en sí mismo, nos permite acercarnos a lo que aquí interesa discernir. Si hay algo que la escritura de Aira parece querer exhibir como valor, es que su habilidad para construir un relato a partir de cualquier ocurrencia se despliegue y se deje ver, también, como una habilidad demostrativa. Si la primera ambición se hace notar en la energía con la que se impulsan las ampliaciones, las explicaciones, los cruces entre historias disímiles y las derivas que suceden a la indicación de que algo inesperado ha ocurrido, es en la búsqueda de un efecto de demostración donde se registra con una particular intensidad. Pero entonces, podríamos preguntar, qué es exactamente lo que Aira demuestra o lo que pretende hacernos creer cuando el narrador de *La mendiga*, por ejemplo, dice que hay una explicación para que el personaje de Aldo, en plena filmación de la serie televisiva en la que trabaja se confunda y, en lugar de decir Berlín, diga Brelín. Se trata, dice el narrador, de que Aldo es “un actorzuelo” para el cual la tarea de aprenderse su papel, parecía ser un trámite sin importancia. Pero al decir que a partir de ese error, fue preciso cambiar sobre la marcha todo el argumento de la serie, la explicación consiste en que en televisión no se puede volver atrás (97). ¿Cómo funciona, entonces, la demostración? Si todos sabemos perfectamente que eso no es cierto, que una de las posibilidades con las que cuenta la televisión es la de volver a grabar.

Entre los artículos incluidos en *Lo verosímil* (el libro en el cual varios de los más importantes teóricos del estructuralismo procuraron establecer los alcances del concepto en el marco de sus estudios sobre literatura y cine en los años 60), hay uno en particular que permite ensayar alguna respuesta para las preguntas planteadas hasta aquí. Se trata

de “La productividad llamada texto” de Julia Kristeva. La autora establece en el comienzo de ese trabajo, una diferencia entre el verosímil semántico y el sintáctico. El primero, dice, tiene como rasgo principal la semejanza:

Lo verosímil es un poner juntos [...] dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. El espejo al que lo verosímil remite el discurso literario es el discurso llamado natural [...] Así, para nuestra cultura, la semántica de lo verosímil exige una semejanza con los “semantemas” fundamentales de nuestro “principio natural”, entre los que se cuentan: *la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad* (66, cursiva original).

El verosímil sintáctico sería, según Kristeva, “el principio de *derivabilidad* de las distintas partes (de un discurso concreto) del sistema formal global” (67). Más allá de lo que es específico de cada uno de estos niveles —cuya distinción es, en palabras de la autora, meramente operativa—, puede pensarse que en la obra de Aira las verosimilizaciones funcionan como el cumplimiento literal y a la vez extremo de la definición que Kristeva propone aquí. Si en el nivel sintáctico de las novelas de Aira, cualquier afirmación puede derivarse de cualquier otra y la consistencia de la lógica que resulta de ello, depende únicamente de una sintaxis correcta; es en el nivel semántico donde el escritor ostenta la mayor destreza: cualquier finalidad, cualquier razón puede explicar cualquier hecho y eso permite que la derivabilidad se presente como potencialmente infinita. Es claro que el principio tiene una orientación que no parece distinguirse demasiado de cualquier procedimiento vinculado con el absurdo o con lo absurdo; sin embargo, la tesis principal del trabajo de Kristeva nos permite considerarlo de otro modo. Kristeva llama “productividad” al trabajo de elaboración del texto, al proceso de producción de la escritura, del que la obra no sería más que un efecto o un resultado. En la órbita de la “productividad” no hay fijación, toda interpretación que tienda a fijarla en un efecto producido (verosímil) —explica—, es exterior al espacio productor. Ese espacio que existe en simultaneidad con el avance de la escritura, es un orden abierto a la amplitud absoluta de todos los posibles. En su esfera, la noción de verosímil no cuenta: “La ‘verdad’ de la productividad textual no es demostrable ni verificable [...] consiste en el *cumplimiento* del gesto productor, es decir, en el trayecto de la escritura que se hace y se destruye a sí misma en el proceso de una puesta en *relación* de términos opuestos o contradictorios” (cursiva original 90).

Pero lo que aun no ha sido explicitado, es que el trabajo de Kristeva se propone analizar cómo funcionan el concepto de lo verosímil y el de la productividad, en los

textos de Raymond Roussel. Y es también en Roussel, donde Aira encuentra, según veremos, el modelo de su propio “sistema de justificaciones” y el “arsenal de procedimientos”¹¹⁶ con los que construir y exponer la importancia que lo verosímil tiene en el desarrollo de su obra. Por otra parte, interesa subrayar lo que escribe Kristeva cuando respecto de *Impresiones de África* de Roussel, y siguiendo con lo que dice en el fragmento citado acerca del verosímil semántico, agrega que las *Impresiones* “acumulan lo fantástico y nos lo hacen soportar como verosímil”, su gesto radical consiste en “poner juntos sememas opuestos que basta [*sic*] para referir (lo imposible) a lo verdadero (al principio natural)” (72). El verosímil rousseliano, en el sentido que Kristeva lo plantea, funciona como una “redistribución de los significados”, “un procedimiento de *evolución* en la intelección”, el “motor de la racionalidad cognoscente” que “transforma el absurdo en significación” (75). Si en principio, lo que señala sobre Roussel podría explicar con precisión el funcionamiento de lo verosímil en la obra de Aira, lo que la autora señala al estudiar los textos del escritor francés a partir de la noción de productividad, tiene aun una importancia mayor. Se trata de que esa noción le permite a Kristeva leer a Roussel en los dos sentidos a la vez, en la productividad de los textos y en la obra:

El texto de Roussel se mantiene siempre doble, escindido: vive su problema de la productividad del texto, pero pretende también ser verosímil; produce, pero verosimiliza; es anafórico, disímil, no informativo, pero también retórico; es un aparato, pero también una obra. Habiendo descubierto la productividad [...], Roussel se ve obligado a cubrirla de una retórica tanto más exigente cuanto intensa ha sido la dislocación de la estructura de la palabra verosímil. [...] Se entiende entonces que Roussel se quede del lado de acá de la ruptura productividad del texto/lectura verosímil: en él, es lo verosímil quien toma a su cargo la productividad del texto más bien que la inversa. El texto rousseliano es una verosimilización que imita a su producción; si bien concibe el desajuste: producción /obra, no se vive como la ciencia de esta producción, sino como una ficción que se presenta como un saber (91).

Este capítulo se propone demostrar que si la escritura de Aira puede pensarse en los mismos dos sentidos a los que Kristeva se refiere, es porque al producir una verosimilización constante que no termina nunca de cumplirse, el trayecto de la escritura que persigue alcanzarla, se despliega como *gran obra*.

¹¹⁶ Esas frases, que aquí copiamos entre comillas, son las que elige Todorov en la “Introducción” de *Lo verosímil* para referirse al sentido que adquiere el concepto, especialmente, en los artículos del libro escritos por Metz, Genette y Kristeva. Es Genette quien habla de “sistema de justificaciones” (“La escritura liberadora”) y Metz del “arsenal de procedimientos” (“El decir”).

4.1 La clave unificada. Cuatro ensayos sobre el tiempo.

En los últimos años, Aira publicó una serie de ensayos que proponen un singular punto de confluencia para los problemas planteados hasta aquí. Los ensayos, de los que nos ocuparemos en este apartado, exponen un interés particular en la construcción de una perspectiva sobre el tiempo que permite postular a la vez una teoría del realismo, una lógica de la novela y una definición de la literatura¹¹⁷. La conferencia que dio Aira en el 5to. Congreso Argentino de Literatura en Santa Fe, de la que la revista *Otra parte* publicó una versión abreviada en 2009, se titula “El tiempo y el lugar de la literatura” y es el primero que quisiéramos considerar¹¹⁸. El segundo ensayo de la serie, “El realismo”, es de 2010, y ya ha sido analizado en gran parte en el segundo capítulo. El tercero, se titula “Raymond Roussel. La clave unificada” y se publicó en 2011 en la revista *Carta* del Museo Reina Sofía de Madrid. El último, de 2012, es “Formas literarias del tiempo” (*Revista UDP*. Universidad Diego Portales N° 9) y propone una lectura de la incidencia que la velocidad tiene sobre el punto de vista y sobre la escritura.

En el primero de los ensayos nombrados, Aira dice que la literatura “no tiene más remedio que hacerse cargo de todo el acarreo de significados” de la lengua porque ella es su materia. Y que por eso, nunca podrá estar “limpia de adherencias”. Con la literatura, la disociación entre el rojo del semáforo y el que usa Matisse para pintar, o el mármol de las escaleras y el de Bernini, es imposible. Pero la irremediable “contaminación”, señala para Aira su superioridad respecto de las otras artes porque las palabras son la materia del pensamiento y de la percepción: “no veríamos un árbol si no

¹¹⁷ En “La edad de los relatos, tiempo y escritura en César Aira”, Nora Domínguez señala la importancia que el problema del tiempo tiene para el escritor. Allí advierte que entre 1999 y diciembre de 2000, después de haber cumplido cincuenta años, Aira escribe una serie de libros que pueden leerse como un registro del tiempo de la vida “real” y de la vida “literaria”. Se trata de *Cumpleaños* (2001), *Un sueño realizado* (2001), *El mago* (2002), *Varamo* (2002) y *Las tres fechas* (2001). Aunque Domínguez sostiene que no está en condiciones de afirmar que se trata de un punto de inflexión, observa que sí se podría proponer que los términos del tratamiento del tema del tiempo han cambiado. Tal vez, es cierto que en torno de esta inquietud más que alrededor de otras insistencias de la obra, sería posible establecer secuencias o series de ensayos y novelas de acuerdo con las búsquedas y resoluciones que Aira va privilegiando en la línea de su interés sobre el tiempo como concepto, pero como también indica Domínguez, no se trata de que Aira abandone un tema o una cuestión a resolver para poner otra en marcha, sino “de la insistencia como método para constituir el punto de emergencia de algo nuevo” (11). En este sentido es que los ensayos que analizaremos en este apartado pueden leerse como serie, ya que las búsquedas y las preguntas que aparecen en ellos se sostienen y se amplían como problemas, al pasar de uno a otro.

¹¹⁸ En el número 19 de la revista *Otra parte* se publicó un fragmento de este ensayo, la versión completa puede encontrarse en <http://es.scribd.com/doc/61426734/Cesar-Aira-El-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>

dispusiéramos de la palabra árbol” (1). Eso no significa, sin embargo, que las únicas palabras y los únicos objetos que puede nombrar un escritor sean sólo los que nos rodean, sólo los que hay y los que están allí. La imposibilidad de la literatura de ignorar las categorías de tiempo y espacio, tanto como la *contaminación irremediable de las adherencias de la lengua* hace fracasar, observa Aira, los furiosos vanguardistas en los que triunfan las otras artes. Tiempo y espacio son condiciones de las que la literatura no puede sustraerse, “parece haber una necesidad de hierro ahí” (2). Sin embargo, si los científicos y los astrofísicos pueden hablar de lo que hay antes del tiempo o de lo que queda al otro lado del espacio es —advierte—, porque lo hacen con el “pensamiento ciego”, sin intuición.

Formalizando los elementos en juego, transformándolos en signos convencionales, se puede seguir haciendo ecuaciones y cálculos con ellos y avanzar en el conocimiento donde ya no hay intuición sensible. El mundo fenoménico pasa a una notación y en cierto modo se independiza del hombre que lo piensa. A esto se llama “pensamiento ciego”, y me pregunto —agrega— si la literatura no será el “pensamiento ciego” de la lengua (2)¹¹⁹.

Los efectos de esta distinción son fundamentales porque se enlazan justamente con el mayor reproche que se le ha hecho al realismo literario: su incapacidad de hacer ver. De esa confrontación, podría deducirse que la resolución del problema es en realidad inherente al modo de definirlo desde la perspectiva del fracaso ¿Y si en cambio la mayor potencia del realismo hubiera sido siempre la capacidad que resulta de esa supuesta ineficacia? Visto desde la perspectiva de Aira, tal vez habría que pensar lo siguiente. Lo que hace el género fantástico es que creamos en un sueño que se interpone en mitad de la vigilia sin que el narrador y el lector puedan distinguirlos con nitidez; que aceptemos que lo imposible puede irrumpir en medio de lo cotidiano, que los fantasmas han decidido convivir con los personajes que creemos vivos, etc. En el realismo que Aira pone a funcionar en su obra, el problema, según veremos, no reside en la entidad de lo que aparece. Lo que caracteriza al realismo, no se vería afectado por la extrañeza, ni siquiera por la más fantástica ocurrencia, porque lo que le es propio, su particularísima invención artística, no se circunscribe a la entidad más o menos típica o reconocible de la cosas y los personajes, sino a la suspensión de la desconfianza respecto de la posibilidad de que pueda inventarse la lógica capaz de convertir en

¹¹⁹ La misma formulación aparece en el primer relato de *La trompeta de mimbre*: “Pero allá donde la intuición desfallece, donde el pensamiento por imágenes y analogías ya no sirve, por haber llegado al límite categórico de la constitución misma de la mente, toma la posta el pensamiento ciego, el álgebra que permite seguir pensando indefinidamente” (20).

pensable y en posible, lo que, en principio, parece no ser apto para la intuición y para la visión.

Es en ese punto en el que “El realismo”, el ensayo que ya hemos analizado en el segundo capítulo, es central. Como vimos, la fórmula con la que Aira se propone definir el concepto, dice que se trata del “registro de la ocupación del tiempo”. Pero para precisar lo que entendemos a partir de esa formulación, dijimos que designa el conjunto de los procedimientos lógicos que se ocupan de darle materia y sentido a las historias. Que el realismo es para Aira el dispositivo que, con el afán de alcanzar el espesor y la simultaneidad de lo real, extiende, verosimiliza y prolonga el relato. Volveremos enseguida sobre esto, pero primero conviene detenerse en el planteo del ensayo siguiente. El tercero de esta serie se llama “Raymond Roussel. La Clave Unificada”. Si en una primera lectura, podría parecer una refutación del anterior, se intentará demostrar que, en realidad, debería pensarse como su continuación. Aira señala allí que el gran problema de los críticos rousselianos es que no han podido determinar cuál es el enigma de la obra como totalidad, porque entre los libros extrañísimos de Roussel hay cuatro que se han escrito bajo la órbita de un procedimiento único y absolutamente singular (*Impresiones de África, Locus Solus, L'Étolie au front y La Pussière de Soleils*) y otros tres (*La Doublure, La Vue y Nuevas impresiones de África*), que sin ser menos inauditos no responden a ese método. La pregunta que, según Aira, todos los críticos se habrían hecho sin poder responder es “¿Qué une las dos mitades de la producción de Roussel, las hechas con y sin el *procedimiento*?” Y lo que dice después es que como los astrofísicos “que buscan la explicación general que conjugue todas las explicaciones parciales a los distintos fenómenos explicados del Universo, así los rousselianos buscan la Clave Unificada de Roussel” (49). Una vez que la pregunta ha sido planteada, el ensayo parece deslizarse hacia el argumento de una de las novelas de Aira, porque como si él mismo fuera, por ejemplo, el que logra desentrañar el misterio del hilo de Macuto, como lo hace el Aira-personaje en *El congreso de literatura*, hay aquí también una revelación y un final feliz. Aira postula que cree haber encontrado la clave ignorada: “Lo que tiene en común todo lo que escribió Roussel del principio al fin de su vida es la Ocupación del Tiempo” (49). A partir de esa fórmula, considera que si bien toda obra, de todo escritor, se hizo ocupando el tiempo que llevó escribirla, en el caso de Roussel, constituye el motivo de escribir.

Ahora bien, decir que el realismo en la novela es el registro de la ocupación del tiempo y que Roussel escribe para ocupar el tiempo, ¿es decir que la obra de Roussel es

realista? Cuando Aira se detiene a explicar lo que significa “ocupar el tiempo” en el caso del autor de *Locus Solus*, dice que consiste en no dirigirse a ningún objetivo, no buscar imponer objetos de sentido. Ocupar el tiempo es, en este caso, “inventar modos de escribir, marcos, formatos” que puedan llenar la vida de “un hombre rico, neurótico y educado para la inutilidad” (49). La ocupación del tiempo en Roussel consiste en buscar aquello que pueda colmar lo que de otra forma habría quedado vacío:

Todo lo que escribió comparte ese aire de rompecabezas de armado paciente e ingenioso y a eso le agrega su gratuidad manifiesta, su falta de todo mensaje, ideológico o instructivo, hasta sus admirados Verne o Loti tienen un componente educativo o informativo; Roussel arma maquetas de Verne o Loti despojadas de ese componente, puramente formales (49).

De modo que la ocupación del tiempo es, por un lado, el interés por registrar las acciones y los acontecimientos que se despliegan en la novela y por lo tanto, es lo que definiría al realismo como el interés por la continuación de la historia y de la escritura. Lo que con esa afirmación parece proponer (y lo que sigue corresponde a nuestra lectura) es que *Persuasión* de Jane Austen, *Las ilusiones perdidas* de Balzac o *Madame Bovary de Flaubert*, por ejemplo, se escriben para dejar un registro de lo que hacen Anne Elliot, Lucien de Rubempré o Emma, mientras esperan que se cumpla su destino y mientras dura la novela en la que cada uno de ellos aparece¹²⁰. En Roussel, en cambio, Aira dice que ocupar el tiempo es algo que se logra a través de una búsqueda meramente formal y absolutamente guiada por el azar. Si en principio y como es evidente, la obra de este escritor estaría en el extremo opuesto del realismo, después del giro que Aira imagina, podrían ser equivalentes.

Considerar la persistencia de esta clase de razonamiento respecto de otra obra que para Aira es equivalente de la de Roussel, permitirá comprobar que el realismo no se les opone sino que completa una misma idea acerca del tiempo narrativo y de la

¹²⁰ En “Por qué escribí”, un ensayo publicado en 2003, Aira imagina una respuesta a la pregunta por la finalidad de su escritura que consiste en el planteo de que si la Argentina desapareciera, “los habitantes de un hipotético futuro sin Argentina (27)” podrían reconstruirla a partir de sus libros. Es esa iniciativa de la documentación la que estaría implicada en el registro que propone la novela realista. Cuando en el mismo ensayo, Aira pasa de la pregunta sobre el porqué de la escritura al porqué de la lectura, dice que el placer de leer está en la reconstrucción de lo que ha desaparecido y que allí residiría la explicación de su interés en leer a los clásicos: “leo los libros del pasado porque en ellos encuentro el sabor y el aroma de mundos que han desaparecido. Mundos humanos, naciones, mundos de sobreentendidos, que han pasado y que sólo pueden revivir en las ensoñaciones de la lectura. Me consta que casi todos los lectores de clásicos van a buscar en ellos lo contrario, es decir las cuestiones eternas del hombre y del mundo, lo permanente, lo que se sedimenta de las contingencias históricas. No me importa, y de hecho creo que están equivocados, que ese residuo de eternidad ahistórica, si existiera, podrían encontrarlo mejor en la literatura contemporánea” (33).

literatura. Veamos, entonces, algunas de las vueltas sobre el mismo problema en *Edward Lear*. Ese libro es un ensayo sobre el escritor inglés pero, sobre todo, es una teoría sobre el sentido y, en particular, sobre un género o sobre una forma literaria: el “limerick”. En las primeras páginas, se define al limerick como poema de cinco versos, con un esquema de rimas aabba, que presenta alguna característica o hazaña de un personaje que habita una ciudad o un lugar mencionado en el primer verso. Al desarrollar la descripción de ese “curioso formato” (7), Aira dice que es la rima la que determina el argumento de la pequeña historia que resultará al final. Y luego, que el autor que llevó más lejos la productividad de los procedimientos literarios guiados por el lenguaje fue Raymond Roussel (10). Al emprender el análisis de los poemas de Lear, encuentra uno, el de un viejo en Chile (“Había un viejo en Chile cuya conducta era penosa y tonta; se sentaba en los escalones, comiendo manzanas y peras, ese imprudente viejo en Chile” 60), en el que, según su perspectiva, se alcanza el puro sinsentido porque nada remite a ningún conocimiento previo. Esa perfección sucede “cuando cada elemento obedece a una lógica y se agota en la respuesta a su causa” (60).

Ahora bien, después de presentar el objeto del libro y de encontrar el momento de su máxima realización, el sinsentido puro; aparece el punto que interesa especialmente aquí. Se trata de que en esa “locura del lenguaje” que caracteriza al nonsense que estaría presente en los limericks, Aira dice que podría establecerse una división entre la locura con método y el puro caos de la locura.

De la primera el modelo más acabado y famoso es el de las dos novelas de Alicia, de Lewis Carroll, construidas sobre premisas lógicas, de lógica onírica o ajedrecística, en el fondo una lógica de la invención o lógica literaria, reglas de juego que se obedecen aun cuando se las rompe. Es un sinsentido “realista”, en tanto el realismo es también un juego de obediencia de reglas o premisas.

El otro sinsentido, el que no sigue reglas, es breve instantáneo, y el limerick podría funcionar como su prototipo. (17)

Es claro que si el limerick debe estar formado por cinco versos y debe cumplir con un esquema de rimas aabba, no puede decirse que no sigue reglas. Pero si en este caso se trata de una única regla absoluta, la que hace que un limerick sea un limerick; las reglas del realismo, del realismo que Aira está proponiendo aquí, pueden inventarse todo el tiempo, no responden ya a una medida, a un orden exterior o previo a la escritura sino a la lógica de la invención, al sentido que se va produciendo mientras se escribe.

Entre otras ocurrencias formales, el procedimiento rousseliano consiste en tomar una frase hecha cualquiera, por ejemplo, dice Aira, *Demoiselle a pretendant* (señorita

con pretendiente) y someterla a variaciones homofónicas que dan *Demoiselle* (pilón) a *raitre* (una clase de soldado alemán o centroeuropeo) *en dents* (hecho con dientes). La historia que resulta de esos tres elementos es “la de un pilón modificado que componía con dientes un mosaico representando a un soldado” (46). Lo que Aira propone, entonces, es que si la historia que incluye al pilón, al soldado y a los dientes, no responde a condicionamientos o preconceptos, es porque ha surgido del más puro azar. Pero finalmente, dice Aira, lo que tiene que hacer Roussel después de atenerse al procedimiento y obtener sus tres elementos, es equivalente de lo que haría un escritor realista (y es equivalente —diríamos— de lo que hace el mismo Aira en sus novelas): “Hacerlo verosímil sin dejar cabos sueltos, lo que obliga a la invención de una complicadísima máquina, varias historias colaterales, y las consiguientes digresiones científicas” (“Raymond Roussel” 46). Lo mismo ocurre con el limerick, si consideramos el análisis de Aira y el intento de explicación que desarrolla, por ejemplo, sobre “Había un viejo en Nepal” (Había un viejo en Nepal, tuvo una horrible caída del caballo; pero aunque roto en pedazos, con una cola muy fuerte arreglaron a ese hombre de Nepal”). Al caer, dice Aira, el hombre se rompió y como los hombres no pueden romperse de ese modo (en dos pedazos), hay que buscar una explicación. El hombre de Nepal en realidad era una especie de muñeco o estatua, de la misma forma que se dice “Balzac” o “la Virgen” para referirse a un objeto de bronce o yeso, ya que nadie dijo que era un hombre humano (119). A partir de allí, repara en que debe aclarar otro punto: en inglés, en el momento de la caída del caballo, el poema dice “his horse”, pero eso podría querer decir, y así lo justifica, que se trata de una personificación. Es ese interés por el momento en el que lo escrito debe verosimilizarse, lo que se convierte en poder de invención absoluta. Si en el fragmento citado anteriormente en el que Aira distingue el sinsentido de los limericks del sinsentido novelesco de Carroll, la diferencia principal es que en los primeros “cada elemento obedece a una lógica y se agota en la respuesta a su causa”; cuando el sinsentido se incorpora en un relato que lo extiende y a cada paso lo verosimiliza, produce la extensión y la prolongación, obedece a una lógica que no se agota porque genera constantemente nuevas respuestas y nuevas causas. Así es como se desarrolla el sentido en la *gran obra* de Aira.

En uno de sus ensayos más programáticos titulado “Ars narrativa”, el que junto con “Particularidades absolutas”, “La innovación” y “La nueva escritura”, puede distinguirse por su disposición a consolidar una teoría propia de la literatura, Aira dice que la razón que impulsa la escritura de una novela, la razón para no quedarse en la

segunda página y poder seguir, es redimir con lo que escribe, lo que ha escrito antes. Así, si lo escrito en el capítulo uno es aberrante, habrá que seguir en el dos para justificar lo anterior y lo mismo ocurriría con cada uno de los libros, por eso dice que cuando alguien se los toma en serio, para prevenirlo del error no encuentra otro modo de hacerlo que publicando un libro más. Esa lógica que, primero, él mismo y luego los críticos han identificado con el procedimiento del “continuo” y de la “huída hacia adelante” estaría orientada por la misma voluntad de verosimilización que hace posible transformar un limerick o uno de los juegos formales de Roussel en una novela realista:

El modo de reponer el sentido de un limerick antes de la traducción que es en sí misma dotar de sentido, es tomar el poema, el limerick, como el resumen taquigráfico de una historia que desarrollada íntegramente no tendría nada de extraño, o sería apenas tan extraña como tantas cosas que suceden, no digamos en la realidad, sino en las novelas realistas. Y al revés, una novela realista bien entendida podría resumirse e un buen poema o frase aparentemente desprovisto de sentido. Por ejemplo el resumen que hacía Osvaldo Lamborghini de *Crimen y Castigo*: “Para demostrar que es Napoleón, un joven estudiante debe asesinar a una vieja usurera”. (“Había un joven estudiante en Moscú...”) (175).

De la transformación permanente de un limerick en novela, del sinsentido en sentido, de una novela en la que le sigue y del proceso de verosimilización, resultaría entonces, la *gran obra*. Ocupar el tiempo es inventar la lógica de la complicadísima máquina que se necesita para verosimilizar una fábula. Así, en el comienzo de algunas de las novelas de Aira se expone el problema de cómo obtener el tiempo que se ocupará en que existan las condiciones para que haya algo que contar. Lo que se evidencia en estos ensayos es que la forma de la *gran obra* de Aira es el registro de los modos de ocupar un tiempo que ha sido abierto. Y el hecho de que ese tiempo comience a existir depende la invención de una gran fábula.

