

## ***Lo imposible: una novela mala de Saer***

Juan Pablo Luppi

(Universidad de Buenos Aires- CONICET)

### **Tensiones críticas sobre lo novelesco**

En una nota periódica de 1988, Sarlo confronta el éxito editorial de Piglia con la demora en la recepción de Saer, que “escribía ficciones que no podían encontrar ni producir su público”. Desde esa diferente colocación propone un contrapunto sobre la herencia cultural de la dictadura: frente a la concepción filosóficamente optimista de Piglia, Saer provocaría la visión de un campo destrozado, emitida por personajes que exhiben un saber sin función. “Mientras el tío de Renzi desaparece dejando unas carpetas como herencia e hipótesis sobre la Argentina [en *Respiración artificial*], Tomatis, un héroe de la saga saeriana, termina en *Glosa* como un ser decrepito, enfermo y borracho que no puede explicar ni explicarse nada”.<sup>1</sup> El derrumbe subjetivo abierto con la prolepsis trágica de *Glosa* (1986) ubicará a Tomatis en el pesimismo íntimo y cultural que trama la novela publicada cinco años después de esta nota de Sarlo. Narrada en la primera persona de un Tomatis abstemio que intenta salir de la depresión anunciada en *Glosa*, contundente en su pretensión explicativa sobre sí mismo y la sociedad contemporánea, *Lo imborrable* perturba la relatividad e incertidumbre que durante tres décadas habían sostenido la poética de Saer hasta propiciar su consagración por los años en que Sarlo valoriza la negatividad de *Glosa* (en 1993 con “La condición mortal”, como había postulado en 1980 sobre *Nadie nada nunca* en “Narrar la percepción”).

El proceso genético de *Lo imborrable*, abierto en 1983 en vinculación con *Glosa* y *El intrigante* (que se acoplará a *La grande* en 2005), cuaja en 1991 cuando Saer inicia su escritura con el sintomático título *Lo imposible*.<sup>2</sup> En el estado crítico regulado por *el arte de narrar la percepción y la incertidumbre de lo real* —énfasis poético-fenomenológico de lecturas fundantes como las mencionadas de Sarlo y las de Gramuglio, Jitrik, Stern, Montaldo—<sup>3</sup> *Lo imborrable* desentonaría por el planteo afirmativo de una referencialidad coyuntural sobre la historia reciente —satírica, menos alegórica que en *Nadie nada nunca* (1980) cuando esa coyuntura era inmediata—, vinculable con la representación histórica que la crítica hispanoamericana de los 90 consolida como problema teórico, en torno a la memoria de la violencia política, tensado con el éxito editorial de la llamada *nueva novela latinoamericana*. La

disonancia de *Lo imborrable* en el ciclo sería provocada por la voz narrativa cedida al hiperbólico Tomatis, que cruza impunemente traumas colectivos de la historia argentina con personales y vergonzantes historias de suegras.<sup>4</sup>

La contradicción suscitada por la voz totalizadora es percibida por Cittadini cuando aparece *Lo imborrable*: “En su dimensión política la novela abandona la ambigüedad y describe una zona claramente enemiga” (con personajes grotescos como el general Negri al frente del gobierno, el especialista en marketing Parola, el escritor regionalista Walter Bueno, la suegra de Tomatis que dirige la crianza de su hija).<sup>5</sup> La incertidumbre aparece vinculada con la perspectiva del narrador, sobredeterminada por universo y deseo como “metáforas de un mundo oscuro y de una subjetividad que apenas puede dar cuenta de sí”; las dimensiones del relato (filosófica, socio-política, estética) tendrían un denominador común trazado por las determinaciones mutuas entre lo privado y lo público. Lo interior y lo exterior confluyen en la mirada de Tomatis, que exhibe el tópico de “la complejidad de lo real” y agrega la crítica socio-cultural como aspecto emergente en el proyecto (en su progresión autoral y en las visiones retrospectivas de la crítica). Un episodio de *Lo imborrable* donde el terrorismo de Estado irrumpe en la vida privada<sup>6</sup> sirve a Dalmaroni-Merbilhaá para concluir su análisis de la referencia a la historia política, narrada menos como suceso que como reconstrucción de la memoria de la experiencia, lo que resolvería “cierta sospecha en la expectativa de lectura”: “la mención del clima de terror propio de la dictadura” y la “presencia tan literal de la atmósfera acechante y de las fuerzas represivas” aparentan una contradicción “con una ideología de la percepción fundada precisamente en lo inaprensible y en la destrucción de lo obvio, de lo dado y de sus estereotipos discursivos”.<sup>7</sup> La fidelidad crítica salva la discordancia observando la pericia narrativa de quien “nos distrae con caricaturas más o menos esperadas del régimen dictatorial” y hace aparecer lo trágico en una escena doméstica.