En *El congreso de literatura*, el personaje escritor que venía de pasar un año malísimo por la gravedad de la crisis económica, ha sido invitado a Venezuela para asistir a un congreso. Como en realidad las sesiones del evento no le interesan, decide pasar esos días en Mérida como si fueran días de vacaciones, pero más allá del desinterés por las sesiones literarias, lo que le permite disfrutar despreocupadamente de ese tiempo y lo que convertirá ese tiempo en una gran historia (el intento de clonar a Carlos Fuentes) es que tiene “los bolsillos llenos” porque ha resuelto el enigma del hilo de Macuto y se ha quedado con el tesoro escondido. En *Las curas Milagrosas*, el Dr. Aira puede dedicarse a la redacción y edición de sus trabajos porque por un golpe de

suerte, gana una suma de dinero que le permite tomarse una licencia de diez meses en sus actividades rentadas. En la historia inicial de *La mendiga*, el programa de televisión en el que irrumpe la historia de Rosa (la mendiga), que es la que finalmente se va a contar, se distingue por una característica particular. En ninguno de sus capítulos se había hablado de dinero hasta que la llegada del personaje que da título a la novela, vuelve obligatoria la referencia. El dinero desencadena más adelante el malentendido que ya hemos mencionado, el que obliga a modificar la trama de la serie televisiva irreversiblemente. Se trata de que uno de los actores sin oficio, elegido porque le permite a la producción ahorrar por algún lado las abundantes sumas que los actores principales piden como cachet, ha leído el guión “a los apurones” (97), y confunde en su parlamento Berlín con Brelín. A partir de entonces, una vez que el malentendido se produce por efecto del apurón que resulta del ahorro, se desencadena la improvisación absoluta, porque al cambiar la ciudad alemana por una supuesta localidad de la provincia de Buenos Aires, el guión deberá transformarse completamente y los actores tendrán que “inventarlo todo.” (98). En *Haikus*, como en las demás, es el dinero el que asegura la obtención del tiempo, pero ya no se trata sólo de que el dinero ganado signifique también tiempo ganado, sino de una cantidad adeudada que se espera recuperar. Entre los motivos que da el personaje para pedir de vuelta la ínfima cantidad que implora como pago de lo que le deben, dice que quiere la plata por el más abstracto de los sentidos: “para dar vuelta el sentido del tiempo” y ponerlo a andar a su favor (29).

Así, el dinero es la razón necesaria para verosimilizar el tiempo dedicado a la literatura. Pero tiempo y dinero son, según veremos enseguida, equivalentes. De modo que la importancia del valor económico, no desaparece una vez que se ha obtenido el tiempo, sino que continúa desplegándose dentro del desarrollo temporal. Lo que habría que pensar, y —aunque parezca tautológica— esta es la hipótesis que aquí se propone, es que lo necesario para tener tiempo, o para convertir el dinero en tiempo y el tiempo, a su vez, en la posibilidad de que suceda la invención absoluta, es escribir. La condición del tiempo para Aira, la condición de que se produzca, exista y se ocupe, es un tipo de invención que sólo puede desarrollar el arte y, especialmente, la literatura. Para que el personaje de *El congreso* tenga tiempo, es preciso escribir que ha desentrañado el milenarismo enigma del tesoro escondido, para que el Dr. Aira lo consiga hay que inventarle “un golpe de suerte.” Lo que motiva en *La mendiga* que haya que “inventarlo todo”, es que los productores quieran bajar los costos y contraten a un actor que lee a los apurones. Para que el personaje de *Haikus* se imagine que es posible cambiar el sentido

del tiempo y cambiar de vida, hay que escribir una historia en la que alguien le deba dinero. Se escribe, entonces, para inventar una fábula que permita producir el tiempo. Se escribe, diríamos, para inventar una fábula que permita la continuación de la escritura y la extensión del relato.

En “Formas literarias del tiempo”, el último de los ensayos de la serie que procuramos analizar en este apartado, hay un fragmento en el que dice que en el caso de que un genio nos ofreciera la realización de un deseo, todos, o casi todos, le pediríamos tiempo: “Aunque pidiéramos dinero o salud o amor, estaríamos pidiendo tiempo” (184). Sin embargo, lo mismo aparece formulado en “El realismo” respecto del dinero: “Hay algo que no podemos ocultarnos: si se nos apareciera el genio bienhechor a nosotros, modernos, todo lo que podríamos pedirle [...] se reduciría a una sola cosa: dinero” (248). Tiempo y dinero son formas o conceptos equivalentes porque son relativos, porque pueden subdividirse infinitamente y porque funcionan como signos, es decir, pueden cambiarse por otras cosas. Volveremos sobre esta equivalencia más adelante, pero hay un tercer elemento que en la obra de Aira completa el par entre tiempo y dinero: la velocidad. “Formas literarias del tiempo” trata de la velocidad y del modo que la aceleración y la lentitud producen el punto de vista y las distintas posibilidades artísticas o narrativas.

Lo que está al comienzo del ensayo es una explicación del *reversal learning*, aprendizaje al revés o desaprendizaje. Aira cuenta un experimento que consiste en que una rata aprenda cómo moverse en un laberinto para llegar a tomar agua. Pero una vez que lo ha aprendido y que puede hacerlo cada vez más rápido, si los científicos que la observan, electrifican la lata, la ratita irá lentamente desaprendiendo el camino que la conduce al agua, hasta que llega a demorar lo mismo que cuando empezó el aprendizaje. Después, Aira se detiene en un cuadro, una Anunciación de 1470 de Francisco del Cossa y en el análisis que desarrolló Daniel Arasse del caracol que aparece en el borde de la pintura. Lo que Arasse advierte y eso es lo que a Aira le interesa, es que el caracol es el único que, gracias a su lentitud y a su posición, puede ver el conjunto de la escena. Porque lo que Arasse descubre es que el caracol no está en el piso del palacio pintado, sino en el borde inferior del cuadro, fuera de escena, como si se tratara de un intermediario entre el cuadro y el espectador. Y que es la mirada lenta del caracol la única que puede verlo todo. En el otro extremo, el de la máxima rapidez, Aira sitúa el *flip-book*: “librito o cuadernillo de dibujos o fotos seriados, que al hojearse rápido da la sensación de movimiento”. Aunque señala que si se pasan lentamente sus páginas, el

librito también podría emular el ritmo del paso del caracol y a distintos tiempos, el aprendizaje de la ratita. Ahora bien, si alguien que no fuera la rata o el científico contara lo que vio, si el caracol hablara o la literatura pudiera hacer con el lenguaje lo que el *flip-book* hace con imágenes, el protagonista de la fábula que resultaría de esos experimentos con la velocidad, dice Aira, sería el tiempo. “Sólo en el interior de la fábula el tiempo se pliega sobre sí mismo, y al costo de anularse llega a una gratificante promesa de eternidad” (“Formas literarias”150). Esa lógica que está en el centro de las fábulas de Aira se obtiene con formas abstractas y relativas como las series numéricas en “El infinito”; las dimensiones cambiantes que afectan a objetos y personajes (como al gigante de *La guerra de los gimnasios*), los cambios de velocidad que se exponen en varias de sus novelas o el gasto de distintas cantidades de dinero a cambio de un mismo objeto que se compra repetidamente, cada vez a menor precio, para que al sumar las diferencias se produzca un ahorro, como ocurre en “Duchamp en México”. De modo que lo que resulta del privilegio que el tiempo tiene en la obra de Aira y las series que construye para describir esos movimientos de plegado y desplegado, son las que se potencian en la construcción de la *gran obra*.

En otro de sus ensayos, titulado “Particularidades absolutas”, Aira escribe que el arte no sólo está en el tiempo, “sino que en términos lógicos está antes que el tiempo: lo genera, lo organiza, lo renueva”:

La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de “servir” al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador (37).

Si se lee ese ensayo y los que han sido analizados hasta aquí en consonancia con la insistencia que aparece en varias de sus primeras conferencias e intervenciones, en las que el fundamento de la ambición que le da sentido al arte y a la literatura reside en “encontrar lo nuevo” (“La innovación”), “volver a inventar el arte”, “recomenzar de cero”, “remontarse a las raíces” (“La nueva escritura”) o “retroceder hasta el punto de partida” (“La utilidad del arte”), podría pensarse que el interés es el mismo: innovar y empezar de cero, consisten en inventar un tiempo e inventar a la vez la fábula del mundo, en la que estaría el comienzo del tiempo.

4.2 Dar vuelta el sentido del tiempo

En el segmento de *Las reglas del arte* que se titula “Un mundo económico al revés”, Pierre Bourdieu hace referencia a un pasaje de una carta de Flaubert en la que escribía lo siguiente: “El éxito, el tiempo, el dinero y la imprenta están confinados en el fondo de mi pensamiento en unos horizontes muy difusos y perfectamente indiferentes [...] Todo el mundo puede hacer como yo. Trabajar con la misma lentitud y mejor”. En ese pasaje Bourdieu encuentra una especie de norma:

Tal vez hayamos dado aquí, para aquellos que lo están pidiendo con un criterio bastante indiscutible del valor de cualquier producción artística y, más ampliamente intelectual, a saber la inversión en la obra que puede valorarse en función de los costos en esfuerzos, en sacrificios de todo tipo y, en definitiva, en tiempo; una inversión que va pareja, por ello mismo, con la independencia respecto de las fuerzas y las imposiciones que se ejercen desde el exterior del campo o, peor aún, desde el interior, como las seducciones de la moda o las presiones del conformismo ético [...] (133).

Lo que quisiera subrayar allí es que la fórmula que en una carta de mediados del siglo XIX expresa los criterios de valoración literaria, parece extenderse de país en país y perdurar en las posiciones y en los modos de distribución del capital que se dan en el campo literario argentino aun a fines del siglo XX. Cuando Sandra Contreras advierte que en nuestra cultura literaria el valor de la escritura parece depender de la capacidad de resistir a las formas de poder o a la “trivialización de la mercantilización” y que es en las tensiones de la forma que requiere tiempo, vigilancia, y un imperativo político-estético de negatividad, donde “la escritura obtiene toda su ganancia (su calidad estética)”, observa que son justamente el trabajo, el tiempo y la vigilancia los tres parámetros que la literatura de Aira desafía porque crea el efecto de “una superproducción que escapa al tiempo, el control y la tensión implícitos en el trabajo literario” (“Superproducción” 74-75).

En el mismo sentido, Martín Kohan dice al comienzo de un ensayo sobre las novelas más breves de Aira, que su perfil de escritor y su escritura desacomodaron los parámetros de la lectura que imperaban en la literatura argentina. “Durante bastante tiempo —agrega— no se supo qué hacer con él, cómo hacer con él. Hubo que reacomodarse [...], hubo que inventar por completo el lugar desde donde convenía leer su obra” (“Lo más breve de lo breve” 79). El argumento principal que enuncia sintéticamente para explicar lo que afirma —que Aira significa un corte radical porque desestabiliza los lugares y los valores—, es fundamental también entre los que formula

Contreras cuando escribe que desde los años 90, cuando Aira comienza a publicar sus novelas periódicamente, “la puesta en marcha del fenómeno” desorienta en cuanto a sus sentidos, proyectos e intenciones y decepciona a muchos críticos y lectores cuando presume con lo fácil que resulta escribir, cuando ostenta la velocidad de su escritura y de la publicación de sus novelas, cuando celebra la frivolidad y exalta la estupidez (“Superproducción” 73). Pero a la vez, Contreras señala que Aira reintroduce el valor bajo la forma de la singularidad absoluta y que “su extremismo tiene como efecto la invención de un mundo nuevo, de esos que van minando, secretamente, los parámetros de la percepción y validación; de esos que se imponen como una explosión, reduciendo a la nada el contexto del que surgen” (84). En esas consideraciones hay por lo tanto dos planos que se refieren mutuamente, uno que correspondería a lo que Aira provoca a su alrededor, al movimiento que produce sobre las posiciones, las tomas de posición y los valores y otro que concierne a la invención del mundo que está en sus novelas y relatos.

Respecto de la diferencia que la obra de Aira significa, nos detendremos en una intervención aun más enfática que permitirá el avance hacia lo que aquí interesa deslindar. Se trata de una entrevista a Alan Pauls que se publica en la revista *Mil palabras* en 2001. Lo que Pauls dice allí es que como lector, espectador o crítico, ya no distingue las cosas como buenas o malas porque decidió que sus lecturas y sus juicios están guiados más bien por el interés (el alcance de lo que señala podría situarse en la misma línea de la intervención de Susan Sontag acerca de lo problemático que resulta el juicio estético en el arte contemporáneo, a lo que hemos hecho referencia en el primer capítulo). Y en este caso, señala que para él “el gran corte es Aira”:

Aira, para mí, es un punto de inflexión fuertísimo que todavía no llegamos a pensar bien. Creo que todavía no nos damos una idea del nivel de violencia de César en la tradición intelectual argentina. Es el primer escritor en mucho tiempo que nos enfrenta con algo desconocido [...] Sí, yo creo que no nos damos cuenta todavía de cuál es la importancia real de la literatura de Aira en la Argentina, pero para mí es un antes y un después (Laera y Kohan 68).

Que Pauls y Kohan dejen ver que Aira fuerza un cambio de temporalidad en las prácticas del campo literario, cuando dicen: “hubo que inventar por completo el lugar desde donde convenía leer su obra” y “marcó un antes y un después”; que el criterio enunciado por Bourdieu, y lo señalado por Contreras indiquen que la implicación mutua entre tiempo y trabajo o esfuerzo, es un criterio eficaz para determinar valor, permitiría también formular de otro modo la misma hipótesis. Más allá de la emblemática resolución que el tiempo de trabajo, traducido en estilo, encuentra en la novela moderna

a partir de Flaubert, es en la configuración temporal de toda obra, tal vez, más que en cualquier otro lado, donde la forma puede visualizarse como proyecto. Es esto justamente lo que Aira advierte en el ensayo sobre Saer, al que nos referimos al final del capítulo anterior, y es esto lo que constituye uno de los puntos de insistencia más persistentes en su propia obra.

Veámoslo de otro modo. Volver a la entrevista de Pauls en *Mil palabras* nos permitirá distinguir más claramente los alcances de esta hipótesis. La entrevista merece atención por varios motivos. No sólo porque está dirigida a Pauls sobre todo como crítico y de lo que está hablando es del movimiento que Aira provoca en los modos de leer; no sólo por lo autorizada que es la voz de quien lo dice, autoridad que se da por supuesta cuando se lo convoca para “analizar la situación actual de la crítica”; sino también porque si se considera que Pauls formó parte de la revista *Babel* —que fue fundamental para dar a conocer y para señalar cómo leer a Aira o entramada con qué otras obras podía leerse—; el hecho de que afirme todavía diez años después de *Babel* que aun no nos damos una idea de la importancia real de su literatura, puede ser significativo para confirmar esa suposición de que Aira es el primer escritor en mucho tiempo que nos enfrenta con algo desconocido. Pero ¿de qué se trata exactamente? Lo que dice Pauls permite de algún modo seguir la línea de un arco temporal que, en el recorrido entre la reseña de *Los fantasmas* que escribió en *Babel* en 1990 y la publicación de esta entrevista en 2001, desvía la explicación de qué es lo que Aira desacomoda.

La entrevista aparece en el primer número de *Mil palabras* cuya propuesta, tal como se señala en el editorial, consiste en partir de la pregunta acerca de lo nuevo (“¿qué hay de nuevo en lo nuevo?”). Y justamente, entre los temas de los que se ocupa, la primera nota es sobre “la obra inclasificable de César Aira”. Del título que Graciela Speranza le da a ese ensayo que abre la publicación —“Manual de uso”—; de la afirmación de que la literatura de Aira supone un impulso que Speranza llama “esfuerzo de imaginación crítica” y de que, como dice Pauls, nos enfrenta con algo desconocido, resulta el modo de adjetivar su obra como inclasificable. También, desde allí puede leerse la iniciativa de Speranza de pensar a Aira como “el artífice de una fuerza nueva en la literatura argentina”, que siguiendo a Bataille podría llamarse lo *informe*. Lo *informe* es para Speranza un concepto conveniente porque “desbarata la idea de programa”, “la autosuficiencia de la razón”, y frente a la exigencia de que cada cosa tenga una forma “permite desclasificar”. La literatura para Aira, dice Speranza, “no es la

consecuencia feliz de una idea previa a la que la imaginación y el lenguaje deben adecuarse sino más bien la posibilidad de subvertir esa lógica causal y utilitaria que une el proyecto a su realización [...] (7)”. Habría que volver a plantear, entonces, los mismos argumentos de Alberto Giordano cuando al discentir con Sarlo respecto del modo de leer los ensayos de Borges, sostiene que cada ensayo es un acto único y que lo que haya de verdad en cada caso vale en principio sólo para él (“Borges: la forma”)¹²¹. Porque si leemos, por ejemplo, lo que Aira escribe acerca de los limericks de Lear, aparece exactamente lo contrario de lo que Speranza señala: “El hallazgo previo de la forma, entera y madura, es la receta del escritor feliz (*Edward Lear* 51)”¹²², y si leemos la intensidad con la que se afirma la importancia que tiene encontrar una forma, en el ensayo sobre Arlt, en “Particularidades absolutas” o en el mismo *Edward Lear*, no podría hallarse un punto común entre lo *informe* de Bataille y la insistencia formal de Aira.

Si interesa, entonces, volver sobre la reseña de *Los fantasmas*, a la que Pauls le dio el título de “El revés del sentido”, es porque al leer desde allí, es decir, al poner la atención en la escritura, aparecen otras razones. En aquella lectura de *Babel*, el crítico advertía en la fórmula con la que el narrador de Aira razona, a propósito del edificio en construcción en el que sucede la novela, una “formación paradójica” que postula dos sentidos a la vez sin decidirse por ninguno. Y eso es lo que lleva, dice Pauls, a que cada uno de los mundos que allí aparecen, el de la arquitectura y el de las clases sociales, el del dinero y el del tiempo, el del sueño y el de la conversación, nos haga olvidar por un instante, las convenciones que rigen su representación para infringir los límites que los separan en esferas, como si “emprendieran la fuga juntos, indistintos, embriagados por ese vértigo aporético que los anuda en una superficie común” (5). Se refiere al momento en el que el narrador reflexiona sobre el tamaño de los ambientes en construcción acerca de los cuales, según dice, todo el mundo sabe que “parecen más chicos de lo que

¹²¹ Hemos hecho referencia a esta intervención de Giordano al final del primer capítulo.

¹²² Algo similar aparece en *Fragmentos de un diario en Los Alpes*. Frente a la casa de Michel y Ana, donde se aloja Aira, un escultor checo ha sido contratado por un programa en el que las ciudades encargan a algunos artistas obras para ser realizadas en sitios públicos. A partir de esa escena, Aira cuenta que tuvo la idea de escribir una novela sobre un escultor obligado a exiliarse que debe viajar con “la carga abrumadora de sus estatuas sobre los hombros” y aunque finalmente aclara que no la escribió, reflexiona acerca de que lo que debería hacer es dedicarse sólo a la primera parte de la historia, el exiliado, sus angustias, los problemas de adaptación, el contexto histórico, pero que eso para él no es un argumento, que no puede empezar “hasta no tener una idea”. ¿Por qué tengo que someterme —escribe— a este retorcimiento de la “idea” del truco ingenioso, si sé que un escritor realmente bueno no lo necesita?” (182).

resultan una vez que están colocadas las ventanas, las puertas y los pisos”. “Sin embargo —agrega inmediatamente— “también parecen más grandes” (“El revés” 5)

Son esas “formaciones paradójicas” las que constituyen el nudo de la desorientación que produce Aira, porque el verdadero desconcierto no ocurre a partir de la inversión axiológica de los signos y los valores que postularían un sentido contra otro, sino a partir de la ocurrencia de una forma que impulsa dos sentidos o dos cadenas de sentido. A esa conjetura, sin embargo, habría que darle todavía otra vuelta. La reflexión del narrador de *Los fantasmas* sobre las dimensiones del espacio tiene la misma estructura que la que aparece en el comienzo de *Lógica del sentido* de Deleuze respecto de *Alicia en el país de las maravillas* y de *Al otro lado del espejo*. Lo que Deleuze ve allí para empezar a interrogar el sentido, dice lo siguiente:

Cuando digo «Alicia crece» quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que se esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez (27).

Al final de este capítulo, volveremos sobre lo que dice Deleuze, pero digamos por ahora que inventar un mundo de dos sentidos implica proponer en el lugar de la sucesión, el deseo de una simultaneidad y que, esta coexistencia de dos sentidos y de dos tiempos tiene en Aira un desarrollo complejo y paradójico también desde el punto de vista conceptual. La lógica de funcionamiento de esos dos sentidos depende de que entre ambos exista una diferencia temporal de intervalos variables.

En las lecturas críticas de la obra de Aira y en muchas de las reseñas que se publican cada vez que aparece una novela nueva, se ha insistido en la idea de que tanto su literatura como sus gestos (sus intervenciones, sus decisiones respecto de la publicación, su relación con la editoriales, su selección de precursores y maestros) han “dado vuelta” ciertos valores y tradiciones de la literatura argentina. Como en la explicación del personaje de *Haikus* que dice querer que le devuelvan el dinero para dar vuelta el sentido del tiempo y ponerlo a andar a su favor, el anhelo de “dar vuelta” o de poner al revés, está en muchas de sus novelas y ensayos. *El tilo* es una secuencia de recuerdos de la vida de un niño que crece en los años del primer peronismo, una reunión

de leyendas de infancia ensambladas por la repetición de una frase misteriosa pronunciada por el padre del niño pringlense. Esa frase es “la vida al revés” y el narrador que es un adulto recordando aquellos días, dice: “Me he pasado la vida tratando de entender esa fórmula tan simple y lapidaria, ‘la vida al revés’” (99). En *La prueba*, después de empezar a interesarse por entender de qué se trata ser punk, Marcia —que ha sido interceptada por Mao y Lenin para decirle que al verla, Mao se ha enamorado de ella— se lamenta de que ese universo al que pertenecen las chicas que acaba de conocer no se hubiera revelado como un mundo al revés, “simétrico y en espejo al mundo real con todos los valores invertidos” (49). En *Yo era una niña de siete años*, el precio que el soberano del reino mágico de Vizcaya, padre de la niña protagonista, tiene que pagar para que los raptores de su hija la devuelvan, consiste en conseguir que las burbujas de champagne vayan de arriba para abajo, que se formen en la superficie del líquido y se pierdan en el fondo de la copa (63).

Tal vez, habría que pensar, entonces, que lo que Aira fuerza y “da vuelta” es el sentido del tiempo. Se trata de que la intensidad del interés por encontrar el revés de las cosas importa, si se piensa en correspondencia con el empeño por explorar sus posibilidades formales y conceptuales, porque el afán de “dar vuelta” orientado por la ambición de poner al revés el tiempo, permite empezar a inventar el mundo desde cero.

En *El congreso de literatura* las digresiones conceptuales del narrador y la narración se vuelven casi indisociables, por eso es una de las novelas más interesantes para ver el modo en el que se ajustan los sentidos y los tiempos. Al comienzo hay una explicación sobre la historia de lo que va a contarse y sobre la fábula, que es el nombre que el narrador le da a la lógica del relato. Historia y fábula responden a dos niveles distintos, la primera desarrolla lo que pasó y la segunda, el orden que permite que lo que pasó, se convierta en un cuento. No se trata de ningún modo de la contraposición entre historia y discurso porque la fábula para Aira es anterior a la historia, es una estructura que se corresponde con la forma tradicional del cuento:

Para hacerme entender —dice el narrador en el inicio de la novela— creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. [...] Pero no el comienzo de esta historia sino el anterior, el comienzo que hizo posible que hubiera una historia. Para lo cual es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato (28).

Empezar por “Había una vez” es, por eso el modo de entrar en el universo de la fábula. “Había una vez, entonces...un científico en la Argentina experimentando con la

clonación de células [...] (28)” Ese científico, dice después, era en realidad un sabio loco. Para avanzar desde esa pequeña presentación, el narrador propone una segunda distinción conceptual, se trata de que el sabio loco es, en realidad, él mismo. El que ha narrado todo hasta aquí y, a la vez, el escritor César Aira, que gracias a haber recibido una invitación a un congreso en Mérida va a conseguir lo que necesita para dominar el mundo: clonar a Carlos Fuentes que estará presente en el mismo evento. Ahora bien, como el procedimiento de la clonación es ya en sí mismo una especie de paradoja temporal si se considera que “necesita casi una semana del calendario humano para completarse, porque debe reconstruir en pequeño toda la geología de la evolución de la vida” (37), mientras dura esa semana, y gracias al dinero obtenido con el tesoro del Hilo de Macuto, el personaje tiene tiempo para distraerse. Lo que ocurre en ese tiempo de ocio, que dura hasta que se desencadena la catástrofe final causada por gigantes gusanos (que resultan de que su avispa clonadora ha seleccionado una célula de la corbata de seda de Fuentes y no de su cuerpo), ocupa casi toda la novela. Y el interés del personaje se desplaza desde su objetivo científico y megalómano hacia reflexiones sobre su personalidad y su escritura. Se enfoca, por ejemplo, en cómo atenuar la hiperactividad cerebral que lo caracteriza. A partir de la descripción del modo en que funciona esa hiperactividad, el personaje enumera y desarrolla varios de los tópicos de la escritura de Aira como, por ejemplo, el de la huída hacia adelante y el de la velocidad. Encuentra así, la motivación para explicar que para él “nada vuelve atrás, todo corre hacia delante, empujado salvajemente por lo que sigue” (41).

Pero aun de mayor importancia para la argumentación acerca del lugar fundamental que el tiempo tiene en sus novelas y para nuestra hipótesis de que la *gran obra* resulta del trabajo con el concepto y con las formas del tiempo, es lo que dice cuando completa su reflexión sobre la velocidad: “En cierto sentido la velocidad es la Gran obra” (*El congreso de literatura* 67). Esos razonamientos apuntan, como se ve, a la magnitud que remite al tiempo considerando a la vez el desplazamiento espacial, lo que se correspondería con la búsqueda de un concepto como el de velocidad que supone dos sentidos (tiempo y espacio). Más adelante, en la misma novela, se determina que es de la asimetría entre niveles, tiempos y velocidades, de la que resulta la posibilidad de una invención infinita. O mejor aun que la forma que permite la invención absoluta es la que resulta del pasaje de la asimetría a la simetría final en la que la desproporción se convierte en simultaneidad. En ese sentido puede leerse lo que advierte el personaje cuando asiste a la puesta de una comedia de su autoría. La presentación se ha

organizado como actividad alternativa a las sesiones del congreso, en el marco del cual suceden los acontecimientos centrales de la novela. Como ha pasado mucho tiempo desde que escribió el texto que verá representado, no recuerda bien el argumento y al llegar al final, se da cuenta de que otra vez ha cedido al recurso de lo inesperado como un *deus ex machina*. Lo bueno que ha escrito —observa— lo hizo ateniéndose, al consejo de simplificar. “Sólo en el minimalismo, se puede lograr la asimetría que para mí es la flor del arte; en la complicación es inevitable que se configuren pesadas simetrías, vulgares y efectistas” (81). Ese párrafo sintetiza la explicación de la lógica a la que nos referimos, si hay dos sentidos, dos niveles y dos tiempos es porque entre lo que pasó (la historia) y el relato (la fábula) hay una asimetría sustancial que a su vez depende de otra asimetría originaria que es la de las palabras y las cosas. Pero la particularidad y lo paradójico de esa forma es que cuando la historia alcanza su máxima complicación, la desproporción aspira a suspenderse (“es inevitable que se configuren pesadas simetrías, vulgares y efectistas”). Ese intervalo de la asimetría señala el pasaje de la historia a la fábula y ocurre en el momento de la verosimilización:

Aquí ha llegado el momento de hacer otra traducción, pero esta es tan radical que da toda la vuelta y reanuda el hilo exactamente donde lo había dejado, entonces los procesos mentales del personaje se diluyen en la ficción, recuperan todos los cabos sueltos, operan una reinterpretación generalizada del proceso mismo y puede ordenarse (108).

El proceso de verosimilización en el que las fábulas de Aira consiguen recuperar los cabos sueltos de la historia y ordenarla, tiene un punto culminante que en sus ensayos y en las novelas, es nombrado por el autor o por el narrador, como el momento en el que “todo cae en su lugar”. En *Las tres fechas*, a raíz de algunos elementos comunes entre *Flatland* de Edwin Abbott y *El extraño caso de Dr. Jeckill y Mr. Hyde*, Aira se detiene a analizar el momento en el que al final de la novela de Stevenson se reconstruye la historia y lo hace, dice, con tal perfección mecánica que “revela que todo el discurso, aun en sus detalles nimios, no tenía otro objetivo que esta reconstrucción, y estaba dictado retrospectivamente por ella. Los lapsos de tiempo, las fechas, los lugares, las direcciones, los desplazamientos, todo vuelve, todo cae en su lugar” (73). A partir de allí, postula que la sensación de realismo que la novela produce y que ha llevado a que muchos hayan cedido al impulso de dibujar los planos de las distintas escenas, no se logra tanto con la descripción sino con la vuelta de un detalle de la acción, y en esta novela, agrega “todos los detalles vuelven, y vuelven más de una vez, en distintas

circunstancias, desde distintos puntos de vista. Así es como se hacen tridimensionales y se acomodan en una perspectiva que al final se hace única y es la del lector” (74).

El resultado más extremo de la verosimilización, la traducción más radical que da toda la vuelta y retoma el hilo donde lo había dejado, la que opera una reinterpretación generalizada, es la que para Aira se alcanza en el realismo. Ahora bien, si el instante en el que “todo cae en su lugar”, el punto culminante del proceso de verosimilización (cuando todos los detalles vuelven) es el del realismo, habría que señalar todavía otra vuelta. En el momento de precisar cómo se efectúa el sinsentido en los poemas de Lear, Aira sostiene que el nonsense es un epifenómeno de la referencia porque “la verdadera debilidad y el genuino vigor del sentido se juega en la articulación de las palabras y las cosas” (158):

Lo que para el arte es la vida, para el lenguaje es el referente. Hagamos a un lado (pero no del todo) el sinsentido que es puramente sinsentido del lenguaje, como las ecolalias y las jitanjáforas. Por lo demás las locuras del lenguaje nunca son puramente lingüísticas porque sigue habiendo una referencia, y no podría ser de otro modo ya que el lenguaje es eso” (16).

Si en el lenguaje, aun en la escritura guiada por el azar, aun en la fantasía más disparatada o en el punto más alto de la vanguardia, permanece la fuerza de atracción del referente, ¿por qué la literatura debería resignarse a esa fuerza en lugar de fundar en ella su máxima ambición? Intentaremos responder esta pregunta en el siguiente apartado.

4.3 Cosas que funcionan como signos.

Se ha dicho, y aquí quisiéramos volver sobre esa hipótesis, que inventar un mundo de dos sentidos implica un desarrollo complejo y paradójico desde el punto de vista conceptual. La lógica de funcionamiento de esos dos sentidos postula que entre ambos habría una asimetría (una diferencia temporal de intervalos variables) que en el final de las novelas se convierte en simetría. Pero a la vez, se dijo que esta desproporción es secundaria respecto de una anterior: la que existe entre las palabras y las cosas. Las novelas de Aira no resultan solamente, de las formaciones paradójicas que se dan entre dos sentidos sino también de dos progresiones consecutivas, la que siguiendo la asimetría inicial del relato culmina en lo que para Aira es el momento de la simultaneidad (cuando todo cae en su lugar y se ve que aunque las historias se cuenten sucesivamente, suceden al mismo tiempo y confluyen) y la que busca que en el interior de las fábulas, las palabras se transformen en cosas o que como en el *ready-made*, las

cosas se conviertan en arte. Para el desarrollo de cómo se construye la primera asimetría conviene considerar la invención de imágenes conceptuales o imágenes-objetos. Del análisis del modo en el que los dos sentidos de las formaciones paradójicas se transforman en la posibilidad de construir una lógica narrativa capaz de inventar un punto de confluencia entre las palabras y las cosas nos ocuparemos luego, a partir de la novela *Los dos payasos*.

Para Aira, la imagen es un equivalente de la palabra, con ella del mismo modo que con las palabras es posible construir asimetrías y luego verosimilizarlas. Las imágenes aparecen para exponer una fórmula conceptual que propone las líneas del mapa o de la maqueta de la lógica narrativa; interrumpen la acción y la duplican, la ordenan o la piensan de otro modo. A veces se construyen a partir de una especie de parábola o de pequeña fábula que desarrolla un concepto. En algunas novelas, algunos relatos y ensayos, en cambio, se presentan como imágenes-objetos, “objetos significativos, cosas que funcionan como signos” (171), tal como se los define en *Fragmentos de un diario en los Alpes*. En otros, se producen a partir de una máquina o de un dispositivo visual, como ocurre con los cristales de *La confesión*.

Entre las primeras estaría el argumento de un juego o una carrera que, con pequeñas diferencias, aparece en varias novelas. Una versión de las paradojas de Zenón y de los dos sentidos en los que la velocidad puede desarrollarse, como aceleración y desaceleración. Con la fábula de las carreras, la estructura conceptual se transforma en episodio narrativo. En *Cómo me hice monja* cada vez que la niña César Aira sale con su madre a hacer compras, juega a que la persigue y se esconde para desorientarla o perderla. Un día, decide ampliar la distancia, si antes habían estado separadas por cien metros ahora lo estarían por doscientos. De ese modo, la hija especula con que la madre se perderá de vista de entrada, es como si se imaginara antes de empezar a jugar, que el límite para decidir la distancia que habrá en algún momento entre una y otra es infinito, y entonces esa posibilidad que al comienzo sería sólo potencial, proyectada al inicio del juego, pudiera directamente extenderse sin fin. En *La costurera y el viento*, Ramón Sifonni que va hacia la Patagonia siguiendo a su esposa, quien a su vez persigue al hijo que cree perdido, tiene detrás, a un kilómetro de distancia, un auto celeste. Y aunque acelera y desacelera de diez en diez, todo el tiempo, después de un par de horas de carrera “en los dos sentidos”, el auto se mantiene siempre “al mismo kilómetro, que además era el mismo, no otro equivalente” (175). En *El tilo* el narrador recuerda algunos episodios de su infancia en Pringles y entre ellos, el jueguito de las esquinas

que consistía en caminar por la vereda hasta que, al advertir que alguien venía detrás, debía seguir con paso lento hasta la esquina, esconderse y correr de tal modo que al alcanzar velocidad y antes de que el otro llegue al final de la cuadra, pudiera retomar el paso que llevaba antes de doblar. Cuando el otro vuelve a verlo, lo encuentra a una distancia para él inexplicable y comienza a dudar del testimonio de sus sentidos:

La broma —explica— habría llegado a su perfecta consumación si mi víctima hubiera temido estar perdiendo la razón, o, mejor, si hubiera tenido un asomo de pánico al avizorar un derrumbe discreto de las leyes físicas, como si al doblar la esquina hubiera traspuesto la frontera del mundo con un paradigma espaciotemporal diferente (107).

En *Varamo*, un procedimiento análogo desempeña un papel central en el final. Mientras el personaje intenta entender de qué se tratan las voces extrañas que escucha y cuál es el papel de las Góngoras, tiene lugar una celebración por la inauguración de las carreteras que unían Colón y Panamá. Enmarcadas por esos festejos se desarrollan las carreras de regularidad que consisten en mantener constante una velocidad prefijada, de modo que el ganador no es el que llega primero sino el que desde la largada hasta la meta se aparta menos de su velocidad.

Las carreras proponen un paradigma espaciotemporal desplazado e intervenido por la velocidad. El que el avance y el retroceso buscan el efecto tridimensional y simultáneo que se obtiene cuando dos líneas asimétricas confluyen en un único punto o en un mismo lugar. La lógica de esos desplazamientos, semejante a la de los espacios que pueden verse más chicos y también más grandes, es la de la convivencia de los contrarios que aparece de diversos modos en distintas novelas y permite la ramificación del relato en varias direcciones a la vez. En *El error*, hay un momento en el que el valiente bandolero salvadoreño, Pepe Dueñas, se interna en la Selva Cinco. Se trata de un lugar mítico al que se supone que nadie ha entrado jamás, “un agujero negro geográfico” (117). Sin embargo, una vez que el héroe se decide a entrar y, contra todo lo imaginado, el territorio impenetrable resulta absolutamente amistoso. Esa comprobación hace que el bandolero se pregunte cómo podía ser que un lugar tan ameno y cotidiano se hubiera hecho la fama que tenía. Para responder la inquietud, Dueñas postula una teoría acerca de un exterior impenetrable y un interior conocido y habitado: “El mundo —dice el narrador— se adaptaba a esa definición, pero a costa de postular un anverso y un reverso, y no estaba tan seguro de que fuera así de simple. La vida le había enseñado que en realidad no había anversos y reversos sino una sola superficie móvil (137). Así es que la complicación mayor y la más interesante de la

perspectiva asimétrica, es que la irregularidad de velocidades y de tiempos, o la existencia de anversos y reversos que corresponde al plano lógico y formal de las novelas, se traslada a la resolución que se logra en el final. Es ahí cuando la asimetría deriva en un punto de encuentro de los nudos del relato en el que cada historia, cada conflicto y cada personaje, caen perfectamente en su lugar.

En cuanto a las imágenes-objeto que Aira propone, habría que considerar los despleables y los biombos con los que el Dr. Aira planea salvar a su paciente, o la copa de Rubin que funciona como analogía de la relación entre el pasado, el presente y el recuerdo en *Copi*: “¿Han visto esos dibujos en que dos perfiles simétricos enfrentados forman una copa? El espacio mental es así. Así se suceden en esa serie perfil-copa el presente y el pasado en *El Baile de las Locas*” (52). Pero tal vez, las imágenes-objeto que resultarían más representativas de cómo una pequeña diferencia temporal entre dos sentidos y entre dos momentos produce la narración, son el flip-book (nombrado ya en el ensayo “Formas literarias del tiempo”) y el taumatropo, sobre el que escribe en *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Veamos cómo funciona cada una de estas imágenes.

En *Las curas milagrosas*, el Dr. Aira, que como dijimos, está de licencia en sus actividades rentadas porque ha ganado dinero gracias a un golpe de suerte, quiere dedicarse a la edición de fascículos de Curas Milagrosas, cuando comienza a pensar en las ilustraciones de su proyecto, decide acudir a lo que ya tenía atesorado en un cuaderno: esquemas y moldes para trajes fantásticos. Como los disfraces no tienen nada que ver con las Curas, y allí estaría la primera asimetría, la conexión entre el tema de los fascículos y los trajes, en la que se manifiesta el mismo tipo de verosimilización al que recurre Roussel para articular los elementos a partir de los que escribe, deberá encontrarse a posteriori. De ese modo, los vestidos podrán quedar integrados al proyecto. El punto común entre los dos universos, es el “desplegable”. Los trajes, explica el Dr. Aira, eran una suerte de construcciones arquitectónicas de alambre y tela que a partir de un sistema de plegados, permitirían que quien los usara, pudiera moverse. Después, a partir de un segundo sistema de plegado, podrían guardarse en una carpeta. Pero antes de que los trabajos editoriales se realicen, surge una segunda asimetría (la que, siguiendo la teoría que se desarrolla en *El congreso de literatura*, debería entenderse como un cambio de nivel). A partir de un llamado telefónico, el Dr. es convocado a la casa de un enfermo para realizar sus curas. Y entonces, el sistema de plegado que quería usar para su enciclopedia, será llevado a la acción y pasará de ser el

proyecto de un libro a convertirse en movimientos y decisiones capaces de modificar el universo y la realidad. Las curas consisten en el mismo sistema de pliegue que se pensaba usar para los vestidos, pero también se corresponden con el proyecto de la enciclopedia porque la “forma biombo”, como los fascículos enciclopédicos y cada una de sus entradas, puede compartimentar el universo entero: “De lo que se trataba era de poner en juego la mayor de todas las Enciclopedias y de hacer en ella la lista pertinente” (67):

Sólo debía extender el biombo aquí y allá, separando las áreas de la realidad que no fueran compasibles con la supervivencia de este hombre. Dicho de otro modo: ahora el Universo era un solo ambiente, y hacia el lecho del enfermo afluían indiscriminadamente las causas, directas o indirectas, que hacían inevitable su muerte. Bastaba con alzar los biombos e impedirles el paso. Era factible porque estas causas no eran todas las que conformaban la realidad, sino una pequeña parte, escogida, eso sí, de la totalidad, por lo que no podía excluir a priori ningún sector” (69).

Por otra parte, falta aun decir que para generar el hilo conductor del movimiento de los biombos y de las cosas del mundo que debían quedar de uno y otro lado, el Dr. recurre a la novela como antecedente: “[...] para escribir una novela hay que hacer un listín de singularidades, y luego trazar una línea que deje adentro algunas de ellas nada más, y todo el resto en estado ausente o virtual” (71). Por eso, como en la perspectiva que Aira tiene de la novela, “en toda la operación de la Cura había una perfecta coherencia de verosímil” Y ese “estado puro” del verosímil —agrega— “se identificaba con la simultaneidad” (76).

El flip- book, se describe como objeto que “funciona con el tiempo”:

Con el lapso de tiempo que tarda una imagen en viajar por un conducto nervioso de la pupila al cerebro; si la imagen siguiente llega a la pupila antes de que la anterior haya terminado de hacer su trayecto de la pupila al cerebro, se produce una fusión, las dos imágenes quietas se vuelven una sola imagen en movimiento (151).

Pero si como imagen-objeto, el flip- book es importante, es sobre todo porque la fusión, a la que se refiere Aira en el fragmento en el que describe su funcionamiento, indica lo que tal vez en esta instancia de la argumentación ya sea evidente. Lo que ocurre cuando lo sucesivo se vuelve simultáneo, cuando el relato se hace verosímil y lo heterocrónico o heterotópico, simétrico; depende de un procedimiento temporal. A diferencia del flip-book, la imagen objeto del taumatropo tiene una cualidad suplementaria y a la vez económica: sólo funciona a partir de dos elementos. En el momento de fusión entre los dos elementos, cuando las dos partes que en el tiempo son sucesivas (primero vemos una cara del dispositivo y después la otra) se hacen

simultáneas, cuando el pajarito que vuela y la jaula vacía se componen como “pajarito en la jaula”, se forma un relato: “[...] el truco tiene también algo de la formación de una frase; de un lado está el sujeto, el otro el objeto, y el giro constituye el verbo (la acción es la acción, se representa a sí misma)” (219). Pero lo que resulta, entonces, no es un relato cualquiera, sino el más improbable de todos:

[...] se diría que hay una posibilidad en un millón de que el avecita vaya a parar a su interior [al interior de la jaula]; están separados no sólo por lo que simbolizan (la huída, la cárcel) sino por una distancia mucho mayor; el anverso y el reverso de una superficie son dimensiones incompatibles, que no se comunican nunca porque están puestas sobre perspectivas incongruentes (216).

Aun así, lo más inesperado es lo que sucede y eso es lo que le da al taumatropo una función que es particularísima y a la vez emblemática. Es la imagen-objeto que expone el modo de resolución de los conflictos narrativos en varias de las novelas de Aira, en las que las líneas de progresión se hacen reversibles para conseguir que se cumpla lo más improbable. ¿Qué probabilidades habría por ejemplo, de que Clarke, el inglés que era cuñado de Charles Darwin, encuentre a su madre en las cercanías de la Sierra de la Ventana, y descubra al mismo tiempo, que es en realidad hijo de Cafulcurá y de Juana Pitiley; que la única mujer que ha amado, a quien cree muerta, es la hermana de Gauna, el baquiano que Rosas le ha asignado para viajar al desierto y que no sólo ha sobrevivido sino que también está en el mismo lugar que él y que todos los demás? O bien, qué posibilidades habría de que al separarse de Clarke, Rossana, hubiera estado embarazada de mellizos y que esos mellizos sean Carlitos Álzaga Prior, el joven aprendiz de acuarelista que lo ha acompañado al inglés en el viaje desde Buenos Aires, y Yñuy, la chica de quien Carlitos creía estar enamorado y a quien busca desde el comienzo de la travesía que los personajes emprenden en *La liebre*.

Lo que el movimiento del taumatropo permite, es semejante al efecto visual que produce la Colina del Biombo. Ese lugar, que en *Yo era una niña de siete* años funciona como la sede de la antigua poesía vizcaína, era plegable como un biombo, y en cada una de sus caras (de los dos lados) había representaciones distintas de los paisajes que dominaba: “Sus membranas transparentes reversibles contenían material suficiente para alimentar el trabajo de toda la vida de un poeta, o de todos los poetas” (92). En el taumatropo a partir de un único giro, como en el reino mágico de Vizcaya, todo puede crecer o empequeñecerse. La configuración lógica que permite reunir dimensiones incompatibles “funciona con el tiempo” y es equivalente de lo que se tarda en darlo vuelta. Un paso más allá, llega el mecanismo de los cristales alrededor del que se

construye *La confesión*. Si el taumatropo es un juguete óptico aun rudimentario que acentúa la ilusión porque las dos imágenes se complementan, el estereoscopio que aparece en *La confesión* consigue que con dos cristales de cada imagen, el derecho y el izquierdo, se construya una imagen única que produce un efecto de simetría y luego de simultaneidad. Para lograrlo hay que colocar dos cristales en un binocular, mover una perilla que permite hacer foco y esperar que la imagen se forme. El taumatropo y el estereoscopio son las imágenes-objeto de las novelas de Aira en las que el anverso y el reverso o el cristal izquierdo y el derecho se unen en una única superficie.

Ahora bien, después de proponer ese proceso por el cual las formaciones paradójicas confluyen en una misma superficie, llegan a conformar una imagen simétrica y producen un efecto de simultaneidad, puede verse con nitidez que mientras ocurre esa transformación, la asimetría que para Aira sería la original —la que puede pensarse como razón de ser del lenguaje y por lo tanto como causa de cualquier ambivalencia o malentendido que éste permita generar—, propone el despliegue de estructuras lógicas capaces de inventar una fábula en la que se vuelva verosímil el borramiento de la diferencia entre las palabras y las cosas. Esa es para Aira la función del realismo. El realismo es un efecto del sentido, no se propone ignorar la desproporción entre la escritura y el mundo sino que se empeña en inventar un mundo y hacerlo verosímil. En *Edward Lear*, Aira señala que el sinsentido puede deberse a la falta de contexto pero agrega que, de algún modo, el contexto es imposible de suprimir porque la historia de la literatura y la palabra “nonsense” ya son contextos suficientes para reponer el sentido. Sin embargo, en un nivel anterior al de la historia que es en sí misma contexto, en el nivel puramente textual, la eliminación puede hacerse, por brevedad como en el limerick o por extensión. Es la definición de este último proceso la que interesa aquí. Lo que Aira señala como eliminación del contexto por extensión es lo que resulta de reemplazar el mundo real por uno inventado, completo, con sus leyes propias. “Claro que una vez establecidas esas leyes, por ajenas que sean al sentido común, hay que obedecerlas. Estos son los mundos que evoca la fórmula ‘Había una vez...’ Cuando está sólo la fórmula y falta el mundo hay limerick” (161). La explicación se detiene allí pero lo que falta, puede reponerse de inmediato. Aira diría que cuando están las fórmulas y también se ha inventado el mundo al que las fórmulas refieren. Cuando además se los ha ordenado en una *gran obra*, en la que todo parece encontrar el lugar que le corresponde en el interior de una única y probable lógica, hay realismo.

Veamos entonces, cómo se construye la fábula que se propone suspender la asimetría originaria. En el comienzo de *Los dos payasos* se dice que la escena del circo en la que sucede la actuación de los payasos que se nos cuenta, está organizada según un orden que no es casual: “sigue una progresión bien calculada, o más bien dos progresiones consecutivas” (8). Una primera culminación con el trapecio y otra con los tigres y los leones. Aunque en la fábula de esta novela, la primera de las progresiones enunciadas no se despliega, porque el relato se ocupa centralmente de la segunda —la que tiene lugar mientras se arma la jaula en la que quedarán encerrados los animales del número final—, la forma de dos progresiones es, como dijimos, la que podría definir las coordenadas con las que se construye el plano de la obra de Aira. Cada novela propone dos progresiones, y en la lectura de la obra es posible también trazar esas dos líneas. Cada una cuenta a su vez con un desdoblamiento producido por una asimetría, la de los dos sentidos y la que se abre entre las palabras y las cosas. En *Los dos payasos*, particularmente, las coordenadas confluyen en un tipo de relato específico: el chiste. Y el chiste reproduce en su interior las dos progresiones con sus dos tiempos. Por un lado, el final del sketch tiene que coincidir con el momento final de la construcción de la jaula que se levantará alrededor de la pista, pero dentro de lo que los payasos representan debe darse otra coincidencia temporal. Uno de los humoristas le muestra a su compañero que para el cumpleaños de su novia Beba, ha comprado dos obsequios, un licor y unas salchichas que expone sobre la mesa. Pero le dice además, que tiene planeado acompañar el regalo con una carta que pretende dictarle al payaso que lo escucha. Cada vez que el enamorado diga “Beba”, el otro beberá y cada vez que para pausar la escritura, indique “coma”, el otro comerá salchichas. El final de la carta coincidirá también con el fin de las provisiones. La jaula y el sketch irán construyéndose paso a paso ante los ojos del público, mientras el payaso engorda y la carta se extiende.

Los dos sentidos de las palabras se exponen al público del circo y a los lectores de la novela pero son ignorados por los payasos. Por el que escribe, porque piensa que los sustantivos “Beba” y “coma” son verbos. Por el que dicta, porque mientras lo hace, perdido en su ensoñación amorosa, no mira al otro. Sólo cuando la jaula y la carta están terminadas, cuando no hay más salchichas ni licor, cuando el tiempo del chiste se acaba, se alcanza el “paroxismo de lo simultáneo” (59). Si ya en la transformación que se produce porque el dictado se vuelve acción e involucra a los objetos, que quedan afectados por lo que el payaso hace, la asimetría entre cosas y palabras se desdibuja; la

representación comprende también una magnitud aun más visual que la de la coma convertida en ingestión de salchichas y la de la mujer en bebida. Se trata de que el payaso que escribe, que al comienzo era flaco y joven, en el transcurso de la escritura de la carta y ante los ojos del público, engorda notablemente. El narrador advierte, entonces, que el artificio de la obesidad repentina (“lo más fantástico, lo más trucado”) es el único toque de auténtico realismo en el sketch y que es el realismo “padre de todas las fantasías” el que “completa el truco” (55). La fusión entre el universo de las palabras y el de las cosas a la que aspiran las fábulas de Aira, parece realizarse en esta novela a partir de los sentidos que el payaso que escribe no puede discernir. Que suceda en un circo y entre payasos es suficiente para demostrar que sólo puede alcanzarse a partir de un malentendido en el interior de un cuento o de una representación. Así, el desacuerdo entre los dos órdenes es irresoluble. Sin embargo, como en la literatura y en el arte la asimetría puede suspenderse, es esa posibilidad la que se constituye como su mejor definición y su capacidad más específica.