Al anclar el punto de vista en ese hablante exacerbado en lo impreso, que rememora episodios de su vida privada y que al reinsertarse en la sociedad es capturado por el craso realismo de la industria cultural, *Lo imborrable* repone lo novelesco y desubica expectativas de una crítica ya consolidada en la celebración del *arte de narrar*. Tomatis es interpelado por el dispositivo mercadotécnico de editorial Bizancio, cuyo director Alfonso (en dupla con su asesora Vilma) condensa la política cultural acomodaticia que será expandida en *La grande* con la figura de Mario Brando, otro lector obcecado, “el intrigante” planeado por Saer en sincronía con *Lo imborrable* por

los años finales de la dictadura. Los “designios turbios y contradictorios” de Alfonso (adjetiva Tomatis) parecen guiados por la axiomática neoliberal de los 90, y su nacionalismo replica el discurso cultural del que, desviando sensiblemente a Borges, ha debido sustraerse la tradición del escritor argentino, según Saer, para enfatizar la violencia de la historia actualizada en el caos de entre siglos.<sup>8</sup> Al proponer recuperar “la tradición nacional de un Sarmiento, de un Hernández, de un José Ingenieros, de un Gálvez” contra el “best-sellerismo prefabricado”<sup>9</sup>—sin advertir que culmina con un epítome del bestsellerismo local— Alfonso promueve un canon consonante con el “anacrónico proyecto de restauración nacionalista”, señalado por Cittadini<sup>10</sup> y observado por Corbatta<sup>11</sup> como rasgo que lo emparenta con el Daneri de “El aleph”. Sombrío estereotipo de crítico nacional, Alfonso de Bizancio genera una trama de intriga folletinesca: su propio fracaso matrimonial habría sido perpetrado y puesto en clave por el autor del libro que critica, Walter Bueno, en la trama de adulterio de *La brisa en el trigo*, “la novela más vendida de la última década”, que Tomatis destrozó en un brulote de prensa que considera menos un artículo crítico que una carta de amenazas.<sup>12</sup> Pese a semejante distancia con la poética negativa de Saer, la interlocución de Alfonso-Vilma ofrece la única fuga posible (realista) al personaje legendario que el futuro de *Glosa* avizoró en situación de aislamiento y derrumbe. Esta modulación explícita de crítica cultural en la novela ha generado cierta incomodidad en la recepción fiel, agravada desde 2005 por la remisión a Brando en *La grande* (mediada precisamente por el fluir perceptivo de Tomatis).

*Lo imborrable* desplaza el eje de la incertidumbre, desde las reconocibles dimensiones filosófica y estética hacia tensiones individuales y colectivas que exponen la vinculación histórica entre intelectuales y poder, remarcando la dimensión cultural por la cual la violencia política irrumpe en el espacio afectivo. Aunque pueda ligarse a la acostumbrada confirmación del arte de narrar (como Cittadini nivelando matices entre tales dimensiones del relato, o Dalmaroni-Merbilhaá señalando la pericia narrativa para salvar la contradicción), el movimiento resultaría cacofónico en la sinfonía narrativa de Saer, consolidada por su resistencia a la interpretación de la sociedad mediante la literatura. La inclusión en *La grande* de una veintena de páginas que conformaban el núcleo genético de *El intrigante*, dedicadas a mostrar la complicidad entre vanguardia y fascismo en la historia de Brando y su escuela precisionista (otro eje polemista de la ensayística de Saer), actualiza en 2011 la estimación peyorativa de *Lo imborrable* por parte de una lectora atenta de *Glosa* pero distanciada de las novelas de

los 90 por juzgarlas “irreconocibles”: para Contreras la “expansión en la denuncia” de esa complicidad “extendía y prolongaba (...) ese momento —creo yo— ilegible en la obra de Saer, como es *Lo imborrable* y su incomprensible —por absolutamente innecesaria— diatriba contra el realismo y la banalidad de la industria cultural”.<sup>13</sup> La novela de 1993 no se resistiría a la vinculación directa con la historia reciente, y propiciaría una lectura de contenido social, realista como la que parodia con la novela de Walter Bueno anotada por Alfonso.