Si los cuadros de Saer pueden considerarse momentos de suspensión que anticipan la aceleración o el espesamiento, como la extensa presentación de Nula y Gutiérrez como mancha roja y amarilla en medio de la lluvia en el principio de *La grande*, por ejemplo, que no conduce específicamente a nada que tenga que ver con el carácter, ni con el destino, ni con lo que va a ocurrirles a esos dos personajes; las imágenes-objeto y las formaciones paradójicas de Aira, tampoco se corresponden con la historia, ni con el encadenamiento causal, están antes de la acción. Se presentan como digresiones que interrumpen la progresión de la historia, para introducir en lugar de un cuadro, un objeto. Para esos objetos, Aira imagina un destino imposible pero eficaz, la aspiración máxima para ellos sería que aparecieran colgados en medio de la página, que se hicieran reales y pasaran de ser formas de la imaginación a poder incluir la historia en su propia forma, (forma de biombo, de estereoscopio, o forma de enciclopedia). Pero si lo que hacen las formaciones paradójicas y las imágenes es desdoblar la lógica narrativa para exponerla de otro modo, cuando los dos procedimientos analógicos se abandonan para dejar lugar a la narración pura como sucede en *Los dos payasos*, en la que los dos sentidos parecen haberse volcado sobre la acción, la historia ya no expone su lógica a partir de una imagen conceptual. La asimetría entre los dos sentidos en *Los dos payasos* no suspende la acción ni la piensa, contrariamente es el nudo de la acción. Para que el chiste funcione y se configure la fábula, es preciso que las palabras hayan sido tomadas por cosas. La historia, entonces, deja de ser una historia (lo que pasó) para convertirse

en la fábula suprema: una forma radicalmente artificiosa y fantástica que consigue mostrarse como absolutamente real ante la mirada que, con cada coma ve desaparecer las salchichas y con cada “Beba”, el licor. Y es esa mirada la que ve cómo las cosas se devoran a las palabras haciendo que el payaso engorde, se emborrache y envejezca. El realismo es para Aira el que puede lograr la ambición máxima de la literatura, inventar formas que, como el *ready-made*, —y para decirlo con las palabras que usa Rancière para referirse a la obra de Duchamp —, “aspiran a la vez a la intención del arte y al doble cuerpo, sensible y significante de la cosa” (235).

4.4 ¿A qué llamamos forma?

El primer capítulo de *Estética relacional* de Nicolás Bourriaud propone en el final de uno de sus apartados que “Una obra de arte es un punto sobre una línea”. Se refiere a las prácticas artísticas contemporáneas respecto de las cuales esa especie de sentencia o de premisa significaría que la forma de las obras no debe entenderse sólo como el efecto de una composición, “como lo desearía una estética formalista”, sino como “el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos” (21). La decisión de Bourriaud de definir la obra como un punto sobre una línea nos permite retomar algunas de las hipótesis planteadas hasta aquí. La más evidente y también la más abstracta es que las novelas de Saer y de Aira pueden pensarse como puntos que se unen a otros puntos y tienden hacia la línea que encuentran en la forma de la *gran obra*. Pero se ha planteado también que la búsqueda de esa forma resulta en que cada novela envía a un espacio más amplio y a un tiempo mayor hasta que la *gran obra* se proyecta como mundo extenso.

Si intentamos proponer una lectura de Saer en la que no prevalezca lo formal por sobre lo narrativo, no ha sido para desdeñar la importancia de la forma sino para establecer que ese concepto no debe limitarse a la sintaxis compleja, ni debe asociarse con la desvalorización de la intriga y de lo que pasa en la novela. Se trata de pensar la forma en un sentido vinculado con la creación de un mundo. Por eso interesa lo que busca dirimir Bourriaud en el texto al que nos referimos. La pregunta que guía su tesis es “¿A qué llamamos forma?” Y la respuesta que da, consiste en que se trata de “una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes” (19). Antes de volver a la obra de

Aira, quisiéramos detenernos también en lo que dice el autor de *Estética relacional* cuando se extiende alrededor de esa primera afirmación:

En la tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía “provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo”. Así nacen las formas, a partir del “desvío” y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro (decimos que el hielo “se solidifica”). La forma puede definirse como un encuentro duradero. Encuentros duraderos [que] se revelan como duraderos a partir de sus componentes y forman un conjunto cuyo sentido “persiste” en el momento del nacimiento, planteando “posibilidades de vida” nuevas. Cada obra es así el modelo de un mundo viable (19).

Es que la forma en Aira podría definirse exactamente desde el mismo punto de vista. Formas que nacen a partir del desvío y del encuentro aleatorio entre dos elementos que, como los átomos, caen paralelos hasta que un encuentro produce el mundo. Entre paréntesis: no hay novela o relato de Aira que no se piense como conjunción de átomos y que no defina de algún modo el comienzo o el fin del mundo a partir de ese azar. En *Embalse* la historia familiar del profesor Halley, es el punto de origen para sus experimentos con el átomo que conducirán al nacimiento de la liebre legibérica y al fin de la Argentina. En “El gran Salmón”, el primer episodio de *Las aventuras de Barba Verde*, el proyecto destructivo del profesor Frasca que ha emplazado en el cielo un salmón inmenso para que en el transcurso de su órbita choque contra la luna, ha alterado con su obra las condiciones cósmicas. La aproximación del salmón a la ciudad de Rosario, donde transcurre la historia, produce una marea de átomos que a través de una rajadura en el espacio-tiempo, modifica la realidad. La historia de Elena Moldava que el Conde Orlov le cuenta al viejo Aniceto en *La confesión*, gira en torno de que al abuelo Elena se le ha ocurrido inventar el Caramelo Átomo, ocurrencia que surge —según el narrador— del hecho de que los átomos, con su halo futurista, estaban de moda en aquella época. En *La costurera y el viento*, se produce un fenómeno atmosférico extraño que hace que la luna ejerza todo su poder de atracción sobre el paisaje y levante átomos de la tierra haciéndolos ondular en el aire. Ese efecto es el que sufre el camión de Ramón Siffoni, que se vuelve transparente y se hace invisible para Silvia Balero que lo sigue a lo largo de varios kilómetros en una de las carreras de velocidades paradójicas. En *Mil gotas*, las gotas de pintura de *La Gioconda* han abandonado el cuadro dejando el marco vacío, una de ellas se queda a

vivir en Argentina y realiza trabajos humanos hasta que descubre que como es una gota, ninguna ley humana la limita y que más allá, una vez que ha salido del cuadro, ni siquiera la limita el resto de la materia que la rodeaba; de modo que al independizarse creía poder ser libre. Sin embargo comprueba que al cruzar el umbral de la realidad, las leyes comunes a todos los seres, desde el organismo más complejo hasta el átomo, actuaban por igual. Y entonces, “la realidad de la gota fantástica era igual a la realidad del hombre” (24). La fascinación por el átomo, por “la física de lo infinitamente pequeño” (43), como se define el saber que rodea al átomo en *La confesión*, debería explicarse por el interés en la reunión de partículas que, aunque sean invisibles, hacen que el mundo exista y tienen a la vez el poder de determinar la configuración de la materia y el de transformarla.

Pero para avanzar sobre la conjetura de que la forma debe pensarse desde la perspectiva del encuentro entre dos elementos paralelos, resulta oportuno volver sobre lo que se ha planteado al comienzo del apartado anterior. Hemos supuesto que las imágenes en las novelas de Aira son equivalentes de las palabras porque como se dijo, tanto con unas como con otras, es posible construir asimetrías y luego verosimilizarlas. Pero lo que no ha sido considerado es que lo relevante de esa equivalencia está en que unas y otras del mismo modo, pueden pensarse como unidades sueltas con las que inventar un orden, una lógica, un relato o un mundo. Y que es esa invención que se produce a partir de la combinación de los elementos sueltos, lo que constituye la forma.

Respecto de la importancia que adquiere la autonomía de las palabras, el antecedente para Aira está en los surrealistas: “En ellos, todo el efecto de lo maravilloso procede de la recombinación de palabras sueltas. Lo mismo sucede con el collage transpersonal, de tipo ‘cadáver exquisito’, que se hace con palabras sueltas, cuanto más sueltas mejor” (*Alejandra* 73). Pero el valor de la independencia de los elementos y las posibilidades que brinda la combinatoria, según como lo dice en *Alejandra Pizarnik*, está en la raíz de la poesía porque para el artista, “toda la innovación está en volver a crear sentido; y en que sea siempre *otro* sentido, a partir de los mismos elementos” (43). El ensayo sobre Pizarnik, que es a la vez una lectura de la historia del surrealismo, es el lugar en el que la combinación como procedimiento se estudia minuciosamente y el interés por el valor de los elementos sueltos encuentra una razón fundamental. Esta no reside en la observación en sí misma de la unidad mínima de sentido sino en que al considerar los elementos de ese modo se abren infinitas posibilidades de escritura. Como la premisa inicial es que tanto los temas como las palabras con las que cuenta el

artista son siempre los mismos, la invención está en la forma: “Aquí tocamos la definición misma del arte: es la configuración de los elementos la que hace arte, no los elementos en sí. La forma, no el contenido. En realidad, es este mecanismo de la combinatoria el que produce la repartición forma/contenido (43).

Volvamos ahora a la imagen, pero antes de examinar el estatuto que ésta alcanza en la novela en la que su analogía con la palabra, se vuelve central; conviene insistir en la lectura de *Alejandra Pizarnik*, porque allí se construye también una definición de lo que la imagen significa en relación con el significado de la forma. En el momento de referirse a la calidad “sin altibajos” (22) de la poesía de Pizarnik, hay un pasaje hacia algunas particularidades del surrealismo a partir de las que, según Aira, la obra de la poetiza argentina debería leerse. Entre ellas estaría la siguiente:

La valoración de la calidad poética ya estaba presente desde el comienzo en la predominancia que le dieron los surrealistas a la “imagen”, que es el nombre oficial del resultado en el Surrealismo. El nombre es revelador. La “imagen” es el enunciado que puede verse en la imaginación. Y para poder verlo es preciso reconstruir el relato (29).

Tal vez, más que bajo la figura de la equivalencia, habría que pensar la relación entre imágenes y palabras, en un diagrama similar al de las carreras de velocidad que aparecen en las novelas, porque la concordancia entre ellas se da como si una persiguiera a la otra en un intento por alcanzarla, que aunque no llega a ocurrir del todo, las va volviendo semejantes cada vez que en el desplazamiento que realizan en sus trayectos paralelos, se hacen simétricas. Porque decir que la imagen es un enunciado, es convertirla en palabras, pero al mismo tiempo, la posibilidad de ver lo que ofrece a la mirada, precisa de la reconstrucción del relato que estaría antes de que la imagen o las palabras se hayan desprendido como unidades autónomas. O para decirlo de otro modo, la posibilidad de ver la imagen que nos suscita una palabra (o un enunciado) precisa de la secuencia de palabras de las que surge la imagen.

Ahora bien, la novela en la que la analogía entre imágenes y palabras como unidades sueltas ocupa el centro de las especulaciones conceptuales del narrador es *El juego de los mundos*. Lo que se cuenta allí, sucede en el futuro. En ese tiempo la literatura ha desaparecido y el personaje narrador que como todos los hombres de esa época lleva el nombre de un antepasado suyo que fue escritor, es uno de los únicos entre sus contemporáneos que dedica un par de horas diarias a la lectura de la obra de aquel pariente lejano llamado César Aira. Para extenderse en la descripción de esa actividad que ya casi nadie practica, el narrador debe aclarar que las palabras de todos los libros

escritos que se habían acumulado en la historia de la humanidad, fueron procesadas por sistemas que las transformaron en imágenes y que los programas automáticos que, con diccionarios polivalentes, operaban esa transformación no usaban frases. Traducían a imagen cada una de las palabras e incluso fragmentos de ellas si resultaba conveniente.

Pero el sistema tiene una particularidad, para las relecturas se puede modificar el orden de las imágenes, que de todos modos nunca resultaban ser dos veces las mismas, porque aparecían desde distintos puntos de vista, en tres dimensiones, o porque sencillamente eran otras. La novedad del programa de imágenes es que no cuenta con una sintaxis, de modo que pueden combinarse libremente. En el mundo de la novela, la imaginación había muerto porque el sistema de Realidad Total en el que viven los personajes y del que el juego de los mundos es sólo una manifestación, pone en escena todos los posibles. Lo que puede suceder con esas imágenes es, entonces, igual de lo que se produce a partir del procedimiento rousieliano. En la obra del antepasado César Aira hay una frase que se repite, la “sonrisa seria”, y una vez que se ha impuesto el sistema de Realidad Total, las imágenes que le corresponden son: un combo cubano tocando una pieza (son), un grano de arroz (ris), un trébol de tres hojas solitario (as), un guerrero viejo con la barba blanca (eria, es decir “hería” cuando combatía en su juventud”). A partir de allí, se plantea un problema en el que se dirime el significado de la literatura. El personaje decide adoptar la sonrisa seria como gesto y los que lo saben, comienzan a rumorear que ha interpretado mal la esencia de lo literario, ya que lo que debía producirse a partir de la secuencia combo-arroz- trébol-guerrero, era un relato guiado por el azar en el que los elementos se ordenaran aleatoriamente y no el gesto que se producía al tomar las palabras por su significado. Lo que podía resultar si se elaboraba el relato, era la historia de unos músicos que reciben por pago de su actuación un grano de arroz, lo plantan y en lugar del arroz que debía brotar, sale un trébol y el perfume del trébol le devuelve la juventud a un guerrero al que la música le había producido un hechizo de vejez. Entonces, el descendiente de César Aira se pregunta, de qué sirve el relato si las palabras se prestan a una nueva traducción en imágenes. A lo que, según dice, los demás le respondían: “eso es la literatura, pelotudo” (72).

El dilema entre convertir la fórmula “sonrisa seria” en un gesto o entenderla como secuencia de imágenes sueltas, deja ver algunos de los problemas que son inherentes a la definición de la forma. Adoptar la sonrisa seria, literalmente como un gesto facial, como explica el personaje que hizo, es llevar al plano de la expresión o de la representación un enunciado. El otro modo de que subsista la frase que había sido

inventada por el antepasado escritor del protagonista, y de que se la repita a lo largo del tiempo, es a través del relato siempre nuevo que hay que producir cada vez que aparece en los aparatos de “lectura” de imágenes. En cambio, en el primer caso, adoptar la secuencia como gesto es buscar el pasaje inmediato del enunciado a la realidad (a una mueca real, que el personaje hace efectivamente con sus músculos y sus facciones). Como en la novela, todo es real porque los personajes viven dentro del sistema de Realidad Total, no hay posibilidades de pasaje, ni división de los planos de realidad y de ficción, de modo que seguir por ese camino, convertiría la fórmula en algo obtuso. Lo que aquí interesa especialmente es que más allá de los avatares futuristas que rodean a la cuestión en *El juego de los mundos*, el problema podría plantearse y resolverse de igual modo en la obra de Aira. La literatura no se propone como representación. Lo que hace es lo mismo que el sistema de Realidad Total, construir el relato que se produce con las palabras o las imágenes sueltas y construir también el mundo que rodea al relato para que puedan verse con la imaginación los enunciados que la imagen produce. Esa es la razón de que el realismo airiano no se refiera solamente al deseo (imposible pero persistente) de pasaje hacia una realidad exterior. Realismo es también el nombre de la forma que hace posible la invención de un *relato total* en el que lo primero que debe ser inventado es el mundo y la lógica de ese mundo, la que a su vez quedará documentada en un segundo relato llamado fábula.

El mundo y la fábula que nacen del encuentro fortuito entre dos elementos o dos líneas de sentido, es lo que se despliega en la *gran obra* de Aira. Y si en ella el realismo es central, ¿podría leerse en esa forma la búsqueda de algo que recupera, por ejemplo, la ambición balzaciana? Pero que no lo hace con la orientación mimética que guía en Balzac el proyecto de “copiar toda la sociedad, abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones” (Prefacio), sino, más bien, con el afán de transformar el mimetismo en una invención absoluta. Después de todo cuando Balzac escribe: “Mi obra tiene su geografía como su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos [...]; en fin, ¡todo un mundo!”¹²³, no dice que la obra sea la copia del mundo, sino que

¹²³ En el “Avant propos” de la *Comédie Humaine*, Balzac escribe: “Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin!”(29). En francés existe la diferencia entre “ouvre” y “ouvrage”, la primera refiere a la obra realmente producida y la segunda al proceso de producción o al proyecto, de modo que si se piensa desde allí, nuestra hipótesis sería discutible. Pero como la palabra “ouvre” no aparece en el Prefacio, no puede establecerse un cotejo con el cual demostrar que al escribir “Mon ouvrage”, Balzac esté pensando más en el plan de la obra que en la serie de novelas concretas que la integran. De todos

tiene un mundo. Como si aunque el proyecto sea el de “copiar” la sociedad, lo que resulta es que el mundo de la obra es otro, uno que tiene su geografía, sus lugares y sus cosas. Y más allá, cuando en el comienzo del “Prefacio” a *La Comedia Humana* dice:

La primera idea de *La Comedia humana* se me presentó al principio como un sueño, como uno de esos proyectos imposibles que se acarician y se dejan escapar; una quimera que sonríe, que muestra su rostro de mujer y que despliega de inmediato sus alas remontándose a un cielo fantástico. Pero la quimera, como muchas quimeras, se vuelve realidad, tiene sus exigencias y su tiranía, a las cuales hay que ceder.¹²⁴

¿No parece concebirse el proyecto mucho más cerca del deseo y del sueño, de la fantasía de realizar lo imposible, del mismo modo que como lo piensa Aira? Lo que la obra de Aira estaría diciendo, entonces, es que como en literatura, copiar el mundo implica transformarlo en escritura y eso sería ya una traducción o un cambio de nivel y no una copia; también será preciso imaginar la forma que puede tener la escritura de la invención del mundo y una vez que ese paso ha sido dado, debe producirse la lógica que hace posible que ese mundo inventado se vuelva verosímil. La primera búsqueda es la que está en el centro de *Parménides*, de la lógica del mundo y de su verosimilización nos ocuparemos en el siguiente apartado.

En *Parménides* se escribe la fábula de la curiosa teoría del mundo que el filósofo presocrático compuso en verso. En esa novela, Párménides, eminente jerarca del siglo quinto antes de Cristo, manda a buscar a Perinola, joven promesa de la poesía griega, para encargarle la escritura de un libro, del que lo único que le dice —y esto para Perinola no quería decir nada porque podía significar que sería “sobre cualquier cosa”— es que imaginaba que sería “Sobre la naturaleza”. Perinola se convierte así en el primer escritor “fantasma” de la historia. El problema principal que el personaje enfrenta es que

modos como el verbo “avoir” está en presente, “Mon ouvrage a”, puede pensarse que efectivamente se refiere a la obra resultante y no al proyecto. En ese sentido interesa observar también que al escribir sobre la voluntad de copiar la sociedad, lo hace primero en presente y luego en imperfecto de modo que ante el presente del “avoir” al que nos referimos, esta frase es menos enfática y certera. Si bien esto puede atribuirse a que se está refiriendo a la crítica que puede hacerse a su obra en sentido moral y por eso se presenta de modo más dubitativo, la otra hipótesis de lectura también podría ser válida. Lo que escribe en este fragmento es: “En copiant toute la Société, la saisissant dans l'immensité de ses agitations, il arrive, il devait arriver que telle composition offrait plus de mal que de bien, que telle partie de la fresque représentait un groupe coupable, et la critique de crier à l'immoralité, sans faire observer la moralité de telle autre partie destinée à former un contraste parfait. Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais d'autant mieux qu'on ne peut pas plus empêcher la critique qu'on ne peut empêcher la vue, le langage et le jugement de s'exercer”(21).

¹²⁴ “L'idée première de *la Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder “(8).

durante los diez años que transcurren desde la primera entrevista hasta que muere al final de la novela, el poeta sólo logra comprender cuál es la forma que debería tener lo que Parménides esperaba que escriba, pero nunca alcanza a averiguar de qué tendría que tratarse el poema: “La superficie ganaba la partida cada vez. Planeaba estrategias para llevarlo a un terreno más concreto y fallaban siempre. Era como si interviniera una especie de magia, pero evidentemente no se trataba más que de la constitución mental de Parménides, irreductible a la tarea de pensar lo que había dentro de las formas” (28).

Respecto de la forma, el Rey, sí parecía seguro: quería que los asuntos fueran procediendo encadenados y que hubiera una lógica que llevara de un tema a otro. Pero cuando el escritor insiste en preguntarle sobre la jerarquía de los temas para ver si así podía obtener alguna pista sobre las ideas que iban a estar en el libro, Parménides le responde que podía empezar por cualquiera de los asuntos en tanto que: “Todo en el tiempo y en el mundo podía ser un buen punto de partida, porque las cadenas de causas y efectos empezaban y terminaban en todas partes” (29). Si esa propuesta formal es la que Perinola sigue cuando finalmente escribe el poema (veremos enseguida cómo lo hace), es también la que Aira realiza en sus novelas y la que además de fundamentar el procedimiento del continuo, consolida la *gran obra*. Se trata de que como los encadenamientos de causas y efectos empiezan y terminan en todas partes, la escritura no admite vacíos. Y esa teoría formal, no es sólo la que sigue Perinola y la de Aira sino también la del verdadero Parménides (el filósofo griego).

En una entrevista publicada en el periódico uruguayo *La diaria*, Aira dice que en una época se dedicó a estudiar filosofía griega y se dio cuenta de que el poema de Parménides, debió haberlo escrito un *ghost writer*, “alguien que tiene total impunidad”, porque al escribir para otro se pueden decir muchas cosas” (Recoba y Lagos “Lo cortés y lo irónico”)¹²⁵. Esa consideración parece desprenderse de que la teoría del Parménides real puede parecer un gran absurdo, sobre todo si se leen algunas de sus premisas como “Sólo lo que es, es” y “lo que no es, no es”, de modo suelto y sin cotejarlas con una explicación erudita de historia de la filosofía. Pero más allá de que en esos fragmentos de apariencia disparatada podría encontrarse el interés de Aira en escribir sobre ese personaje, el poema verdadero del filósofo griego, tanto como los versos que Perinola inventa en la novela (que no son otra cosa que fragmentos e ideas extraídos del poema verdadero), tiene tantos puntos en común con la forma de la obra de Aira, que tal vez

¹²⁵ <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/5/lo-cortes-y-lo-ironico/>

convendría prestarle mayor atención. Es que en esa novela, al mismo tiempo que se manifiesta una motivación cómica o caricaturesca, hay también una apropiación y resignificación de las ideas presocráticas. Después de todo se trata siempre de dos sentidos: tomar en serio las bromas y alivianar lo serio.

Pero volviendo a la novela, ocurre que después de la cuarta reunión con Parménides y siempre con la expectativa de poder sacarle alguna idea particular sobre la cual escribir, Perinola decide comenzar. Empieza a escribir sobre la luz y la oscuridad, el universo y la tierra y anota varias cosas de las que él mismo se preguntaba qué habría querido decir. Claro, que la justificación de que el propio poeta no supiera cuál era el sentido de lo que escribía, aparece aquí en relación con la velocidad a la que avanzaba su escritura y con que su único propósito era que al leérselo a Parménides, éste se expidiera acerca de lo que esperaba que el poema diga. Pero si en realidad lo que escribe pierde sentido es porque los versos que Aira anota, como si salieran de la pluma de Perinola, son los que pertenecen realmente al poema griego, cuyo verdadero sentido es todavía causa de controversias y debates filológicos. Más allá de estas cuestiones acerca del sentido, sucede que desde la redacción de esas primeras líneas, Perinola deja pasar diez años sin volver a escribir más nada y, aunque no deja nunca de cobrar por su trabajo, el libro parece convertirse en un objeto ilusorio hasta que una tarde, después de todo ese tiempo transcurrido, vuelve a comenzar. En lo que resulta de ese recommienzo hay dos momentos importantes. El primero es que con un procedimiento que realiza de modo automático, que consiste en anotar un verso y poner el siguiente por encima, seguir con otros anteriores a los anteriores y así hasta llegar al inicio, aparece una descripción de una superficie vacía que se extiende sin límites visibles y sobre la que reflexiona del siguiente modo:

Le pareció el mejor punto de partida posible, si de lo que se trataba era de escribir “cualquier cosa”, pues esta premisa incluía tanto al todo como a la nada. La superficie vacía, por estar vacía, no tenía nada pero también podía contenerlo todo (mejor que lo que contenía “algo”) como inminencia o amenaza. En un segundo nivel, no estaba describiendo otra cosa que su propia situación, ante un patrón que le pedía que escribiera un libro y no le decía que libro quería (96).

El otro momento ocurre cuando Perinola, detenido por una frase que no le permitía seguir, encuentra el modo de avanzar a partir del reemplazo de la superficie vacía que se extendía sin límites visibles, por la de una esfera que fuera “todo” (“la imagen de la esfera como ‘todo’ calzaba perfectamente”¹⁰²). Sucede que el verdadero Parménides fue el primero en postular la esfericidad de la tierra. Lo que hace Aira a

partir de esas dos figuras, la de la superficie vacía y la de la esfera, es transformar el “contenido” del poema del filósofo griego en la forma de su literatura. Si consideramos el fragmento citado en el que los elementos de la teoría del filósofo real —el vacío, el todo y la nada—¹²⁶, explican el argumento central de la novela en la que el personaje de Parménides le pide a Perinola que escriba un libro que tratara de “todo” sin decirle nada acerca de él. Pero de ese pedido, resulta un poema sobre una esfera que lo contiene todo (“Dentro de la esfera se establecía un continuo homogéneo que lo incluía todo, en consecuencia no tenía afuera” 102). Es a través de la teoría real del filósofo real, entonces, que Perinola en su poema y Aira en la novela escriben la forma de la invención del mundo.

La esfera que, en la novela, surge a partir del azaroso encadenamiento de los versos de Perinola pero que remite a las ideas del filósofo griego respecto de la forma del mundo, tiene en particular una cualidad que es significativa para las hipótesis que hemos venido desarrollando. Además de un volumen puro, compacto y que ocupaba todas las direcciones, tiene una “perfección ultrasimétrica” (99). De modo que otra vez, la figura simétrica cobra relevancia, pero no es sólo en ese punto en el que quisiéramos poner énfasis. Si la teoría del verdadero Parménides interesa, es porque lo que Aira hace con ella es transformarla en su propia reflexión acerca de los cambios de nivel que estructuran la lógica de sus novelas y en una serie de formulaciones sobre la obra como invención del mundo. Conviene detenerse, entonces, antes de avanzar, en una síntesis de la teoría de Parménides. En su libro *El mundo de Parménides. Ensayos sobre la ilustración presocrática*, Karl Popper explica que la visión del mundo en la primitiva religión oriental o griega que puede hallarse en las obras de Homero o de Hesíodo, consistía en que a pesar de que en el mundo hay cosas más bien estables, como las montañas, por capricho de algún demonio o deidad se producen todo tipo de cambios. Y que fue Anaximandro el que, al proponerse entender esas transformaciones, introdujo la idea de que la interacción de los opuestos (caliente y frío o luz y oscuridad) es la que produce los cambios que constituyen el mundo (Popper 206). Fue Heráclito, agrega, quien encontró la primera solución con su idea de que todo fluye y nada permanece. Lo que Heráclito afirma es que no hay cosas sino procesos y que por lo tanto, ningún miembro de un par de opuestos puede existir sin el otro. Parménides, y aquí llegamos al

¹²⁶ El nombre de Perinola también debe leerse en relación con estos conceptos, en el juego de perinola se trata de tomar una parte de un pozo acumulado, tomarlo todo o dejar todo lo que se ha obtenido hasta que el jugador que se queda sin nada es el que pierde.

punto central, le respondió a Heráclito y al hacerlo, sostiene Popper, “estableció el marco metafísico de casi cualquier pensamiento serio en la ciencia y en la filosofía occidental” (208). Parménides respondió a Heráclito aplicando su argumento al mundo en su totalidad (el que, según Heráclito, era un proceso único). Lo que Parménides dice, entonces, es que:

El mundo, la realidad, lo que deseamos entender, el sujeto de nuestro discurso, en *verdad existe*. Sea lo que sea la realidad, puesto que sólo existe una realidad o, como dice Heráclito, puesto que la realidad es una, debe permanecer idéntica a sí misma durante el cambio. De este modo se plantea de nuevo el viejo problema: *el cambio es paradójico*”.