La atipicidad de *Lo imborrable* ofrece un bies para complejizar la canonización sustentada en el clisé del *arte de narrar* consagrado hace un cuarto de siglo. Frente al reparo suscitado por la voz narrativa, resulta válido interrogar allí un nudo de disturbio provechoso, relativo al anacronismo realista y lo novelesco como ilusión de continuidad entre realidad y ficción. Tras su culminación a fines del XIX como género consagrado de la modernidad, la novela debió reinventar su potencia como forma indagadora de los conflictos de intersección entre la ficción y el mundo (que Saer teorizaba, en ensayos y entrevistas, oponiendo la *narración* a la *novela*). La lectura novelesca, que el ciclo cuestiona como tentación ambiguamente superada, es la que practica Alfonso sobre *La brisa en el trigo*, que busca el valor literario en los referentes culturales e inculca la negatividad crítica al mimetizarse con el mundo ficcional. En nota al pie, Contreras expone este problema teórico desde su propia experiencia novelesca, recuperando el “entusiasmo de mi primera lectura de *La grande*” por el deseo folletinesco, en principio exterior a los protocolos saerianos, del “interés que me despertaba conocer los pormenores” y “cómo irían a terminar” las historias de amor abiertas en torno a Gutiérrez-Leonor y Nula-Lucía: “Advierto entonces, ahora, que (...) había leído la novela *novelescamente*, esto es, según ese tándem [acontecimiento y sentimiento] que para Saer supo constituir nada menos que ‘la ganga de lo falso’”, citado de “Narrathon”,<sup>14</sup> emblemático ensayo contemporáneo de “La mayor” (1972).<sup>15</sup> El lector novelesco podría agregar la curiosidad por el destino del Gato y Elisa (abierto en *Nadie nada nunca*, según lo recuperan *Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa*, *La grande*) pero allí se convertiría en lector político, chocando contra una falta de información que excede el procedimiento narrativo: han desaparecido bajo el terrorismo de los 70. Abierta en 1980 desde las novelas que vinieron después, esta serie sostiene el enigma del amigo desaparecido como una rara insistencia de la violencia política, cuya irrupción aparecía de otro modo en *Cicatrices* y se distanciaba en el extremo experimental de *El limonero real* (1974) y *La mayor*.

Lo novelesco y lo político son ejes encarecidos por Sarlo en lecturas posteriores a *Lo imborrable*, con recurrencia hasta *Zona Saer* en 2016. Una nota publicada una semana después de la muerte del escritor conecta la referencialidad de la violencia histórica con la postulada forma de ciclo que tendría la obra narrativa, caracterizada por episodios retomados en un mismo *paisaje* y una *sociedad de personajes*, aspectos compartidos con la literatura del XIX, Proust y la novela policial a lo Chandler.<sup>16</sup> Con respecto a 1980 (cuando Sarlo elogiaba *Nadie nada nunca* por *el arte de narrar la percepción*) el énfasis valorativo ha pasado del desciframiento de alegorías y alusiones a las relaciones estéticas y culturales entre literatura y política, mediadas por la construcción de personajes y espacios. El antecedente de este sesgo interpretativo está en la lectura de *Glosa* que coincide con la aparición de *Lo imborrable*: “La condición mortal” valoriza en 1993 la reutilización desviada de “la gran tradición decimonónica” en “el reconocimiento y permanencia de sus personajes”, en tensión con las grandes sagas biográfico-históricas a lo Balzac, riesgosamente cercana a sus formas clásicas desde la categoría de ciclo como unidad de lugar, tiempo, elenco y sucesos. La marca política destacada por Sarlo en el umbral de “La condición mortal” con el epígrafe tomado de *Glosa*, referida a categorías como *novela* y *personaje*, queda integrada al coherente sistema sostenido en “la línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano”, que sintetizaría su mayor apuesta: “No se trata de celebrar la muerte de la novela y la desaparición del personaje, sino de trabajar en ese suelo estético inseguro”.<sup>17</sup> Tal trabajo tiene en *Lo imborrable* una modulación irónica del autor con respecto a la presunta unidad del ciclo, que repercute en sus críticos fieles; el espesor abierto de la autolectura ficcional mediada por el sarcasmo de Tomatis, en la forma de una novela sobre la lectura novelesca, ofrece un matiz significativo aunque desatendido bajo la pátina consagratoria.