Según Parménides, esta paradoja constituye una imposibilidad lógica. La existencia del cambio se puede refutar lógicamente. La refutación se sigue de la premisa: “es”, que se puede interpretar como “Lo cognoscible existe” o, en forma tautológica, como “Lo que es, es”; o también, de manera asimismo tautológica, “Lo que existe, existe”. Ésa es la premisa. El argumento se puede exponer de varias maneras, pues como señala el propio Parménides: “Dónde empezar me da lo mismo, pues con el tiempo volveré a allí” (cursiva original 208)

La última frase que Popper cita del poema original es, como se ve, lo que Aira dice cuando escribe que para el rey de la novela: “Todo en el tiempo y en el mundo podía ser un buen punto de partida, porque las cadenas de causas y efectos empezaban y terminaban en todas partes” (29). Pero la resolución del problema de los opuestos y del cambio, tanto como la conclusión a la que el verdadero filósofo llega, permiten pensar en la forma de la obra de Aira mucho más allá de esta novela:

El razonamiento de Parménides, según Popper, puede explicarse del siguiente modo:

1. Partimos de nuestra premisa “es”.
 2. Nos enfrentamos ahora a la “decisión” (crisis): “Es o no es”. (Aquí el “o” ha de interpretarse de modo excluyente, y no hay tercera posibilidad.)
 3. “No es” es imposible. Esto se sigue de 1 y 2, y también se puede expresar como: La nada no puede existir.
 4. Todo está lleno de lo que existe.
 5. Todo es continuo y uno, pues lo que existe está en todas partes en perfecto contacto con lo que existe. (No puede haber ningún “poro”.)
 6. Lo que existe es en todas partes uno y lo mismo (homoion) e indivisible. Esto lleva a lo que tengo por el teorema principal:
 7. Lo que existe está inmóvil: autoidéntico y descansando en sí mismo, permanece firmemente donde está.
- Prueba: Dado que lo que existe es indivisible (6) y que todo está lleno de ello (4), no hay espacio para el movimiento.

Ahora bien, si para Parménides, el “no es”, es imposible porque la nada no puede ser, los opuestos no existen: “Todo es continuo y uno, pues lo que existe está en todas partes”. ¿No es una teoría como ésta la que permite decir que los espacios del

edificio en construcción de *Los fantasmas*, parecen más chicos cuando aun falta colocar las ventanas y las puertas pero que también parecen más grandes? ¿No es, entonces, una teoría como la de Parménides la que está detrás de las formulaciones paradójicas, la que en el modo de vida regido por la Realidad Total de *El juego de los mundos*, permite decir que “lo real no admite vacíos” (53), o la que en *La liebre*, propone que “la realidad a veces se interrumpe” y que esas interrupciones son como “pasar de un estado a otro”? (96-97). Cuando Popper actualiza las consecuencias científicas de lo que Parménides establece, dice que si bien las premisas y la teoría general, resultan ser erróneas, en tanto que el movimiento es un hecho y que el mundo no es indivisible sino que contiene muchos “bloques” y también nada o vacío, explica lo siguiente:

Los bloques siguen siendo parmenídeos; esto es, llenos e inmutables, empezaron denominándose “lo existente” o “lo pleno” y poco después, “indivisibles” o “átomos”. El espacio vacío se denominó “lo no-existente” y más tarde, “el vacío”. Llegamos de este modo a un mundo que consta de átomos y vacío.

Así es como surgió el atomismo. Sabemos cuánto éxito tuvo. Mas su mayor éxito fue con mucho que podía ofrecer una solución al problema original de Parménides: el atomismo suministró una solución directa al problema del cambio, una teoría racional del cambio. He aquí la solución. Todo cambio, incluyendo el cualitativo, se debe al movimiento espacial; más en concreto, al movimiento de los átomos plenos e inmutables en el vacío inmutable.

Así pues, todo cambio es mero reordenamiento. Las enseñanzas de Parménides se aceptaron al menos en dos puntos de importancia crucial: lo realmente existente, los átomos, nunca cambian. Por consiguiente no podría haber cambio intrínseco, novedad intrínseca.

Sólo podría darse una nueva reordenación de lo que era intrínsecamente siempre la misma cosa (210).

A través de la lectura que hace Popper de la teoría de Parménides, es posible recuperar el modo en el que se resuelven en la obra de Aira, el problema de los opuestos, el de la asimetría con la que se construyen las formulaciones paradójicas y el problema de la combinación de elementos sueltos entendida como reordenamiento. Pero también puede recuperarse la importancia del interés por los átomos con el que comenzamos este apartado. No se trata de probar que Aira postule una teoría que coincide con la de Parménides, sino de conjeturar que si las ideas de los presocráticos interesan es porque Aira parece encontrar en los conceptos iniciales de la filosofía, en los primeros esbozos de explicación acerca de las cosas existentes¹²⁷, un relato asimilable con la posibilidad que tiene la literatura de inventar el mundo desde cero.

¹²⁷ Según Popper, Parménides habría sido el primero en afirmar explícitamente la existencia de un mundo teórico real tras el mundo fenoménico de las apariencias, cuya realidad estaba creada por la

4.5 El poder mágico de darle el sentido al todo

Cuando en el libro sobre Copi, Aira analiza la obra *Las cuatro gemelas* (*Les Quatre Jouvelles*), advierte que las protagonistas son cuatro porque así hay más posibilidades combinatorias que de a dos. Pero no sólo es eso, porque resulta que en la obra de Copi, las mujeres se van matando unas a otras y resucitando todo el tiempo. Por momentos, las cuatro están muertas; por momentos, alguna de ellas; luego dos o tres. Se disputan un botín millonario y se proponen huir con él, pero no lo hacen y siguen, mientras dura la obra, en el mismo lugar, muriendo intermitentemente. Por eso, Aira dice que: “Al ser cuatro, la solución admite distintas realizaciones: Copi las pone en escena todas, una tras otra. Para ello, las resurrecciones son necesarias, pero pasan a otro verosímil, combinatorio. Se matan entre sí diez, veinte veces, no hacen otra cosa, en una serie trans-temporal” (114). En la obra no se distingue bien cuál es el botín, ya que cuando nos encontramos con las primeras gemelas en escena no se sabe quiénes son ni qué han hecho, y cuando las otras dos llegan, se habla de joyas, drogas y números de cuenta en Suiza. Como entre las diversas opciones que se nombran tampoco se señala cuál será finalmente el medio para huir, ni cuál es el arma que usan para matarse (hay pistolas, estrangulaciones, sobredosis, sustancias alteradas y perros capaces de devorarlas), los elementos a combinar se multiplican. Lo que señala Aira, entonces, es que a partir de allí nos encontramos “en pleno ‘jardín de los senderos que se bifurcan’, pero los senderos no son alternativos como en Borges, sino acumulativos. No se trata de elegir una posibilidad y dejar replegadas las otras en el universo previo de los posibles, sino de fundir los dos universos y desplegar el total” (115).

Lo que Aira dice del cuento de Borges, es válido para *Las cuatro gemelas* pero lo que aquí interesa, es que es válido para su propia obra. Tal como lo hemos planteado en el segundo capítulo, ésta es la clave de la diferencia con el choque que en los cuentos de Borges se produce entre el mundo y la ficción pura. Si en las novelas de Aira las formulaciones paradójicas postulan dos sentidos, si hay dos historias asimétricas que se vuelven simultáneas a través de la fábula, dos líneas de tiempo y dos velocidades como las que se desarrollan en las carreras de *Cómo me hice monja*, *La costurera y el viento*, *El tilo* y *Varamo*; hay también, diríamos, dos mundos. Las palabras y las cosas, el arte y la vida, la ficción y la realidad, pertenecen a dos mundos. Pero nunca se presentan como

argumentación y era patentemente distinta del mundo fenoménico. “Fue el primero que formuló algo así como un criterio de realidad. (Definía lo real como lo invariante, lo inmutable)” (220).

alternativos, sino que se despliegan los dos a la vez sin dejar de ser dos o, mejor, sin llegar a ser uno; ya que también sucede, según veremos, que el dos, vuelve a subdividirse y se convierte en múltiple. El problema general del cambio en manos de Parménides y de Zenón, dice Popper, se convierte en un problema lógico. La pregunta acerca de cómo es posible el cambio, significa para ellos, ¿cómo es lógicamente posible? ¿Cómo puede cambiar una cosa sin perder su identidad?: “Si permanece la misma cosa, no cambia; sin embargo, si pierde su identidad, entonces ya no es aquella cosa que ha cambiado” (31). Parménides lo resuelve planteando que el cambio es ilusorio: “Tan sólo la engañosa creencia en la realidad de los opuestos (la creencia en que no sólo existe lo que es, sino también lo que no es) conduce a la ilusión de un mundo de cambio” (Popper 36). Aira, encuentra en la lógica en general y en la lógica del cambio o de la transformación en particular, la posibilidad de que los dos sentidos y los dos mundos se desplieguen en un mismo objeto o superficie, en un procedimiento, una imagen o un relato. Pero imagina que éstos sólo pueden resultar de la confluencia de los opuestos que los forman, a condición de que los elementos no dejen de ser dos.

Veámoslo de otro modo. En *Alejandra Pizarnik*, Aira dice que la exigencia máxima del surrealismo depende de lo que él llama la “ética de la pureza”, se trata de que para los surrealistas, las reglas programáticas en las que basaban su escritura debían ser vigiladas y sostenidas estrictamente, porque de ese modo se garantizaba también la pureza en la vida. El planteo consiste en que la posibilidad de que el par “Vida y poesía” aspirase a la “fusión perfecta”, vista como “la Pureza en sí”, “dependía de un máximo de pureza en cada uno de los términos” (32). Pero si el proyecto del surrealismo era la unión de vida y poesía, no debe pasarse por alto —advierte Aira— que ya el hecho de que usaran dos palabras, indica que son dos cosas, y que la fusión es problemática (33). Es decir, sólo puede haber fusión, o lo que antes hemos llamado simetría o simultaneidad, a condición de que en la obra, los componentes a partir de los cuales se produce el objeto artístico sigan siendo dos. Por supuesto se trata de una paradoja, pero es que la asimetría entre vida y poesía que se desea desarmar con el *cadáver exquisito* o con el *objet trouvé*, sólo tiene sentido si el objeto artístico que resulta puede ser pensado al mismo tiempo como puro objeto de la vida y puro objeto del arte. Para que un *ready made* exista como arte, tiene que ser reconocible en él lo que tiene de objeto ya hecho en la vida o para la vida, y no puede obtener la máxima pureza artística si no se ve que persiste en él todo lo que lo hacía ser parte del ámbito mundano.

Entre paréntesis habría que recordar aquí, la mención de un instrumento que Aira hace intervenir en una de sus novelas y que debería incluirse entre los dispositivos conceptuales como el estereoscopio, el taumatropo, el flip-book, o los biombos, con los que se construyen las imágenes-objeto, a las que hemos hecho referencia anteriormente. Se trata del cromatógrafo que Clarke lleva en la mano cuando, junto al Cónsul inglés que lo acompaña al comienzo de *La liebre*, regresa del encuentro con Rosas. La presencia del pequeño artefacto en esa escena, no tiene ninguna funcionalidad para el desarrollo de la trama, es cabalmente una imagen-objeto. El cromatógrafo sirve para separar los componentes de una sustancia y *La liebre* es la novela en la que todos los personajes que han sido separados, volverán a encontrarse con quien en algún momento ha conformado con ellos, una unidad (la madre, el gemelo, el único amor)¹²⁸.

En *La liebre*, las historias separadas en mitades (la historia de los hijos y de los padres, de los gemelos y del amor) confluyen al final en un mismo punto —que no podría existir si cada personaje no hubiera realizado su propia trayectoria—; es en el pasaje hacia la confluencia de una historia y otra, donde se produce la fábula. Se trata de una forma del relato que consiste en preservar la distancia entre los hechos y la narración, e intensificar la pureza de cada uno a partir de la invención de una lógica que imagina un tipo de fusión en la que siempre sean visibles los dos términos que la generaron, es decir: una fusión incompleta. Y la figura paradójica que usamos aquí no es arbitraria, el origen de la enfermedad conocida como “labio leporino”, se debe a una fusión incompleta en el proceso embrionario de formación nasal y maxilar. Lleva ese nombre porque es la forma característica de los labios de la liebre (leporinos) y ese es el rasgo que identifica a la enfermedad genética de la madre de Ferdie en *La guerra de los gimnasios*. La fusión incompleta es, justamente, el rasgo propio de la liebre, que como emblema de la velocidad y como “personaje” de la más conocida paradoja de Zenón, es la *gran imagen* de la obra de Aira.

En *Los misterios de Rosario*, después de narrar el primer encuentro entre Giordano y Olivia, el narrador interrumpe el relato para exponer el modo en el que los hechos ocurridos pueden pasar a convertirse en una novela:

¹²⁸ El pasaje en el que este objeto aparece, dice: “Con la mano izquierda sostenía abierta una cajita metálica, con la derecha trabajaba en ella. El Cónsul reconoció el dispositivo, un cromatógrafo. Consistía en unas hileras de anillos diminutos de metal de colores, en los que Clarke ensartaba agujas con destreza que hablaba de una larga práctica. El Cónsul no se acercó más. La ocupación le parecía, además de ociosa, siniestra: era como clavar pinches en los colores blandos del crepúsculo” (21).

Debo decir aquí que las distintas fases de esta conversación en la escalera no tuvieron lugar en una misma ocasión, una a continuación de la otra. En realidad hubo años entre una y otra. Lo mismo sucede con las demás escenas de esta novela y con la novela misma. No sé si es necesario hacer la advertencia; sabemos muy bien que en la vida real los hechos no se agolpan, como en el arte, en unas pocas horas decisivas y abigarradas. Las exigencias de la forma me obligan a reunir, abreviar, sintetizar [...] Me explico: para hacer contiguos tantos hechos, sin modificarlos, no he tenido más remedio que inventar un argumento aglutinante (22).

Como se ve, la novela se produce cuando se encuentra la lógica temporal que permite volver contiguo, lo que estaba separado por años de diferencia y acumular en unas pocas horas decisivas, lo que en la realidad habría ocurrido en un período más extenso. Pero lo que dice el narrador de *Los misterios de Rosario* es que ese pasaje de lo que ocurrió al relato, precisa de ciertas fórmulas discursivas que funcionan como huellas de que entre los hechos y la novela ha habido un salto: “Estas condiciones de trabajo me obligarán a prodigar frases de tipo ‘le pareció como si hubieran pasado años en esos minutos’, ‘actuó como si dispusiera de todo el tiempo del mundo’, etc. (22)”. El pasaje sería el mismo que produce la transformación de la historia en fábula en *El congreso de literatura*, las frases a las que se refiere el narrador de *Los misterios* dan cuenta de que ante la asimetría que supone el salto, hay que hacer una traducción.

En el primer episodio de *Las aventuras de Barbaverde*, el narrador reflexiona acerca de la simultaneidad de los hechos y la sucesividad del relato, pero es la asimetría que se produce entre esas dos formas la que se identifica con que la narración tenga sentido:

La simultaneidad con que suelen pasar los hechos le crea problemas al que los cuenta, que necesariamente debe ponerlos uno tras otro, uno primero y otro después. Si en la realidad pasaron al mismo tiempo, esta sucesión en el relato tiende a crear ideas falsas, y éstas a su vez pueden crear una atmósfera de improcedencia o absurdo, me temo que inevitable. Porque realmente los hechos pasan al mismo tiempo. Todo pasa al mismo tiempo, con un encarnizamiento que, si uno se pone a pensarlo, llama la atención. Y la paradoja es que todo pasa al mismo tiempo no para desmentir la historia sino para crearla (48).

En *El tilo*, el narrador especula sobre una leyenda del pueblo que decía que su padre tenía otra familia. En su reflexión sobre los motivos de ese rumor, dice que el razonamiento de las mujeres que lo difundían, consistía en que, en tanto que el padre era negro y su esposa blanca, él debía haber buscado como “válvula de escape” un segundo matrimonio en su propio mundo. Como enseguida aclara, que no sabe si esto pertenecía al campo de las construcciones lógicas o a la realidad, agrega que de todos modos no hay mucha diferencia, porque “la realidad es una construcción lógica, el modelo de

todas las demás” (29). Si los narradores de las distintas novelas, insisten en intervenir para dejar en evidencia que lo que ocurrió debe configurarse de un modo particular para poder convertirlo en una fábula, es porque proponen que la única forma en la que la novela puede dar cuenta de lo real, es inventando una lógica pura, que le sea propia, y que sea a la vez, tan completa como la construcción lógica a la que llamamos realidad. El énfasis sobre las frases de *Los misterios de Rosario* que indican los giros, las simplificaciones o condensaciones que son necesarios para alcanzar la simultaneidad de lo real, no resulta del anhelo por suspender la distancia irreductible entre el mundo de la vida y el mundo del arte o entre la realidad y la novela; contrariamente, parece motivado por la búsqueda de una forma que, sin dejar de subrayar la separación, imagine que puede inventarse la fábula de otro mundo en el que una serie de combinaciones lógicas diferentes, configuran la pura ficción. Y esto sucedería de igual modo, incluso si el mundo inventado pretendiera ser idéntico al nuestro porque más allá de toda semejanza, el relato nunca podrá terminar de alcanzar lo real. Pero también y por lo mismo, nunca dejará de buscar eso que está siempre un paso más allá.

Si el plano especulativo, el del pensamiento puro, como lo hemos llamado, no se choca con el mundo en el que se despliega, como ocurre en los cuentos de Borges, es porque la estructura doble que tiene la lógica de la obra de Aira produce a la vez las fábulas y la forma del mundo en el que se vuelven posibles. El modo en el que la lógica produce el mundo y la fábula, es lo que se cuenta en *El mármol*. En esa novela el narrador sale de hacer sus compras en el supermercado chino de su barrio, cargado de una serie de pequeñas baratijas que el cajero le ha dado a elegir como vuelto para completar el valor de las monedas que no tiene. Así, el personaje sale con los bolsillos llenos de un ojo de goma, una cámara fotográfica del tamaño de un dado, una hebilla, un anillo de plástico, unas pilas AAA, una tabla de proteínas, una cucharita lupa y unos glóbulos de mármol (unas bolitas blancas baratísimas y divisibles que los supermercados chinos usaban como vuelto para el resto más irreductible que ya no podía traducirse en monedas). A la salida, encuentra a un joven chino, que no habla bien castellano y que le explica entre señas y medias palabras, que hay una relación entre los glóbulos de mármol y el televisor. Ya en casa del personaje narrador, el joven llamado Jonathan ubicado frente al televisor, cambia los canales rápidamente para obtener de la mezcla de imágenes y sonidos alterados por la velocidad, un mensaje. A partir de allí, se desencadena la aventura. El personaje, ha sido elegido por un grupo de chinos que resultan ser extraterrestres para que los ayude a volver

a su mundo y todos los objetos insignificantes que le han dado como vuelto, servirán como llaves mágicas para ese retorno.

La última misión que los extraterrestres proponen, en su base de operaciones que es otro supermercado chino en las afueras de la ciudad, consiste en la apertura de una caja registradora, cuya función no es guardar dinero, sino registrar imágenes. Por la velocidad y el impulso con el que brotan las imágenes al abrir la caja, todo vuela por el aire. Es antes del final y aun en el aire, cayendo y sin saber a dónde, cuando el narrador recuerda una tarde en la que se puso a mirar a un perro dormido y pensó que cuando uno se despierta, siempre lo hace en un mundo distinto de aquel en el que se durmió: otro, que es idéntico a éste, pero no el mismo. Entonces, se pone a imaginar cómo sería construir un duplicado del mundo. Lo que dice es que vio los árboles, el cielo con sus nubes, la gente, los chicos jugando y pensó que todo era innumerable en sus formas, en sus contornos, volúmenes y movimientos. Como cuando Funes el memorioso, reconstruye cada piedra, cada pájaro y cada hoja de cada árbol; el personaje de Aira piensa en cómo sería reproducir las hojas de los árboles y darle a cada una la misma vida que la primera, “su verdecer, su secarse y caer y bailar en el viento y descomponerse en la tierra, célula por célula y momento por momento”(100). ¿Cómo sería hacerlo con todas las hojas del mundo, y las piedras y las moscas y los autos, los humanos con cada uno de sus pensamientos, los planetas, las estrellas y los agujeros negros? Aunque dice que no podría hacerse porque era de esas cosas “que ya están hechas”, está imaginando cómo sería construir el mundo, producirlo, hacerlo artesanalmente.

Cuando se describe el supermercado en el que los extraterrestres planean orquestar su regreso al otro mundo, el narrador cuenta que las instalaciones estaban junto a la cantera de la que se extraían los glóbulos de mármol y que éstos eran, en realidad, de pre-mármol, porque tenían una estructura atómica igual a la que tiene ese material pero un segundo antes de que se configurara en su forma definitiva. Su importancia para la ciencia, cuenta, fue que se pensó que el estudio de su estructura podía dar la clave del tiempo, “o al menos de la preexistencia del tiempo” (21). ¿No es así también como funciona la lógica? Porque la lógica, se dice en el fragmento de la novela que citamos a continuación, no usa tiempo y es esa condición la que permite convertirla en la cantera de las posibilidades temporales del relato.

Lo que no se me había ocurrido hasta entonces, aunque era de la más simple lógica, es que al ser dos mundos idénticos no había un mundo y otro, no había diferenciación, y por lo tanto no había número. Es decir, no eran dos. Podía ser cualquier cantidad. Desde que dejaba de ser uno, era una cantidad indefinida. O, mejor, una no-cantidad. Y si

puede parecer imposible (hasta a mí me lo parece, cuando lo recuerdo) que en el lapso ultrabreve de una caída haya podido desplegar estos razonamientos, debo recordar (y recordarme) que de una cosa salía otra por lógica, y la lógica, a diferencia del relato, no usa tiempo, es instantánea como las matemáticas.

En cambio sí habría necesitado tiempo para generalizar y hacerme cargo del daño que podíamos estar haciéndole al mundo, al viejo y único mundo en el que habíamos vivido hasta entonces. No me explico cómo, pero tuve tiempo para hacerlo. Debía de haber tiempo marginal; o bien la compresión de la lógica había producido una expansión compensatoria (96).

Al término de la despedida entre los chinos que se van y Jonathan, que decide quedarse, sucede lo que aquí interesa especialmente. Como Jonathan casi no habla y cuando lo hace, el otro no lo entiende, todas las explicaciones posibles a lo que ocurre se desencadenan como hipótesis del narrador y nunca llegan a encontrar confirmación. Una de ellas, es que a través de las imágenes, ellos también están siendo transportados al otro mundo, pero ese otro mundo era idéntico a éste. En el fragmento citado, debe subrayarse, primero, el razonamiento sobre la cantidad de mundos porque allí, la formulación del pasaje de lo uno a lo múltiple, puede leerse en relación al propósito de establecer una lógica cuya forma se dé en la fusión incompleta entre el continuo, su segmentación y la combinación de sus fracciones. De modo que el continuo, su subdivisión y la recombinación de los elementos que lo forman, son los principios de una *pre-lógica*, porque se desenvuelven tan velozmente que lo que resulta de ellos es una estructura temporal reversible que nunca termina de configurarse en su forma definitiva, cuando ya está volviendo al inicio para desplegar una nueva.

Si la escritura consiste en inventar la lógica que permita a la vez construir el mundo y verosimilizar el relato, el modo de expandir las posibilidades combinatorias es la subdivisión y la transformación. A partir del continuo, todo puede quedar incluido y los opuestos pueden dejar de serlo; al mismo tiempo que la inclusión se produce y a medida que el continuo se expande, las partículas más pequeñas se recombinan. Las relaciones entre ellas, sus dimensiones, los procesos, y sus significados, se transforman en otros. A veces cambian sin dejar de ser lo que eran y otras veces se convierten en su opuesto. Pero hay también otro punto del fragmento citado en el que quisiéramos reparar. Se trata de que el modo de explicar cómo funciona la lógica, es el mismo que Aira propone para exponer la forma en la que opera la magia. El planteo parte de que ninguna de las dos usa tiempo, son instantáneas. La magia, como ha sido definida en el análisis del ensayo titulado “El realismo”, podría considerarse un resultado, en tanto que es el nombre de lo que se produce cuando se salta por encima de los encadenamientos entre las causas y los

efectos. La lógica, en cambio, es la que se ocupa de inventar y verosimilizar (o validar) los encadenamientos a partir de los que, en un segundo momento, el relato produce el tiempo. Y es en ese sentido, que puede leerse la última frase de la cita de *El mármol*. Como la lógica, por su poder de comprensión, explicaría las relaciones entre las proposiciones a partir de fórmulas sin tiempo (digamos, por ejemplo, $P \text{ entonces } Q \text{ o } \text{Todo } S \text{ es } P$), si se le suma tiempo y se lo expande con un relato, la pequeña maqueta del mundo que encierran las fórmulas lógicas y las fábulas, se despliega.

Si la escritura consiste en inventar la lógica que permita construir el mundo y verosimilizar el relato, los sistemas que para Aira son equivalentes del modo en el que piensa la invención novelesca, son los que, como la literatura, pueden expandir las posibilidades combinatorias porque incluyen elementos que pueden separarse y ordenarse de distintas formas, incorporarse a estructuras reversibles y *contarse*: el tiempo, la matemática, la economía, la física. En su libro sobre Aira, Mariano García indaga en la construcción de la huida hacia adelante y del continuo y dice que:

La manera de llegar a descubrir el funcionamiento del continuo “es a través de la regresión infinitesimal, de la detención en los cambios minúsculos, porque “cada porción de la materia, no sólo es divisible al infinito, como lo han reconocido los antiguos, sino también que está actualmente subdividida sin fin en otras partes, cada una de las cuales tiene un movimiento propio; de lo contrario, sería imposible que cada porción de la materia pudiera expresar el universo (Leibniz 1939: 114)”. Así es como se concreta en la poética de Aira un doble movimiento: aquel que, en virtud de su procedimiento, obliga a la escritura a no detenerse en su huida hacia adelante, pero que, al mismo tiempo y “al revés”, necesita, en un plano ideal volver sobre sí misma para poner de manifiesto los atributos del continuo (105).

Más adelante, cuando se detiene, específicamente, en la descripción del doble movimiento con el que caracteriza a la poética de Aira, advierte que hay al menos dos piezas mínimas con las que los procedimientos nombrados se articulan: la presencia repetitiva, ubicua en la obra, de la preposición de y la construcción genitiva que incorpora esa preposición. La función que tiene el genitivo, dice, es la de explicar, engendrar o producir una cosa ya que como caso de declinación “puede denotar propiedad, posesión o pertenencia, el objeto sobre el que recae o que produce la acción transitiva expresada por un nombre, la cualidad o la cantidad de alguien o algo, el precio al que puede venderse, el todo del cual se menciona una parte, la naturaleza de algo” (163). Su constitución, lo dispone —explica finalmente— a retroceder a medida que avanza, al remontarse a su origen (162), y el ejemplo que da sobre su andamiaje es el que aparece en *Diario de la hepatitis*: “Yo estoy en mi cama, mi cama, está en mi casa, mi casa está en el barrio, el barrio en la ciudad” (Aira, *Diario* 32). Así, la saturación indefinida, y la reversión

indefinida que el genitivo permite —que podría traducir el pasaje del *Diario de la hepatitis* como: la cama de la casa del barrio de la ciudad, o la ciudad en la que está el barrio en el que está mi casa en la que está mi cama—, encuentra en las novelas de Aira un modelo de formulación que se vuelve tópica, la de “reversión de la reversión” (*Duchamp en México*, 34), “explicación de la explicación de la explicación” (*El volante* 82), “error del error” (*La fuente* 78), “clave de la clave” y “milagro de los milagros” (*El llanto*, 48) (García 165). Pero particularmente, es en una de las derivas de las hipótesis de García acerca de la construcción genitiva donde quisiéramos detenernos. Se trata de que el sistema de inclusiones que expresa el genitivo manifiesta, dice García, “una cierta propiedad metonímica cuya metáfora en la obra de Aira se esclarece a partir del tema del pago y sus paratemas: el punto de convergencia del todo y la parte, se producen a través del dinero” (163).

En principio, es preciso discernir que el dinero encuentra en las novelas de Aira una descripción particular en la que la unidad monetaria: “una moneda” en *La luz argentina* (20), “un billete o dos” en *Varamo* (9), una “cantidad” en *Haikus* (53), refiere inmediatamente al todo y viceversa. Es cierto que el valor del dinero funciona de este modo, pero en Aira, esa referencia se establece como *dependencia monstruo*, la unidad y el todo, adquieren una contigüidad que tiene como efecto un tipo de unidad en la que habita una especie de plusvalía mágica. Los billetes falsos, la moneda, la cantidad, valen mucho más que lo que pueden comprar porque reforzados por esas cadenas infinitas que se formalizan en la estructura del genitivo, cristalizan, amplían y potencian a máxima escala el funcionamiento de la economía. Un billete puede ser cambiado infinitamente por otros o por una cosa que puede ser cambiada por una cosa que puede ser cambiada por una cosa... Pero también el valor se potencia porque, al revés, en tanto que ese funcionamiento económico opera como símil de la estructura generativa de la literatura de Aira, el encadenamiento de intercambios y de mutaciones (de billetes y objetos o de billetes en objetos) que es potencialmente infinito, se vuelve equivalente al proceso de escritura, a la producción de la ficción.

No es sólo, por lo tanto, que el dinero sea el punto que representa la convergencia entre el todo y la parte sino, que tanto el dinero como las mercancías por las que puede cambiarse y en las que se mide su valor, se restringe su circulación, y se afirma su poder de cambio infinito; replican el mecanismo del genitivo. Más allá de esa recurrencia, de ese interés por lo económico que está en todas las novelas de Aira, hay una en el que la idea-dinero es el tema: *Haikus*. El título parece, en principio, un contrasentido, porque en

el haiku, la construcción genitiva estaría habitualmente borrada. El haiku es, según Barthes, un género de la co-presencia: “vinculación instantánea (y sin embargo, separada: no hay lógica) [...]” (*La preparación* 125). El “sacudimiento mental” (127) del Haiku —escribe Barthes— revela “lo inmediato absoluto” (*La preparación* 71). Pero en el libro de Aira, la construcción genitiva no desaparece porque al mismo tiempo que se produce la progresión del encadenamiento genitivo, una acción o cosa que genera otra, que genera otra (como los pasos que conducen a develar el misterio del Hilo de Macuto en *El congreso de literatura*); una idea que cambia en otra idea (*El volante*); una ser que muta (como la enana que deviene gárgola gigante en *El cerebro musical*); se enrollan y se desenrollan tan rápido que el efecto es justamente *lo inmediato absoluto*¹²⁹.

. El dinero en la novela, o en el haiku de Aira, en una primera vuelta o encadenamiento que avanza y retrocede, es lo que el furioso narrador demandante dio, y espera que le devuelvan. Es, también, lo que desea y no tiene, y lo que le permitiría obtener lo que desea (segunda vuelta) pero, sobre todo —este debe ser el sentido principal (porque con él se pliegan la forma temporal del haiku y el contenido que podría sintetizarse en el reclamo de un dinero adeudado)—, el deseo de dinero es el ansia por *dar vuelta* el tiempo, dar vuelta la línea reversible del tiempo y convertir lo uno en múltiple, el dinero que le deben en lo que podría comprar. Si nos detenemos en los momentos en los que el dinero irrumpe en el continuo del relato airiano, vemos que su presencia o su evocación por la necesidad genera la aceleración o, a veces, una especie de énfasis del relato, de la ficción, y de la invención. Aquí, entonces, aquello de que la unidad refiere monstruosamente al todo, vuelve también: la moneda, el billete, la cantidad y aún la pobreza que irrumpe tantas veces bajo esa especie de figura alegórica que es la de la mendiga o el linyera; se continúan, siguen expresándose, se profundizan a través de la abundancia, la profusión inagotable que caracteriza a los relatos. En *La luz argentina* Reynaldo y Kittí pasean y son interpelados por una mendiga que les pide “una moneda como si perteneciera a otra época o hablara con metáforas”, luego intenta detenerlos un mendigo con muletas y una banda de niños harapientos que, también, les pedían “monedas” pero Reynaldo sigue con su discurso “sin hacer siquiera la pausa de una

¹²⁹ Por otra parte, la condición para que un haiku sea un haiku, es que en él aparezca la referencia a una estación —al “tiempo que hace” dice Barthes (79) — o, a veces, a un momento del día. Esa evocación que envía metonímicamente a una sucesión de las estaciones o de las horas, que es también encadenada e infinita, está en *Haikus* hiperpresente: “el círculo se cierra a fuerza de repeticiones inmemoriales, después del frío viene el calor. Después de la lluvia el sol... De pronto todo empezó a funcionar al revés, o al revés del revés, al azar” (*Haikus*, 49).

coma” (20). En *La confesión*, el Conde Orlov es un experto conversador o mejor un gran contador de historias y con ellas busca compensar su falta de dinero: “Hablar, contar, inventar, era una parte principal de su trabajo de supervivencia [...] Usaba la palabra para equilibrar, o dar coherencia, o hasta para embellecer, un destino vital accidentado” (61). El niño de *El tilo*, que colaboraba con el contador del pueblo haciendo los mandados del estudio que estaba frente a su casa, pasa su tiempo escuchando las conversaciones de los chacareros a los que el contador les llevaba sus réditos. Los temas y las anécdotas se repetían y se hacían interminables pero entre todos los cuentos que escuchaba allí, su favorito era el de “lo réditos” de un linyera. La gracia del relato de “el linyera en cuestión, genuina figura del discurso” es que si la mayoría de quienes debían pagar sus impuestos, mentían; él no tenía que hacerlo, “porque su vida se desarrollaba por entero fuera de los intercambios monetarios.” A través de esta figura, o del cuento que se refiere a él, dice el narrador: “el contador se volvía ‘contador’ en el otro sentido” (51). En la misma novela, M., el hijo de la familia más pobre de Pringles le revela al pequeño César Aira, que el único libro que había leído era la Enciclopedia de Contabilidad, la utilidad del diccionario. Ese saber que M parece detentar ante los ojos infantiles del narrador, las horas frente a la máquina de escribir del escritorio del contador, las dudas sobre el uso de la coma y el espacio (esos signos que podrían pausar el relato permanente de los contadores incansables), se presentan como los instrumentos de iniciación para el niño que se hará escritor. Pero a la vez, el don de ese saber que tiene M., produce una inversión. Mientras César pasa de la lectura de la Enciclopedia de Contabilidad, a la idealización del diccionario (que contenía todas las palabras y potencialmente todos los libros), M., aprende la manipulación contable y se convierte en estanciero millonario (61).

De este modo, si como antes se señaló, un billete refiere inmediatamente a todos en el interior de un relato ininterrumpido, cada elemento de ese relato puede referir también al todo y por eso la pobreza y la riqueza son, al menos potencialmente, reversibles. En el final de *La vida nueva* el narrador, una vez más el personaje César Aira, cuya carrera de escritor se ha visto frustrada por una paradoja temporal ocurrida en la cadena de producción de su primera novela, que hizo que esa novela no existiera nunca; imagina que un periodista le hace “esa pregunta banal que hacen siempre: si no hubiera sido escritor, ¿qué habría sido?” Y él contesta:

... no no podría encontrar nada en esas exploraciones del lejano futuro de mi remoto pasado: no habría sido nada, o mejor dicho, ya que nadie que era podría no ser, habría sido el equivalente social de la nada, un mendigo, un linyera, un despojo humano durmiendo en un banco de plaza [...]

Pero esos fantaseos nunca duraban, dice:

Mi falso futuro se invertía... Se invertía por completo, no sólo en el sentido del tiempo sino también de su contenido. Porque lejos de haber terminado como linyera, yo había prosperado en los negocios (75)

Dinero y relato se oponen y se potencian porque construyen cadenas reversibles, porque pueden subdividirse, multiplicarse o reducirse al mínimo. La velocidad con la que aparecen mendigos y niños harapientos en *La luz argentina*, es tan rápida como la conversación de Reynaldo; la deuda que reclama el personaje de *Haikus* lo lleva a recordar y narrar sus escenas infantiles de pobreza y mendicidad. La Patri de *Los fantasmas* rodeada de fábulas sobre el dinero y fábulas sobre el matrimonio, no se casa nunca porque persigue al deseo inmaterial de los fantasmas. La insistencia con la que aparece el tema del dinero en las telenovelas que mira y en las conversaciones con su madre, es la que la lleva por voluntad de contraste a asistir a la fiesta en la que reina lo inmaterial y lo fantástico, el deseo puro que se traduce en los estirables miembros viriles de los espectros. El dinero y el relato funcionan como los objetos y sustancias que Aira inventa para unir lo separado o acercar lo remoto. Son como los glóbulos de mármol de *El mármol* que pueden representar el resto más irreductible de una cantidad, como la proximidad que en *La villa* produce la contigüidad de los átomos y tiene como efecto que las cosas se acerquen, como el gel de piedra de *El error* que puede cerrar heridas tectónicas grandes como planetas; como la liebre que puede unir los territorios que están desarticulados. Pero además, si el dinero es la representación más clara de que una unidad o un elemento suelto (una moneda o un billete) puede incluirse en una cuenta y de que, a partir de que se lo cuenta, puede ser cambiado por, o transformado en una cosa; la mayor ambición de la literatura de Aira consiste en que con el relato pueda ocurrir lo mismo. El número en general y el dinero, como su manifestación particular; el relato y su incorporación a una gran fábula y a la *gran obra* exhiben como aspiración máxima, el deseo de que un signo pueda cambiarse o convertirse en cosa.

En “El infinito”, Aira se propone contar cómo eran los juegos de su infancia, entre ellos el que le da título al relato, consistía en decir un número mayor que el contrincante. Si uno decía “cuatro”, el otro debía decir “cinco” o “mil”, ganaba quien conseguía decir un número tan alto que no hubiera otro mayor. Pero el juego tiene dos escalas, la de los números pequeños y la de los grandes. Con estos últimos, dice Aira, pasaban al pensamiento ciego, porque no sabían bien cuánto representaban y se volvían una mera combinación, ya no de números sino de largas oraciones como “Un billón de

billones de trillón de billones de trillones”. Con ellas, de todos modos, era posible, después, volver a incorporar los números y decir, por ejemplo: “Un billón de billones seis”. De esas escalas, surge un problema que tiene que ver con la diferencia entre números y palabras, y éste, se resuelve con un descubrimiento. Es cuando los niños descubren el infinito, que el juego parece llegar hasta el límite de las posibilidades y darse vuelta, ponerse del otro lado y empezar de cero. En el paso de los números al concepto de infinito, el juego parece llegar a un punto culminante, detrás del cual ya no sería posible continuar, porque si el primer jugador dice “uno”; el otro, enseguida, puede decir “infinito”. Pero también puede comenzar de nuevo desde allí, por ejemplo, con dos infinitos o infinito de infinitos. Por otra parte, el concepto mismo, más allá de la cuenta, significa la posibilidad de una prolongación indefinida y la apertura de todas las posibilidades: las de la matemática, pero también las de las palabras y las fantasías. En el comienzo de “El infinito”, Aira explica cuáles son sus motivaciones para razonar por escrito los juegos de su infancia y reflexiona acerca de lo complejo que será construir un relato acerca de aquellos episodios. Así, para dar cuenta de las decisiones que toma cuando intenta vencer esas dificultades, escribe lo siguiente:

Creo que será necesario entrar en detalles de cierta complicación, y es posible que la prolijidad llegue al exceso, pero emprendo el trabajo con ánimo de encontrar lo que mi infancia tuvo en común con otras lejanas y desconocidas; ya que el nexo no puede estar sino en lo pequeño, en la minucia, y como no sé en cuál minucia, en cuál detalle, no tengo más remedio que desplegarlos todos. También hay un motivo más práctico, de inteligibilidad: aun los detalles más insignificantes tienen importancia para completar la explicación de mecanismos que a primera vista pueden parecer absurdos. Hay que agotar la lista de insensateces para que no se escape la única que tiene el poder mágico de darle sentido al todo (49).

Es al desplegar todos los detalles, al completar “la explicación de los mecanismos que a primera vista pueden parecer absurdos” que el infinito se vuelve inteligible. No sólo el infinito como juego, sino también como extensión de las posibilidades del relato, un lugar en el que buscar insistentemente “el poder mágico de darle sentido al todo”.

En el segundo apartado de este capítulo, dijimos que la lógica de dos sentidos que propone la obra de Aira, lógica que se configura a partir de lo que Alan Pauls llamó formaciones paradójicas, puede leerse en correlación con el modo en el que Deleuze analiza la construcción del sentido en las novelas de Lewis Carroll. Es en este punto, donde quisiera, antes de terminar, volver a *La lógica del sentido* de Deleuze. Allí, el filósofo dice que el sentido no existe por fuera de la proposición que lo expresa y lo expresado no existe fuera de su expresión. “Por ello, no puede decirse que el sentido

exista, sino solamente que insiste o subsiste” (49). Sin embargo, agrega Deleuze, aunque no existe fuera de la proposición que lo expresa, no se confunde con la proposición, el sentido no es (no es un ser) y tampoco es lo expresado. Es un atributo de las cosas, aunque no se confunde con un estado de cosas físico.

Es, más bien —dice— la coexistencia de dos caras sin espesor, de modo que se pasa de la una a la otra siguiendo su longitud. De modo inseparable, *el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas*. Tiende una cara hacia las cosas, y otra hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas” (Cursiva original 50).

Como hemos intentado demostrar en este capítulo, el sentido en la obra de Aira se construye, también, al tender una cara hacia las proposiciones (o hacia el anverso y el reverso de una superficie móvil como la del taumatropo) y otra hacia las cosas. Así, la condición de que haya sentido no reside sólo en la construcción de la frase, en el pequeño relato que surge del giro de un objeto o de la conexión entre dos elementos, sino en que cada una de las superficies que van a juntarse permita que aparezcan pájaros y jaulas, y que se produzca el acontecimiento que ocurre cada vez que uno entra en la otra. El momento de la simultaneidad, el momento en el que las caras *sin espesor* del sentido, aspiran a hacerse tridimensionales, el instante en el que el borde de la proposición toca la cara de las cosas, es para Aira aquel en el que el sentido produce el realismo. El realismo sucede en la obra de Aira, en el pasaje del anverso al reverso del sentido, de lo expresado de la proposición al atributo del estado de cosas. No es la representación de lo que ya está hecho, *llega* cuando el sentido vuelve a producirse y se forman, de nuevo, un relato y un mundo. Como dicen los editores de *Varamo*, la hora del realismo no llegaría nunca porque la condición de que tenga sentido, reside en que *esté llegando* todo el tiempo (109) y en eso, Varamo coincide con ellos.

CONCLUSIONES

El poema no tiene por qué ser el guardián melancólico de la finitud, ni el calco de una mística del silencio, ni la ocupación de un improbable umbral. Lo que debe hacer es dedicarse al encantamiento de aquello de que el mundo, tal cual es, resulta ser capaz; lo que debe hacer es discernir, al límite mismo de lo imposible, el infinito surgimiento de las posibilidades invisibles.

Alain Badiou¹³⁰

En 2005 Martín Kohan publica un artículo breve titulado “Significación actual del realismo crítico”, en el que discute que la literatura argentina contemporánea haya “vuelto” al realismo. Objetando ese retorno, afirma que “lo que en todo caso sí puede registrarse, como inflexión particular de la literatura argentina de un cierto tiempo a esta parte, es una serie de variaciones sobre los tópicos del realismo” (32) que remiten en algún aspecto al universo de la representación realista en la literatura y si se quiere, más bien, a una cierta vuelta a la realidad que no exhibe la confianza y las certezas que el realismo garantiza. Al contrario, agrega, “lo que presupone es el escepticismo, la desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar dócilmente por la literatura” (34). En el comienzo de su intervención, y antes de proponer como tesis este desacuerdo con el retorno del realismo, hay una pregunta formulada como provocación que más allá de su tono bromista, es interesante: “Cuál es el colmo del teórico del realismo literario: que lo acusen de formalista” (24). El planteo parte de que es esa acusación la que, según dice Kohan, habría postulado Bertold Brecht como respuesta a la teoría del realismo de Georg Lukács.

Kohan cita de Brecht el siguiente pasaje: “El realismo no es una cosa de pura forma. No se puede tomar la forma de un artista aislado (o de un número limitado de realistas) y llamarla *la* forma realista.” Y luego: “para muchos todavía no es evidente una cosa: frente a las exigencias siempre nuevas del medio ambiente social siempre cambiante, seguir aferrado a las viejas formas convencionales es también formalismo” (Kohan 25).¹³¹ Al respecto, Kohan advierte que aunque Lukács calificara como formalistas a los escritores y las obras que desplazaba hacia el lado decadente de la literatura, su teoría, en rigor, no deja de ser una teoría de la forma. La diferencia entre la

¹³⁰ *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa., 2002.p.20.

¹³¹ Las citas de Brecht pertenecen a *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984. p.215 y 211-212.

carrera de caballos de *Naná* y la de *Anna Karénina* —con la que Lukács comienza su argumentación en “¿Narrar o describir?”— es, evidentemente, formal. Sus preferencias y la superioridad estética que encuentra en la novela balzaciana o en la de Tolstoi, por sobre la obra de Zola, responden efectivamente, como bien vio Brecht, a una diferencia entre formas del realismo que presupone, a la vez, una distinción entre lo formal y lo que Lukács consideraba formalista. El planteo de esa diferencia le permite decir a Lukács que lo propio del realismo no es la búsqueda de un lenguaje transparente, ni un tipo de lenguaje más llano en el que prevalezca la función comunicativa o la pretensión de inmediatez, porque como señala en el libro con el que Kohan dialoga (*Significación actual del realismo crítico*), si el realismo se identificara a partir de esas características, Kafka hubiera sido el más grande escritor realista: “en él —en Kafka— no existen las expresiones formalistas, tecnicadas, amaneradas, del contenido básico. Es este contenido mismo en su escueta inmediatez, el que determina su forma literaria propia”:

Por esta manera de deducir la forma literaria, Kafka parece clasificarse en la familia de los grandes realistas. Y —visto subjetivamente— pertenece a esta familia aún en mayor medida, pues hay pocos escritores que hayan podido plasmar con tanta fuerza como él la originalidad y elementalidad de la concepción y representación de este mundo, y el asombro ante lo que jamás ha sido todavía. Precisamente en el momento actual, en que domina la rutina experimental o esquemática en la mayoría de los escritores y lectores, este impulso vehemente ha de producir una impresión fortísima (*Significación* 100).

Que Kafka sea o no un escritor realista, no se resuelve a partir de lo que hace con la lengua sino, sobre todo, a partir de procedimientos que son, también, formales. Se trata para Lukács, de que el punto de vista de sus personajes y narradores conduce a una “inmovilidad disolvente” (48). O bien, se trata de que la experiencia fundamental que la literatura de Kafka manifiesta, es la de la angustia concentrada de todo el arte decadente moderno y de que su literatura no aspira a la totalidad o a una “unidad perceptivo sensorial” (45).

Parece ser que ante el realismo, las discusiones prestan mayor atención a los términos y los calificativos, que en la mayoría de los debates que giran en torno de otras nociones específicas de la historia del arte. Pero al mismo tiempo, cada vez que sus atributos y sus rasgos propios se redefinen, parece ser también que en la persistencia de la polémica, en lugar de ganar precisión, se agregaran al concepto nuevas facetas. Entonces, todos los significados que el realismo acumuló en la historia cultural, y todas las posibles interpretaciones vuelven, de algún modo, a barajarse desde cero. En este sentido y para seguir en el terreno de las provocaciones en el que se sitúa Kohan cuando se refiere a la acusación de formalista que Brecht habría esgrimido contra Lukács,

podría señalarse lo que recuerda Bioy Casares en uno de los episodios de su *Borges*. Según escribe Bioy, el 26 de octubre de 1965, Borges habría formulado la cuestión del siguiente modo: “Se llama *realismo* la descripción de crímenes inverosímiles, de incestos impracticables; en fin, de hechos que probablemente no hayan ocurrido más que una vez a lo largo de miles de años de Historia. En cambio, por un modesto hombre invisible que se nos deslice, ya estamos en plena literatura fantástica” (*Borges* 1086. Cursiva original). No se trata, sin embargo de insistir en el ingenio de Borges para formular juicios que resultan de proposiciones paradójicas, es que si observamos una afirmación como ésta, la construcción del significado del realismo se muestra en sí misma como mucho más compleja que la del fantástico. Si, en cambio y en otro orden, adoptamos la perspectiva desde la que se produce la discusión de Brecht con Lukács o de éste con Theodor Adorno, resulta que más allá de las implicancias que tuvo el realismo en el seno de los debates marxistas y finalmente, entre las estrategias culturales del Partido Comunista; más allá de haberse convertido en herramienta clave de la discusión política sobre arte y literatura, e incluso más allá del compromiso de Lukács con esas implicancias; la cantidad de matices que tiene lo que se entiende por realismo, así como su grado de oposición al formalismo, deriva y se deriva de la diversidad de definiciones de lo real y de lo que designe el concepto de forma o el de lo formal.

Sin embargo habría que advertir también que esa complejidad se debe, antes que nada, a que si bien el realismo remite a una serie de motivos, temas, situaciones o tipos de personajes, y en eso no se diferencia de cualquier otro género narrativo o de cualquier otro estilo artístico (que se caractericen también por sus propios motivos y tipos de personajes); remite al mismo tiempo, a la suposición de que esos personajes y situaciones típicas que lo identifican, reproducen, representan, exhiben o se corresponden con personas y situaciones que son “típicas” o, al menos, probables en la realidad. Lo que interesa especialmente de la distinción entre el conjunto de motivos asociados con el realismo y la pretensión de que éstos mantengan un vínculo con lo real más estrecho u ostensible que el de otros estilos artísticos es que, aunque parezca una obviedad, la delimitación de esos dos problemas y la confusión entre ambos sigue siendo la que provoca las mayores controversias en las discusiones acerca de lo que el realismo significa. Y tal vez, en el planteo de ese problema debe analizarse todavía, otra deriva o un tercer lado. Se trata de que, antes que una serie de motivos y un tipo de personajes, el realismo es una forma que se configura fundamentalmente a partir del cumplimiento de tres aspectos: el deseo de totalidad, la explicación minuciosa de los

acontecimientos, acciones y relaciones de acuerdo con una lógica causal y la persecución de estrategias narrativas que se resisten a la imposición del principio de linealidad del signo lingüístico y que buscan alcanzar como efecto, la simultaneidad y el espesor de lo real.