### **Tensiones autorales sobre el personaje**

Al extremar el tamiz arbitrario de Tomatis, *Lo imborrable* altera expectativas de lectura en el momento en que el campo cultural argentino las intensifica y sistematiza. Suprimida la convención del narrador para dejar hablar al personaje, la posición proyectiva, formulada por Mondragón<sup>18</sup> como “la obra de Saer”, conecta la novela con el mundo a través de la lectura.<sup>19</sup> El sesgo novelesco de esa conexión entre la ficción y la vida había enfatizado Piglia cuando presentó *Lo imborrable* en Buenos Aires en 1993. El delirio de interpretación del celoso, “quijotismo al revés” de “hacerse la

novela”, su “pasión a la vez criminal y filosófica por descubrir la verdad”, aparecen desplazados a la lectura de una novela (la de Walter Bueno que impulsa el delirio de Alfonso), confirmando “uno de los grandes temas de Saer”: la ilusión, “típica de lo novelesco”, de “darle al mundo la forma de la propia experiencia”. Cuando el proyecto, después de tres décadas de funcionamiento silencioso, parece tener un público predispuesto a la fidelidad que Saer propone, la crítica tiene ante sí una novela sobre la *lectura novelesca*, cuyo narrador es un “misántropo [que] asiste a los años de la dictadura militar” con una ironía que “no alivia por supuesto su desolación ni su furia”.<sup>20</sup>

Ostentosa en el tono aunque preocupada por la contingencia del mundo y atrapada en devaneos recónditos, la voz de Tomatis expone tensiones que repiten con variaciones el conflicto clásico de Saer entre incertidumbre y saber, a la vez que aparece enfrentada a la frontera que el autor remarca con obstinación adorniana en ensayos y entrevistas, la que da autonomía a la labor artística separándola de la cultura industrial. Acaso este énfasis programático propicie la repetida postulación de Tomatis como alter ego de Saer,<sup>21</sup> aunque más allá de la función de exagerar opiniones contundentes del autor (que supo hacerlo por sí mismo), la implicancia autobiográfica sería *en negativo*, de la manera que propone Gamero<sup>22</sup> para Echeverría y su personaje unitario de *El matadero*: “no un relato de lo que me pasó, sino de lo que podría pasarme o —mejor aún— de lo que el destino me tenía reservado y pude evitar”. *Lo imborrable* construye a Tomatis como el pretendido intelectual argentino que Saer ostensiblemente se ha negado a ser. Ya impulsada su consagración, el autor asume el riesgo de ceder la diégesis al personaje asertivo, que plantea el problema de la percepción en términos categóricos y obtura la incertidumbre que él mismo deduce del problema.

Con una extensión narrativa que ningún otro hablante del elenco alcanza, el personaje es (des)ubicado en un momento tardío de la dictadura, cuando se proyecta la reconstrucción del campo cultural a la cual se integra sin voluntad, cooptado por un dispositivo que planifica negocios con bestsellers planetarios mientras replica el regionalismo nacionalista. Al promediar esa reestructuración, el proyecto de Saer realiza el pasaje en la colocación ante el público de su país: desde lecturas intensas pero minoritarias en las décadas del 70 y 80 (no habiendo encontrado su público todavía en 1988, como veía Sarlo comparando con Piglia), durante los 90 alcanza centralidad en el campo literario (compartida con Piglia, y discutida desde fuera de la academia por Aira, Fogwill, Casas, entre otros pocos). Como si modulara en perspectiva autoral el

movimiento que realizan Leto y el Matemático al final de la segunda parte de *Glosa* —cuando giran y siguen caminando de espaldas para que el narrador reflexione que “la calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos” —,<sup>23</sup> el protagonismo de Tomatis parece iniciar una revisitación de la obra previa como modo de avance que multiplica variaciones sobre lo mismo, con la obstinación de un novelista anacrónico (nudo del embate de Aira en 1987).<sup>24</sup> *Lo imborrable* desoculta en la ficción la indagación autorreflexiva apoyada en comprobaciones realizadas, que recupera fragmentos de la historia reciente para enfocar conflictos culturales de los 80 desde problemáticas emergentes en los 90. El personaje legendario filtra en esa autolectura la distancia del autor con respecto a la mismidad de su estilo, sus sordas tensiones sobre la *manera* personal a la cual debía adaptarse el avance del ciclo, cuando esa marca empezaba a replicarse intensamente en la crítica.<sup>25</sup>