Al proponer el concepto de *gran obra*, hemos tratado de nombrar y definir la composición de un mundo narrativo único, construido a partir de una sucesión de novelas y relatos que al incorporarse a la obra, extienden temporalmente los acontecimientos que ocurren en ese mundo. Y que al hacer esto, amplían y prolongan, también, los límites que circunscribían las dimensiones de la obra en sí misma. Nuestra hipótesis inicial consiste en que Saer y Aira buscan con una intensidad, que era inusitada en la literatura argentina, una forma durativa y extensa que tiene al realismo como condición, es decir que escriben *grandes obras* porque buscan inventar, construir y sostener el mundo en el que pueda desplegarse la simultaneidad y el espesor de las cosas. Para precisar las características propias de estas obras que vuelven al realismo, que se afirman como realistas y que consolidan su búsqueda de totalidad a partir de un proyecto novelístico sostenido (lo que, como se ha dicho en la introducción de esta tesis, abarca la inmensidad del proyecto, la extensión y la duración temporal de la realización), estudiamos en el primer capítulo la conformación de una perspectiva crítica dominante que estableció como punto de concordancia entre sus sistemas de lectura, sus valoraciones y sus preferencias, una rígida línea divisoria entre el realismo y lo formal, o entre el realismo y la radicalidad estética. Pero que al hacerlo auspició también, como si fuera una deriva natural de esta separación, una correspondencia entre la innovación formal y el abandono del interés por lo que se corresponde con el orden del argumento, de los acontecimientos y de la intriga.

Es evidente que la disconformidad entre la ambición realista y la voluntad formal no fue un principio válido de diferenciación para Lukács y que no fue tampoco una opción a seguir para la configuración de los grandes proyectos narrativos del realismo clásico. Es en ese sentido que en el primer capítulo de esta investigación, al estudiar las definiciones del concepto que han prevalecido en la literatura argentina y el desinterés que la crítica mantuvo ante el realismo, observamos que el privilegio de lo formal por sobre lo narrativo y, especialmente, la preferencia por las formas elípticas, opacas y sintácticamente complejas, se consideró —en la línea del negativismo adorniano— un refugio que el arte era capaz de proponer como herramienta con la cual

extremar (contra la claridad expositiva y funcional de la comunicación) el cuestionamiento de lo existente.

Pero lo que nos ha interesado discernir es que, así como no hay una verdadera oposición entre el realismo y lo formal, tampoco tiene sentido sostener como principio que la importancia de los acontecimientos o de lo narrativo, vaya en detrimento de la radicalidad estética. El concepto de *gran obra* es por eso central para establecer que la perspectiva desde la cual Saer y Aira construyen sus proyectos, concede la misma intensidad al avance narrativo y a la construcción formal. O todavía más allá, diríamos que las *grandes obras* de Saer y de Aira, resultan de decisiones formales orientadas a configurar una lógica que resalte, aumente y extienda la magnitud de lo narrativo. En síntesis, y volviendo al artículo con el que comenzamos estas conclusiones, el realismo no supone como Kohan señala, la confianza en que la realidad “se deje representar dócilmente por la literatura”. ¿Puede decirse, acaso, que lo real haya sido dócil para Balzac o para Zola? ¿Y puede decirse que lo real parezca más accesible ante las expresiones *no formalistas* de Kafka (para decirlo con las palabras de Lukács) o ante la prosa de “Código Civil” que defiende Aira (“¿Por qué escribí?”), que ante la sintaxis “tan intrincada como límpida” que en palabras de Beatriz Sarlo caracteriza la perfección de la escritura de Saer? Se trata en todo caso de que Balzac se empeñó en desplegar y prolongar el mundo de su obra hasta conseguir que tenga su geografía y su genealogía, sus familias, sus lugares y sus cosas. Y en Kafka, la perspectiva de la totalidad, tanto como la lógica causal como sistema explicativo de lo que ocurre, están ausentes.

Al intentar esclarecer el sitio en el que el realismo y la *gran obra* se encuentran, observamos que el concepto de lo real al que aluden las novelas y relatos de Saer y de Aira, adquiere un sentido específico. Puntualmente, en el segundo capítulo de nuestro trabajo, argumentamos que el sentido que adquiere lo real en la configuración realista de las obras que estudiamos, resulta de una construcción puramente narrativa. Así, la postulación de que el real al que el realismo involucra, es producido por la narración, permitió advertir que en las dos obras hay un único punto en el que puede decirse que la literatura interviene en, o se refiere a, una realidad exterior. Se trata de lo que Saer señala en “La canción material” cuando dice que la narración formula acerca de lo real una proposición y un pensamiento de cómo podría ser, o de cómo el narrador piensa que podría ser. Ese pensamiento sobre lo real, es el que, como hemos planteado, se da en los términos de lo que Jacques Rancière propuso llamar “política de la literatura”, a partir de la consideración de que la literatura interviene en la distribución y redistribución de

los espacios y los tiempos, las prácticas, las formas de visibilidad y los modos de decir que ocupan el mundo común.

De esta manera, con respecto a ese único borde que permitiría un paso por encima del intervalo que separa a la literatura de la realidad, observamos que los narradores y personajes de las obras estudiadas, se obstinan en examinar y formular teorías en torno de las coordenadas espaciotemporales con las que piensan, o a partir de las cuales actúan y miran el mundo. Si la insistencia por interrogar esas coordenadas responde a la ambición de alcanzar de lo real, la simultaneidad y el espesor; es posible reconocer también otra razón. Espacio y tiempo, son las coordenadas con las que Borges construye sus formulaciones paradójicas y a las que sitúa en el centro más especulativo o puro de sus cuentos. No parece azaroso, entonces, que sea a partir de esas dimensiones que Saer y Aira imaginan la forma de una obra cuyo punto de partida está en los lugares sobre los que Borges pensó innumerables veces, acerca de los cuales escribió en sus ensayos y disertó en sus conferencias, pero dejó vacíos: el realismo y la novela.

La noción de *gran obra* ha sido, la que nos permitió caracterizar la forma que componen al reunirse en sus diferentes puntos de confluencia, los relatos y los acontecimientos a los que esos relatos se refieren. Si el procedimiento particular que caracteriza la *gran obra* de Saer es el de trazar una línea continuamente tendida hacia adelante pero incesantemente interrumpida, anticipada y recuperada por otro relato u otra novela, en otros puntos del continuo-discontinuo; la suposición que se desarrolla en el tercer capítulo, acerca de que *La pesquisa* de Saer puede leerse como el nudo de su obra, permitió advertir que lo que le otorga a la experiencia un sentido, es para Saer la posibilidad de nombrar, volver a contar o a escribir los acontecimientos que ya fueron narrados o, lo que aun sin habérsenos contado, los personajes recuerdan que ocurrió. Es esa persistencia que busca permanecer en el relato y en el recuerdo, en la duración de lo que quiere ser recordado, nombrado o narrado, la que encuentra en el realismo, la posibilidad de alcanzar, siempre más allá, aquello que en la experiencia y en lo real es oscuro y sin nombre.

De la misma manera, en la obra de Aira, el realismo es el dispositivo que permite extender la continuación de las historias, pero la mayor disparidad en el tipo de invención que supone para Aira y para Saer, radica en lo siguiente. Como Saer formula en “La canción material”, no hay en la narración nada de lo real que pueda incorporarse

sin ser transformado y con esa prevención, la diferencia o la distancia entre el real que la narración construye y la realidad exterior, parece quedar suficientemente explicada y a salvo de cualquier malentendido. La obra de Aira, en cambio, se despliega a partir de la postulación de un posible punto imaginario en el que esa misma transformación a la que Saer se refiere, proyectada y expuesta a la alta velocidad de una fábula en la que se multiplican las mutaciones; permitiría una vez que todo haya sido transformado, una fusión entre lo real de la realidad y lo real de la fábula. De esa fusión, al final de la línea continua que la *gran obra* de Aira quiere producir como forma, resultaría el único mundo en el que realidad e irrealidad son intercambiables y relativas, ese mundo es, por supuesto, la literatura.

En un artículo en el que discute los argumentos centrales de Lukács en contra del modernismo (“Georg Lukács y la tercera dimensión”), Harold Rosenberg escribió que todos los anti-modernistas experimentan la amarga nostalgia del realismo (117). Si efectivamente hubiera un motivo de amargura en esa nostalgia, consistiría en una sensación semejante a la que experimenta el capitán del cuento de Saer, titulado “Paramnesia”. Si el realismo hubiera dejado de ser posible, lo que hemos intentado discutir en esta tesis, quién escribiría y cómo sería el relato que nos haga creer que es real el océano, que hay algún lugar en el que estamos y que también puede haber algún lugar que no sea éste.

BIBLIOGRAFÍA

1. – Juan José Saer

- SAER, Juan José. *En la zona* [1960]. *Cuentos completos 1957-2000* [2001]. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- SAER, Juan José. *Responso* [1964]. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- SAER, Juan José. *Palo y hueso* [1965]. *Cuentos completos 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- SAER, Juan José. *La vuelta completa* [1966]. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- SAER, Juan José. *Unidad de lugar* [1967]. *Cuentos completos 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- SAER, Juan José. *Cicatrices* [1969]. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- SAER, Juan José. *El limonero real* [1974]. Buenos Aires: CEAL, 1992.
- SAER, Juan José. *La mayor* [1976]. *Cuentos completos 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- SAER, Juan José. *El arte de narrar* [1977]. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- SAER, Juan José. *Nadie nada nunca* [1980]. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.
- SAER, Juan José. *El entonado* [1983]. Saer Juan José. *Glosa - El entonado*. Poitiers – Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61) Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010.
- SAER, Juan José. *Glosa* [1986]. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SAER, Juan José. “Átridas y Labdacidas”, “Filocles”, “Las instrucciones familiares del letrado Koei”. Saer, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- SAER, Juan José. *La ocasión*. Buenos Aires: Alianza, 1988.
- SAER, Juan José. *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- SAER, Juan José. *El río sin orillas* [1991]. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SAER, Juan José. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza, 1993.
- SAER, Juan José. *La pesquisa* [1994]. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- SAER, Juan José. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción* [1997]. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- SAER, Juan José. *Lugar* [2000]. *Cuentos completos 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- SAER, Juan José. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SAER, Juan José. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- SAER, Juan José. *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

- Entrevistas citadas:

- BLANCO, Alejandro. “Entrevista a Juan José Saer”. *Punto de vista*, año XVIII, 53, (noviembre de 1995): 37-42.

- MERBILHÁA, Margarita. “Entrevista a Juan José Saer”. *Orbis Tertius* 10 (2004).
www.orbistertius.unlp.edu.ar
- PREMAT, Julio, Vecchio, Diego y Villanueva, Graciela. “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005”. Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61). Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010. 924-932.

2. – César Aira

- AIRA, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo, 1975.
- AIRA, César. *Emma, la cautiva* [1981]. Buenos Aires: Eudeba, 2011.
- AIRA, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- AIRA, César. *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn, 1984.
- AIRA, César. *Canto Castrato*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.
- AIRA, César. *Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1987.
- AIRA, César. *Cecil Taylor* [1987]. Buenos Aires: Mansalva, 2011.
- AIRA, César. *Los fantasmas*. Buenos Aires: G.E.L, 1990.
- AIRA, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- AIRA, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- AIRA, César. “Nouvelles impressions du Petit Maroc”. Saint-Nazaire: Arcane 17, 1991.
- AIRA, César. *El bautismo*. Buenos Aires: G.E.L, 1991.
- AIRA, César. *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- AIRA, César. *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- AIRA, César. *Embalse* [1992]. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- AIRA, César. *La prueba* [1992]. México: Era, 2002.
- AIRA, César. *Madre e hijo (Una pieza en un acto)*. Rosario: Bajo la luna nueva, 1993.
- AIRA, César. *Cómo me hice monja* [1993]. *Cómo me hice monja y La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- AIRA, César. *Diario de la hepatitis*. Rosario: Bajo la luna nueva, 1993.
- AIRA, César. *La guerra de los gimnasios* [1993]. Buenos Aires: La Nación, 2002.
- AIRA, César. *La costurera y el viento* [1994]. *Cómo me hice monja y La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- AIRA, César. *Los misterios de Rosario* [1994]. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- AIRA, César. *El infinito* [1994]. Valcárcel, Eva. *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. Ed. Universidade da Coruña, 1997. 47-62.
- AIRA, César. *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- AIRA, César. *La fuente*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- AIRA, César. “El hornero”. *La muela de juicio*, año IX, 5 (1995)
- AIRA, César. “Pobreza”. *La muela de juicio*. Año X, 6 (1996).
- AIRA, César. *El mensajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- AIRA, César. *La abeja*, Buenos Aires: Emecé, 1996.
- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- AIRA, César. *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- AIRA, César. “Taxol” precedido de *Duchamp en México y La Broma*, Buenos Aires: Simurg, 1997.
- AIRA, César. *Dante y Reina* [1997]. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- AIRA, César. *El congreso de literatura* [1997]. Buenos Aires: Tusquets, 1999.
- AIRA, César. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé 1998.
- AIRA, César. *La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori, 1998.
- AIRA, César. *Las curas milagrosas del Doctor Aira* [1998]. *Las curas milagrosas del*

- Doctor Aira. Fragmentos de un diario en los Alpes. El tilo.* Barcelona: Mondadori, 2007.
- AIRA, César. *La trompeta de mimbre.* Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- AIRA, César. *Haikus.* Buenos Aires: Mate, 1999.
- AIRA, César. *El juego de los mundos.* La Plata: Ediciones El Broche, 2000.
- AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- AIRA, César. *Un sueño realizado.* Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- AIRA, César. *La villa.* [2001]. Buenos Aires: Emecé, 2006
- AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos,* Buenos Aires: Emecé, Ada Korn, 2001.
- AIRA, César. *Las tres fechas.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- AIRA, César. *Cumpleaños* [2001]. Barcelona: de Bols!llo, 2006.
- AIRA, César. *La pastilla de hormona.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2002.
- AIRA, César. *El mago.* Barcelona: Mondadori, 2002.
- AIRA, César. *Varamo.* Barcelona: Anagrama, 2002.
- AIRA, César. *Fragmentos de un diario en los Alpes* [2002]. *Las curas milagrosas del Doctor Aira. Fragmentos de un diario en los Alpes. El tilo.* Barcelona: Mondadori, 2007.
- AIRA, César. *El tilo.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- AIRA, César. *El todo que surca la nada.* Buenos Aires: Eloísa Cartonera., 2003.
- AIRA, César. *La princesa primavera,* México: Era, 2003.
- AIRA, César. *Yo era una chica moderna.* Buenos Aires: Interzona, 2004.
- AIRA, César. *Edward Lear.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- AIRA, César. *Las noches de flores* [2004]. Barcelona: de Bols!llo, 2007.
- AIRA, César. *Yo era una niña de siete años.* Buenos Aires: Interzona, 2005.
- AIRA, César. *Mil gotas.* Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005.
- AIRA, César. *El cerebro musical.* Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005.
- AIRA, César. *Como me reí.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- AIRA, César. *La cena.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- AIRA, César. *El pequeño monje budista.* Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- AIRA, César. *Parménides.* Barcelona: Mondadori, 2006.
- AIRA, César. “El carrito”. *Katatay*, año 3, 5 (septiembre 2007): 53 -54.
- AIRA, César. *Las conversaciones.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- AIRA, César. *La vida nueva.* Buenos Aires: Mansalva, 2007.
- AIRA, César. *Picasso.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2007.
- AIRA, César. *Las aventuras de Barbaverde.* Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- AIRA, César. *La confesión.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.
- AIRA, César. “El perro”. *Quimera* 303. Barcelona, 2009.
- AIRA, César. *Yo era una mujer casada.* Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2010.
- AIRA, César. *El error.* Barcelona: Mondadori, 2010.
- AIRA, César. “El té de Dios”. Guatemala: Mata Mata Ediciones, 2010.
- AIRA, César. *El divorcio.* Buenos Aires: Mansalva, 2010.
- AIRA, César. “En el café”. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2011.
- AIRA, César. *El mármol,* Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011.
- AIRA, César. *El naufrago.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- AIRA, César. *Festival,* Buenos Aires: Mansalva, 2011.

- Ensayos publicados en diarios y revistas citados

- AIRA, César. "Zona peligrosa". *El porteño*, Buenos Aires, abril de 1987.
- AIRA, César. "El sultán". *Paradoxa* 6, Rosario: Beatriz Viterbo, 1991. 27-29
- AIRA, César. "El abandono". *La hoja del Rojas* 39, Buenos Aires (septiembre de 1992).
- AIRA, César. "Exotismo". *Boletín/3* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario (septiembre de 1993):165-170.
- AIRA, César. "Arlt". *Paradoxa* 7, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993. 55-71.
- AIRA, César. "Ars narrativa". *Cristerion* 8, Caracas, 1994.
- AIRA, César."La innovación". *Boletín/4* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario (abril de 1995): 27-33.
- AIRA, César. "Kafka, Duchamps". *Tigre 10*, Grenoble, Université Stendhal, 1999.
- AIRA, César. "Lo incomprensible". *El malpensante* 24, Buenos Aires (agosto-septiembre de 2000).
- AIRA, César. "La nueva escritura". *Boletín/8* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario (octubre de 2000): 165-170.
- AIRA, César. "Dos notas sobre Moby Dick". *Babelia/El país*, Madrid, 12 de mayo 2001.
- AIRA, César. "Particularidades absolutas". *Nueve Perros*, año I, 1, Rosario. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria (noviembre de 2001): 31-39.
- AIRA, César. "La utilidad del arte". *Ramona, revista de artes visuales*. Buenos Aires, n° 15 (agosto 2001): 4-5.
- AIRA, César. "¿Por qué escribí?". *Nueve perros*, año II, 2-3, Rosario. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria (diciembre y enero 2002. 2003): 26-33.
- AIRA, César. "El tiempo y el lugar de la literatura". Conferencia leída en el 5to Congreso Argentino de Literatura de Santa Fe en agosto de 2009. <http://es.scribd.com/doc/61426734/Cesar-Aira-El-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>
- AIRA, César. "Medio y medio". *Radar*, Suplemento de *Página 12*, 25 de septiembre de 2011. (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4422-20110925.html>)
- AIRA, César. "El realismo". *Dossier*, Revista de la Facultad de comunicación y letras, Santiago de Chile, N° 14, 2011. <http://www.revistadossier.cl/detalle.php?BD=textos&id=218&pags=2> Publicado completo en CONTRERAS, Sandra (comp.). *Cuadernos de Seminario 2. Realismos cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura argentina y Humanidades y Artes, UNR, 2013. 239-256.
- AIRA, César. "Raymond Roussel. La clave unificada". Revista *Carta* N°2 Madrid, Museo Reina Sofía (primavera-verano de 2011): 48-51
- AIRA, César. "Formas literarias del tiempo". *Revista UDP*, N°9, Santiago de Chile. Universidad Diego Portales, 2012. 182-185

- Entrevistas citadas

- ALFIERI, Carlos. "Un repaso de la literatura argentina. Entrevista con César Aira". *Conversaciones*, Buenos Aires: Katz, 2008.
- RECOBA, Diego y Lagos, Gabriel. "Lo cortés y lo irónico". <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/5/lo-cortes-y-lo-ironico/>

VALLE, Gustavo. "César Aira. El dominio de la imperfección". *Letras libres*, septiembre de 2003. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/vasos-comunicantes-entrevistas-con-cesar-aira-y-rodolfo-enrique-fogwill>

3. – Bibliografía específica citada

- Bibliografía sobre Juan José Saer

- ARCE, Rafael. "Saer cuentista, Borges novelista". *Variaciones Borges*, 26 (2008): 199-222.
- ARCE, Rafael. "Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer". *Orbis Tertius* 15 (2010). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4236/pr.4236.pdf
- BECERRA, Juan José. "La grande. Biografía de una tormenta". Ricci, Paulo (comp.) *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 275-285.
- BERMÚDEZ MARTINEZ, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Departamento de filología española, 2001.
- CATALÍN, Mariana: "Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer". *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario (diciembre de 2011).
- DALMARONI, Miguel y MERBILHAA, Margarita. "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción". Drucaroff, Elsa (dir.) *La narración gana la partida*. Volumen 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 321-343.
- DALMARONI, Miguel. "Lo real sin identidades: violencia política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer". Bolaños, Álvaro F. et al. (eds.) *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*, Pittsburg: IILL, 2008.
- DALMARONI, Miguel. "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61) Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010. 607-663
- DALMARONI, Miguel, "El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer". *Crítica cultural*, vol. 5, 2, Universidad do Sul de Santa Catarina (2010): 129-144.
- DALMARONI, Miguel. "El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer". *Estudios*. Revista de investigaciones literarias y culturales. Vol. 18 (2011): 81 – 101.
- DESINANO, Norma. "J.J. Saer: después de la vuelta completa". *Setecientosmonos*, año IV, 9, Rosario (1967): 10.
- GARRAMUÑO, Florencia. "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*". Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61) Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010. 710-728.
- GIORDANO, Alberto. "El efecto de irreal". *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Filiberto Hernández – Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991. 11-21.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Las aventuras del orden. Juan José Saer, *Cicatrices*". *Los Libros*, año I, 3, Buenos Aires (septiembre de 1969): 5 y 24.

- GRAMUGLIO, María Teresa. "J.J. Saer: el arte de narrar". *Punto de Vista*, año II, 6, (julio de 1979): 3-8.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "La filosofía en el relato". *Punto de vista*, año VII, 20, (marzo de 1984): 35-36.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "El lugar de Saer". Saer, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Laforgue, Jorge (ed.). Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-299.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Lugar. La expansión de los límites". Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", Rosario, 2009. En: http://www.celarg.org/int/arch_public/gramuglio_acta.pdf . Publicado también en RICCI, Paulo (comp). *Zona de prólogos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 261-274.
- JITRIK, Noé. "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica". *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIV, N° 102-103, Pittsburg (enero-junio 1978): 99-109.
- KOHAN, Martín. "Como venía diciendo". *Lecturas de Juan José Saer. Una celebración de la zona*. Mesa de lecturas realizada en el Auditorio del Malba, Viernes 9 de septiembre, 2005, Organizado por el Foro de Crítica Cultural, Departamento de Humanidades, Universidad de San Andrés, en colaboración con el MALBA, Colección Constantini. <http://hdl.handle.net/10908/445>
- KOHAN, Martín. "Testimonios y lecturas de escritores". Dossier de la obra. Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61) Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010. pp 809-811.
- LINK, Daniel. "Apéndice". *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires: Norma, 2003.
- MERBILHAÁ, Margarita. *El problema de la representación en la poética de Juan José Saer*. (Tesis de grado). Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Letras. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.249/te.249.pdf>
- MONTALDO, Graciela. *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- MONTELEONE, Jorge. "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado*". Roland Spiller (ed.), *Lateinamerika-Studien 29, La novela argentina de los 80*. Frankfurt-am-Main: Vervuert Verlag, 1991. 152-175.
- MONTELEONE, Jorge. "Lo póstumo. Juan José Saer y *La grande*". *Insula*. Revista de letras y Ciencias Humanas, Madrid, 711 (2006): 14-17.
- OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- PAULS, Alan. "La primera novela realista sobre el azar". *Babel*, año I, 4, Buenos Aires (septiembre de 1988): 4-5.
- PAULS, Alan. "Empezar por pero". *Radar*, domingo 12 de junio de 2005.
- PIGLIA, Ricardo. "Punto de vista señala". *Punto de vista*, año I, 3 (julio de 1978): 18-19.
- PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno, Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- PREMAT, Julio. "Notas críticas" sobre *Glosa*. Archivos Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61) Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010. 179-204.
- PRIETO, Adolfo. "El Paraná y su expresión literaria". Naranjo, Rubén (dir.) *Paraná, el pariente del mar*. Rosario: Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1973.
- PRIETO, Adolfo. *Diccionario básico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo, 1968.

- PRIETO, Martín. "El realismo influyente". *Clarín, Cultura y Nación*, 29 de diciembre, 2001.
- RODRÍGUEZ, Fermín, *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.
- SARLO, Beatriz. "Saer, Tizón, Conti. 3 novelas argentinas". *Los libros* 44 (enero-febrero de 1976): 3-6
- SARLO, Beatriz. "Narrar la percepción". *Punto de vista*, año III, 10 (noviembre de 1980): 34-37
- SARLO, Beatriz. "La condición mortal". *Punto de vista*, año XVI, 46 (agosto de 1993): 28-31.
- SARLO, Beatriz. "Relatos de un grande". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 304-305.
- SARLO, Beatriz. "La ruta de un escritor perfecto". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 310-311.
- SARLO, Beatriz. "El tiempo inagotable". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 317-319.
- SCAVINO, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.
- STERN, Mirta. "Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa". Dossier a la obra. Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61) Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010.828-840.
- VILLANUEVA, Graciela. "Un narrador sobre el caballo de la calesita". *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6, 2011, Puesto en línea el 08 octubre 2012, consultado el 18 mayo 2014. URL: <http://lirico.revues.org/211>

- Bibliografía sobre César Aira

- AVARO, Nora. "Fragmentos de un diario en los Alpes", *Nueve perros*, año II, 2/3, Rosario (diciembre 2002-enero 2003): 74-76
- BRIZUELA, Leopoldo. "La decisión de un escritor", *La Nación*: 26/1/2003. <http://www.lanacion.com.ar/468712-la-decision-de-un-escritor>
- CATELLI, Nora. "Los gestos de la posmodernidad", *Punto de vista*, año VII, 22, (diciembre 1984): 37
- CHEJFEC, Sergio. "Sísifo en Buenos Aires", *Punto de vista*, año XXV, 72 (abril de 2002): 26-31.
- CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- CONTRERAS, SANDRA. "César Aira. Vueltas sobre el realismo". Lafon Michel, Breuil Cristina, Remón-Raillard Margarita y Premat Julio (editores), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble 3, 2005. Tigre/Hors Série. 27 – 39.
- CONTRERAS, Sandra. "En torno al realismo". *Confines* 17 (2005): 19 – 31.
- CONTRERAS, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* XI, 12, 2006.
- CONTRERAS, Sandra. "Realismos, jornadas de discusión". *Boletín/* 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 2005.
- CONTRERAS, Sandra. "Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente". Cárcamo-Huechante Luis E., Fernández Bravo, Álvaro y Laera Alejandra (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

- DALMARONI, Miguel. "Los lectores juzgan a Aira". *Revista Ñ*, n °56, 23 de octubre de 2004.
- DOMÍNGUEZ, Nora "La edad de los relatos, tiempo y escritura en César Aira". *Katatay*, año 3, 5 (septiembre 2007): 10-15.
- ESTRÍN, Laura. *César Aira. El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ed. del valle, 1999.
- FEILING, C.E. "Esa clase de sed". *Babel. Revista de libros*, 21(1990): 5.
- GARCÍA, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz, Viterbo, 2006.
- GIANERA, Pablo. "Instrucciones de uso". *La Nación*: 28/11/2009 <http://www.lanacion.com.ar/1203447-instrucciones-de-uso>
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva". *Punto de vista*, año IV, 14 (marzo-julio1982): 27-28.
- KOHAN, Martín. "Novelitas y Novelas". *Página 12*, suplemento *Primer Plano*, 14 de noviembre, 1993.
- KOHAN, Martín. "Lo más breve de lo breve". Lafon Michel Breuil Cristina, Remón-Raillard Margarita y Premat Julio (editores), *César Aira, une révolution*. Grenoble, Université Stendhal - Grenoble 3, 2005.Tigre/Hors Série.
- LADDAGA, Reynaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- MARIASCH, Marina. "La realidad muerde". *Rolling Stone*, 1 de diciembre, 2004. <http://www.rollingstone.com.ar/659066>
- MAYER, Marcos, "A toda velocidad". *Página 12*, suplemento *Primer Plano*, 8 de agosto, 1993.
- MONTALDO, Graciela. "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hispanamérica*, 55 (1990): 105-112.
- MONTALDO, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín/6* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, (octubre de 1998): 7-17
- MONTALDO, Graciela. "Vidas paralelas. La invasión de la literatura". Lafon Michel Breuil Cristina, Remón-Raillard Margarita y Premat Julio (editores), *César Aira, une révolution*. Grenoble, Université Stendhal - Grenoble 3, 2005.Tigre/Hors Série: 99-109.
- PAULS, Alan. "El revés del sentido". *Babel. Revista de libros* 21(1990):5
- PAULS, Alan. "Como me hice Aira". *Página 12*, suplemento *Radar Libros*, 19 de abril 1998.
- PAULS, Alan. "En el cuarto de las herramientas". *Página 12*, suplemento *Radar libros*, 13 de junio de 2004. Publicado también en Lafon Michel Breuil Cristina, Remón-Raillard Margarita y Premat Julio (editores), *César Aira, une révolution*. Grenoble, Université Stendhal - Grenoble 3, 2005.Tigre/Hors Série.
- PIRO, Guillermo (2004) "Se trata de realismo". *Página/12*, suplemento *Radar Libros*, 13 de junio de 2004, p. 5.
- PORRÚA, Ana. "César Aira: implosión y Juventud". *Punto de vista*, año XXVIII, 81 (abril de 2005): 24-29. .
- PODLUBNE, Judith. "César Aira: La lógica del continuo". *Paradoxa*, año X, 8, Rosario, 1996: 59-71.
- QUINTÍN. "El proyecto Aira". *La lectora provisoria*, 17 de febrero de 2008. <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/02/17/el-proyecto-aira-1/>
- RUSSO, Edgardo. "Vientos de Aira (sobre *La costurera y el viento* de César Aira)". *El Cronista Cultural*, 15 de agosto de 1994. http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=103&sec=Prensa

- SARLO, Beatriz. “¿Cuánta invención es posible?”. *Perfil*, 17 de febrero 2008. <http://www.perfil.com/columnistas/Cuanta-invencion-es-posible-20080217-0014.html>
- SPERANZA, Graciela. “Cesar Aira. Manual de uso”. *Milpalabras*, año I, 1 (primavera de 2001): 2-13
- SAAVEDRA, Guillermo “Los pequeños desastres”. *Clarín*, 3 de septiembre 1992.
- SÁNCHEZ, Matilde “Los atributos del fantasma”. *Narrativa argentina. Noveno encuentro de Escritores* Dr. Roberto Noble, Cuaderno N° 11, Buenos Aires: Fundación Noble, 1996.
- SCHETTINI, Ariel. “Airadicción”. *Página 12*, suplemento *Radar Libros*, 31 de marzo de 2002.
- TERRANOVA, Juan. “Los hijos de Aira. Versiones de Aira (9)”. *Hipercrítico*, 13 de marzo de 2010. <http://hipercritico.com/libro/2463-los-hijos-de-aira.html>

4. – Bibliografía de otros escritores

- Bibliografía citada de Jorge Luis Borges

- BORGES, Jorge Luis. *Discusión* [1932]. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé. 1974.
- BORGES, Jorge Luis. “El impostor inverosímil. Tom Castro”. *Historia universal de la infamia* [1935]. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 301-305.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones* [1944]. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph* [1949]. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones* [1952]. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. “Prólogo”. *El informe de Brodie* [1970]. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 1021-1023.
- BORGES, Jorge Luis. “Lewis Carroll. *Obras completas*”. *Prólogos con un prólogo de prólogos* [1975]. *Obras completas*, IV. 1975-1988, Buenos Aires: Emecé, 1996. 102-104.
- BORGES, Jorge Luis. “El libro de arena”. *El libro de arena*, Buenos Aires: Emecé, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive de la ficción”. *Textos cautivos* [1986]. *Obras completas*, IV. 1975-1988, Buenos Aires: Emecé, 1996. 433-435.
- BORGES, Jorge Luis. “El cuento y yo”. Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis y Aguilera Garramuño, Marco Tulio. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Monteávila, 1997. 436-446.
- BORGES, Jorge Luis. “Borges cuenta cómo hace sus cuentos”. Aguilera Garramuño, Marco Tulio. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 2004. 65-69.

- Bibliografía de otros escritores citados

- AUSTEN, Jane. *Orgullo y prejuicio*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1979.
- AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

- AUSTEN, Jane. *Persuasión*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- BALZAC, Honoré de. "Proemio" *Obras completas. Tomo I. La comedia Humana. Escenas de la vida privada*. Madrid: Aguilar, 1971.
- BALZAC, Honoré de. "Avant-propos". *Oeuvres complètes de M. de Balzac: La comédie humaine*. París: Béthune et Plone. Bibliophiles de l'originale 1842.
- BALZAC, Honoré de. *Eugenia Grandet*. Barcelona: Sopena, 1959.
- BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. París: Librairie Gedalge, 1921. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5482101j>
- BALZAC, Honoré de. *Las ilusiones perdidas*. Barcelona: Ediciones B, 1991.
- BALZAC, Honoré de. "La obra maestra desconocida". *La obra maestra desconocida y otros relatos*. Buenos Aires: Losada, 2009.
- BECKETT, Samuel. *Watt*. Barcelona: Lumen, 1970.
- BECKETT, Samuel. *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- BECKETT, Samuel. *Relatos*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid: Akal, 2003.
- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Ediciones B, 2007.
- COPI. *El uruguayo. Las viejas travestís y otras infamias*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- COPI. *Las cuatro gemelas. El homosexual o la dificultad de expresarse*. Ediciones El Milagro: México, 2004.
- CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 1990.
- DICKENS, Charles. *Dombey e hijo. Obras Completas, Tomo III*. Madrid: Aguilar, 1967.
- FLAUBERT, Gustave. "Un corazón simple". *Tres cuentos*. Madrid: Cátedra, 1999.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Akal, 2007.
- FOGWILL. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: De la Flor, 1983.
- FOGWILL. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- FOGWILL. *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- FOGWILL. *En otro orden de cosas*, Barcelona: Mondadori, 2001.
- FOGWILL. *Urbana*. Barcelona: Mondadori, 2003.
- GARCÍA, Germán. *Nanina*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- GARCÍA, Germán. *Cancha Rayada*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1970.
- GOMBROWICZ, Witold. *Transatlántico*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- GUSMÁN, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- GUSMÁN, Luis. *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires: Alfaguara, 1996
- GUSMÁN, Luis. *Brillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- JAMES, Henry. *Otra vuelta de tuerca. Otra vuelta de tuerca; Los papeles de Aspern*. Barcelona: Planeta, 2000.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- MELVILLE, Herman. "Bartleby, el escribiente". *Bartleby, el escribiente; Benito Cereno; Billy Bud*. Madrid: Cátedra, 1987.
- MICHON, Pierre. *Tres autores. Cuerpos del Rey; Tres autores*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- OCAMPO, Silvina. *Ejércitos de oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- PAULS, Alan. *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- PAULS, Alan. *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé, 1990.

- PIGLIA, Ricardo. "Homenaje a Roberto Arlt". *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- STENDHAL. *Rojo y negro*. Barcelona: Castell y Moreton, 1974.
- STENDHAL. *Le rouge et le noir: chronique du dix-neuvième siècle*. T.1. París: Le Divan, 1927.
- TOLSTOI. León. *Anna Karénina*. Madrid: Cátedra, 2006.
- VALERY, Paul. *Monsieur Teste*, Madrid: Visor, 1999
- ZOLA, Émile. *Naná*. Madrid: Cátedra, 2005.

5. – Bibliografía crítica general

- ABAL, Gonzalo. "Paradoja EPR y desigualdades de Bell: pruebas experimentales, estado actual del conocimiento". Instituto de física. Facultad de Ingeniería. Universidad de la República, 2011. <http://www.fing.edu.uy/~abal/trabajos/tDET.pdf>
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AVARO, Nora. "La frase". *Katatay*, año 3, 5 (septiembre 2007): 23-24.
- AVARO Nora y Capdevila Analía. *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004
- AVELLANEDA, Andrés. "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares". Vidal, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Minneapolis, Minesotta: Institute for de study of ideologies and literature, 1985. 578-588.
- AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires, CEDAL, Biblioteca Política Argentina. 1986.
- BECEYRO Raúl; FILIPPELLI Rafael; OUBIÑA David; PAULS Alan. "Estética del cine, nuevos realismos, representación. (Debate sobre nuevo cine argentino)" *Punto de Vista*, año XXIII, 67 (agosto de 2000): 1-9
- CÁRCAMO-HUECHANTE Luis E.; Fernández BRAVO, Álvaro y Laera Alejandra. "Introducción". Cárcamo-Huechante Luis E.; Fernández Bravo, Álvaro y Laera Alejandra (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CATELLI, Nora. "La vuelta a la narración". *Punto de vista*, año 6, 18 (agosto de 1983): 38-40.
- CELLA, Susana (dir.). *La irrupción de la crítica*, vol. 10. JITRIK, Noé, *Historia crítica de la Literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- CONTRERAS, Sandra. "Intervención". *Boletín/II* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario (diciembre de 2003):85-93
- CRESPI, Maximiliano. *Jaime Rest: Función crítica y políticas culturales (1953-1979): De Sur al Centro Editor de América Latina (Tesis de posgrado)*. Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctor en Letras, 2013. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.827/te.827.pdf>
- CROCE, Marcela. *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

- DALMARONI, Miguel. "El imperativo realista y sus destiempos". *Anclajes*. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, año VI, 6, Parte II (diciembre 2002): 441-468.
- DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile: Melusina, 2004.
- DALMARONI, Miguel. *Una república de las letras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- DALMARONI, Miguel. "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)". *TELAR*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA); Lugar: Tucumán; Año: 2009 vol. 7. 9-30.
- DALMARONI, Miguel. "Lo que resta (un montaje)". DALMARONI, Miguel y ROGERS, Geraldine. *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: Edulp, 2009, 15-37.
- DALMARONI, Miguel. "La novela es la muerte: Rancière, Borges". www.bazaramericano.com
- DE DIEGO, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen, 2001.
- DELGADO, Verónica. "Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura". *Orbis Tertius*, año. I, n. 2/3, UNLP, (1996): 275-302.
- DRUCAROFF, Elsa. *La narración gana la partida* vol.11. JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- GIORDANO, Alberto. "Literal y El frasquito: las contradicciones de la vanguardia". *Razones de la crítica*. Buenos Aires: Colihue, 1999. 59-87.
- GIORDANO, Alberto. "Borges: La forma del ensayo". *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz, Viterbo, 2005. 9-52.
- GIORDANO, Alberto. "Borges y la ética del lector inocente. Sobre los *Nueve ensayos dantescos*". *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz, Viterbo, 2005. 53-67.
- GIORDANO, Alberto, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- GIORDANO, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- GIUNTA, Andrea. "Acerca del arte más contemporáneo". *Punto de vista*, año XXVII, 79 (agosto de 2004): 15-21.
- GORELIK, Adrián. "La producción de un artista". *Punto de vista*, año XXVI, 77 (diciembre de 2003): 8-10.
- GRAMUGLIO, María T. "Genealogía de lo nuevo". *Punto de vista*, año XIII, 39, (diciembre de 1990): 5-10.
- GRAMUGLIO, María T. "Introducción. El imperio realista". Gramuglio, María T. (dir.), *El imperio realista*, vol. 6. JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 7-12.
- GRAMUGLIO, María T. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". Gramuglio, María T. (dir.). *El imperio realista*, vol. 6. JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 15-38.
- GRAMUGLIO, María T. "Novela y Nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez". Gramuglio, María T. (dir.), *El imperio realista*, vol. 6. JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 145-176.
- GRAMUGLIO, María T. (dir.), *El imperio realista*, vol. 6. JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

- GUSMÁN, Luis. "Historia de una sumisión". *Clarín Cultura y Nación*, 12 de octubre de 1995.
- KOHAN, Martín y LAERA, Alejandra. "Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica". *Milpalabras*, año I, 1, (primavera de 2001): 63-72.
- KOHAN "Dos recientes lecturas modernas". *Boletín/11* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario (diciembre de 2003): 81-84.
- KOHAN, Martín. "Más acá del bien y del mal. La novela hoy". *Punto de vista*, año XXVIII, 83 (diciembre de 2005): 7-12.
- KOHAN, Martín. "Significación actual del realismo crítico". *Boletín/ 12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario (diciembre de 2005): 24-35.
- LADDAGA, Reinaldo. "Algunas maneras de hablar de uno mismo". *Otra parte* 14 (2008): 18-22.
- LINK, Daniel. "La obra como exigencia de vida". *Revista Ñ* 356, Buenos Aires, 24/6/2010.
- LINK, Daniel. *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- LOS LIBROS. "Arguedas: la otra cara". *Los Libros*, año I, 6, Buenos Aires (diciembre de 1969): 4.
- LOS LIBROS. "La creación de un espacio". *Los Libros*, año I, 1, Buenos Aires (julio de 1969): 3.
- LOUIS, Annick. "Instrucciones para buscar a Borges en la Revista Multicolor de los Sábados". *Variaciones Borges* 5 (1998): 246-264.
- MAYER, Marcos. "Borges por Borges: relecturas". CELLA, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica*, vol. 10. Jitrik, Noé, *Historia crítica de la Literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- MOLINARI, Marta (seudónimo de Ismael Viñas). "Manuel Gávez: el realismo impenitente". *Contorno* N° 3, septiembre de 1954.
- MONTALDO, Graciela. "Los años veinte: un problema de historia literaria". *Filología*, año XXII, 2, Buenos Aires, 1987.
- MONTALDO, Graciela. "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía". Montaldo, G. (comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Viñas, David (dir.). *Historia social de la literatura Argentina*. Tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989. 367-391
- OUBIÑA, David. "El espectador corto de vista: Borges y el cine". *Variaciones Borges* 24, 2007.
- PAGNI, Andrea. "El lugar de la literatura en la Argentina de fin de siglo. Reflexiones en torno a la revista cultural *Punto de vista*". Kohut, Karl: *Literatura Argentina Hoy: De la Utopía al Desencanto*. Frankfurt: Vervuert, 1996.185-197.
- PANESI, Jorge. "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 2000. 17-48.
- PASTORMERLO, Sergio. *Borges Crítico*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- PASTORMERLO, Sergio. "¿Por qué no nos gusta Payró? Periodistas escritores, modernización de la prensa y nuevo público lector". *III Congreso CELEHIS* (Mar del Plata, 2008), publicado en el CD III CELEHIS- UNMar del Plata.
- PATIÑO, Roxana. "Culturas en transición, reforma ideológica, democratización y periodismo cultural en la argentina de los ochenta". *Revista Iberoamericana de bibliografía/ Inter-American Review of Bibliography*. XLVIII. 2 (1998):481-506.
- PELLER, Diego. "La flexión *Literal* y la discusión sobre el realismo". <http://www.elinterpretador.com.ar/23DiegoPeller-LaFlexionLiteralyLaDiscusionSobreElRealismo.html>

- PIGLIA, Ricardo. "El rechazo de lo real". *Cultura y Nación, Clarín*, 8 de abril de 1993.
- PLOTKIN, Mariano y Gonzales Leandri Ricardo. "El regreso a la democracia y la consolidación de nuevas élites intelectuales. El caso de 'Punto de vista. Revista de cultura'. Buenos Aires (1978-1985)" Plotkin, Mariano y Gonzales Leandri, Ricardo (eds.). *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2001.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PREMAT, Julio (ed.). *Figures d'auteur. Figuras de autor. Cahiers de L.I.R.I.C.O., Littératures contemporaines du Rio de la Plata, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis*. París.
- PRIETO, Adolfo. *Literatura y subdesarrollo*. Rosario: Biblioteca.1968.
- PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- REST, Jaime. "Actualidad del realismo". *Tres Autores prohibidos y otros ensayos*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- REST, Jaime. "Prólogo a Melville, *Moby Dick*". *Radar Libros*, suplemento de *Página 12* del 16 de diciembre de 2001. <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-16/nota1.htm>
- ROSA, Nicolás. "Escrito sobre un cuerpo. La crítica como metáfora". *Los Libros*, año I, 2, Buenos Aires (agosto de 1969): 3-5.
- SAÍTTA, Silvia. "Introducción", Saítta, Silvia (dir.). *El oficio se afirma*, vol. 9. Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004. 7-15.
- SAÍTTA, Silvia (dir.) *El oficio se afirma*, vol.9. Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.7-15.
- SARLO, Beatriz. "Los dos ojos de contorno". *Punto de vista*, año IV, 13 (noviembre de 1981): 3-8.
- SARLO, Beatriz. "Borges en *Sur*. Un episodio de formalismo criollo". *Punto de vista*, año V, 16 (noviembre de 1982): 3-6.
- SARLO, Beatriz. "Literatura y política". *Punto de Vista*, año VI, 19 (diciembre de 1983): 8-11.
- SARLO, Beatriz. "Prólogo". Roberto J. Payro. *Obras*. Caracas: Ayacucho, 1984.
- SARLO, Beatriz. "El saber del texto". *Punto de vista*, año IX, 26 (abril de 1986): 6-7.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SARLO, Beatriz. "Literatura e historia". *Boletín de Historia Social Europea*, N° 3, La Plata, UNLP, 1991.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva visión, 1992.
- SARLO, Beatriz. "El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética". *Punto de vista*, año XVII, 48 (abril de 1994): 27-31.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SARLO, Beatriz. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada". *Revista de Crítica Cultural* 15, 1997.
- SARLO, Beatriz. "Anomalías". *Punto de vista*, año XX, 57 (abril de 1997): 21-23.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva visión, 1998.
- SARLO, Beatriz."El saber del cuerpo. A propósito de Emma Zunz". *Variaciones Borges* 7 (1999): 231-247.
- SARLO, Beatriz; GRAMUGLIO María Teresa; Prieto Martín y Sánchez Matilde. "Literatura, mercado y crítica. Un debate". *Punto de Vista*, año XXIII, 66 (abril de 2000):1-9.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- SARLO, Beatriz. "La extensión". *Punto de vista*, año XXVII, 78 (abril de 2004): 12-18.

- SARLO, Beatriz. "Pornografía o fashion". *Punto de vista*, año XXVIII, 83 (diciembre de 2005): 13-17.
- SARLO, Beatriz. "Roberto Arlt, excéntrico". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 232-236.
- SARLO, Beatriz. "Lo maravilloso moderno". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 218-221.
- SARLO, Beatriz. "20 de octubre de 2010 Libreta/ Sarlo". *Bazar americano*. <http://www.bazaramericano.com/libreta-sarlo/nuevas.htm>
- SCHWARZBOCK, Silvia. "A propósito del esclavo. El arte contemporáneo y su público". *Punto de vista*, año XXVIII, 83, (diciembre de 2005): 1-6.
- SILVESTRI, Graciela. "Interdicciones contemporáneas". *Punto de vista*, año XXVII, 79 (agosto de 2004): 79: 22-28.
- SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- SPERANZA, Graciela. *Milpalabras*, año I, 2, "Nuevos Realismos." (Verano de 2001).
- SPERANZA, Graciela. "Magias parciales del realismo". *Milpalabras*, año I, 2, "Nuevos Realismos." (Verano de 2001).
- SPERANZA, Graciela. "Nuevo cine, ¿nueva narrativa?". *Milpalabras*, año II, 4, (primavera-verano de 2002): 25-32.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- SPERANZA, Graciela. "¿Dónde está el autor?". *Otra parte* 14 (2008): 7-13
- STRATTA, Isabel, "Documentos para una poética del relato". Sáitta, Silvia (dir.) *El oficio se afirma*, vol.9. JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.7-15.
- SONTAG, Susan (2002), "Acerca de la belleza". *La Nación line*, 24 de julio de 2002, <http://www.lanacion.com.ar>.
- TOMASSINI, Graciela. "Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo". *Cuad. CILHA* [online]. 2010, vol.11, n.2 [citado 2014-05-16], pp. 38-47. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200006&lng=es&nrm=iso
- VASALLO, Isabel. "Típicas atracciones genéricas: El punto de vista". Drucaroff, Elsa (dir.). *La narración gana la partida* vol.11. Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

6. – Bibliografía teórico-metodológica.

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.
- ADORNO, Theodor W. *Notas, sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.
- BADIOU, Alain. *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1990.
- BADIOU, Alain. *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa., 2002.
- BADIOU, Alain. *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BADIOU, Alain. "Esbozo para un primer manifiesto del afirmacionismo.". *El balcón del presente. Conferencias y entrevistas*. México: Siglo XXI, 2008. 39-56.

- BADIOU, Alain. *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- BADIOU, Alain. *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- BARTHES Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”. VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 95-101.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collage de France*. México: Siglo XXI, 1996.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 2001.
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos Críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BERGSON, Henri. “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento”. *La energía Espiritual*. Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- BERSANI, Leo. “Le réalisme et la peur du désir”. *Poétique* 22 (abril 1975): 177-195
- BESSIÈRE, Jean. “Literatura y representación”. Angenot, Marc. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 2002. 356-375.
- BONITZER, Pascal. *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura de campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- CULLER, Jonathan “La crítica posestructuralista”. *Criterios*, La Habana, n° 21-24, (enero 1987-diciembre 1988): pp. 33-43 <http://www.criterios.es/pdf/cullercritica.pdf>
- DANTO, Arthur C (2002) “La idea de Obra maestra en el arte contemporáneo”. Galard, Jean y Waschek, Mathias (dirs.) *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Crítica, 2002. 131-147
- DELEUZE Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Dar (el) tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- DUFOUR, Louis: “Les écrivains et la météorologie”. <http://adswww.harvard.edu>
- EAGLETON, Terry. *La novela inglesa, Una introducción*. Madrid: Akal, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*. Barcelona: Paidós, 2010.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1993.
- FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol.1. Barcelona: Paidós, 1999. 329-360.

- GALARD, Jean. "Una cuestión capital para la estética". Galard, Jean y Waschek, Mathias (dirs.) *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Crítica, 2002. 7-23.
- GENETTE, Gerard. "La escritura liberadora: lo verosímil en la 'Jerusalén Liberada' del Tasso". VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- HAMON, Philippe y VIBOUD Alexandrine. *Dictionnaire Thematique du Roman de Moeurs en France 1814-1914*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- HANSMANN, Martina. "La prueba de la excelencia: Los antecedentes italianos del fragmento de recepción". Galard, Jean y Waschek, Mathias (dirs.) *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Crítica, 2002. 149-186.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1973.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, Posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- JAMESON, Fredric. *El realismo y la novela providencial*. Madrid: Colección Editorial. Círculo de Bellas Artes, 2006.
- KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1995.
- KRISTEVA, Julia. "La productividad llamada texto". VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- LUKÁCS, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
- LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1965.
- LUKÁCS, Georg. "¿Narrar o describir?". *Problemas del realismo*, México: FCE, 1966. 171-216.
- LUKÁCS, Georg. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1966.
- METZ, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- MORETTI, Franco. *Atlas de la novela europea (1800-1900)*. Madrid: Trama, 2001.
- NANCY, Jean Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003.
- PEREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.
- POPPER, Karl. *El mundo de Parménides. Ensayos sobre la ilustración presocrática*. Barcelona: Paidós, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. "Autor morto ou artista vivo demais?". A Folha de São Paulo 06/04/2003 <http://acervo.folha.com.br/fsp/2003/04/06/72> Traducción: ¿Autor muerto o artista demasiado vivo? <http://golosinacanibal.blogspot.com/2011/03/autor-muerto-o-artista-demasiado-vivo.html>
- RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Buenos Aires: eterna cadencia, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. "Borges y el mal francés". *Política de la literatura*. Buenos Aires: del Zorzal, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. "La verdad por la ventana". *Política de la literatura*. Buenos Aires: del Zorzal, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. "La política de la ficción". Conferencia en el Espacio Cultural Universitario, UNR, 28- 10- 2012 www.unr.edu.ar/noticia/5794/jacques-ranciere-la-politica-y-la-ficcion

- RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración 2. Configuración del tiempo en el relato de Ficción*. México: Siglo XXI, 1998.
- RODRIGUEZ, María del Carmen. “La filosofía y una vida más fuerte que la vida”, *La Nación*, Sábado 4 de octubre de 2008 <http://www.lanacion.com.ar/1054958-la-filosofia-y-una-vida-mas-fuerte-que-la-vida>
- ROGER, Julien. “El concepto de autor en la obra de Gérard Genette”. *Actas del VII Congreso internacional Orbis Tertius*. <http://hdl.handle.net/10915/17497>
- ROSENBERG, Harold. “Georg Lukács y la tercera dimensión”. Steiner, George *et al.* *Lukács*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969. 111-123.
- SAID. E. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- SHKLOVSKI, Víktor. “El arte como artificio”. TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos, 1970. 55-70
- SENETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- SERRES, Michel. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. “La perfección, el camino, el origen”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 576 (1998): pp.91-114.
- STEINER, George. “Construir un monumento”. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982. 325-331.
- TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. “Introducción”. VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.
- TOMASHEVSKI, Boris. “Temática”. TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.199-232.
- VIRNO Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkley y Los Angeles: University of California Press. 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Madrid: Debate, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Las políticas del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidos, 2001
- WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003.
- WOLF, Sergio. “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”. YOEL, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Visión de paralaje*, Buenos Aires: FCE, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.