Cuando el dispositivo Alfonso-Vilma revela el “gran proyecto” para recomponer la cultura, ofrece la dirección de la revista literaria a Tomatis y este lo considera “una broma pesada”, el autor parece convocar y diferir ciertos tópicos de la crítica fiel, para la cual podía ser una broma pesada esta trama novelesca en torno a la industria cultural y los fracasos matrimoniales. El personaje que posa de escritor enfrenta las lecturas impuestas por los únicos interlocutores disponibles: los folletos comerciales de la editorial y, como yapa siniestra, el ejemplar de *La brisa en el trigo* anotado por Alfonso, quien insiste para que Tomatis lo mire: “Le aseguro que se va a sorprender”,<sup>26</sup> promete con intriga que será frustrada en la trama pero repercutirá en la crítica, sorprendida en su expectativa fiel. En las “glosas alfonsianas” a *La brisa en el trigo* resuena una tonalidad borgeana que persiste en Saer: la distancia irónica, pasible de parodia como Daneri en “El aleph”, con respecto a esencialismos culturales que implican autoritarismos políticos (y en esa persistencia de Borges, como vimos en la nota 5, Saer corrige la teoría que contradice su ficción). La lectura de Alfonso muestra la afectividad realista y resentida, moralizante, obstinada en refutar errores referenciales, tras la cual asoma la intriga que abre la trampa novelesca, relacionada con un tópico caro a Tomatis, el adulterio del cual fue víctima Alfonso y que su rival ha cifrado burdamente en ese melodrama folletinesco que emula *La maestra normal* de Gálvez.<sup>27</sup> En un cuaderno iniciado a principios de los 80 con notas vinculadas a la germinación de *Glosa*, *Lo imborrable* y *La grande*, Saer imagina la posibilidad de “conocer íntimamente a un hombre a través de lo que subraya en los libros”.<sup>28</sup> La lectura condena a Tomatis: habiendo conocido la intimidad de Alfonso en sus meticulosos subrayados y notas,

deberá rebajarse a considerar su oferta laboral (deberá ser realista, porque tal propuesta es la única que encuentra para reintegrarse a la sociedad). La lectura de la novela novelesca agrava la sospecha que Tomatis ha sentido desde la sexta página, cuando se vio parado en la calle frente a Alfonso: “y que me maten si no empieza a abrirse paso en mí la sensación abominable de que esa cara un poco blanda que incita a la crueldad, aunque no nos parezcamos en nada, es en cierto sentido la mía que se refleja en un espejo”.<sup>29</sup>

Entre las intrigas difuminadas en *Lo imborrable*, además del lector que no escribe (Tomatis, con su impedimento para la novela y la terapéutica del soneto), aparece irrealizado el lector que escribe, el autor de la novela. La trampa novelesca de Saer, el entrevero productivo entre la ficción y la vida, lanza intrigas dilatadas por debajo de los enredos del campo cultural y deja que fluya la palabra del verdadero intrigante, desdoblado en el personaje que no para de hablar por escrito y el autor que se borronea en su escritura, contiguos en el espacio novelesco. Burlonamente expuesto en la relación de Alfonso con Bueno como autor del triángulo adúltero de *La brisa en el trigo*, lo novelesco presiona, menos visible y más potente, en la relación de Tomatis con Saer, su obra y sus lectores.<sup>30</sup> Disonantes en el flujo editado del conversador reducido a soliloquio, en torno al yo hundido del personaje emblemático circulan voces que, a falta de mejor interlocución, ofrecen los tópicos del género que programáticamente Saer ha evitado escribir: una novela de tesis sobre las humillaciones del escritor argentino frente a la industria cultural, o sea una novela mala. Eso podría ser *Lo imborrable* para lectores rigurosos como Contreras: “esa novela que convierte en tema (¿en tesis?) su consabida diatriba contra la complicidad entre realismo e industria cultural”.<sup>31</sup> El reparto valorativo entre lo representacional (la tesis sociológica, la ilusión novelesca de la novela mala) y lo experimental (el bucle metaficcional de la novela buena) tiene un antecedente apreciado por Saer: la doble novela de Macedonio Fernández sería silenciosamente productiva en la resignificación poética escondida en *Lo imborrable*, desde que la *ilusión típica de lo novelesco*, señalada por Piglia, desrealiza al lector que es Tomatis y desestabiliza las pautas de fidelidad de la crítica saeriana. Más ambigua que una mala novela de tesis, *Lo imborrable* sería el abismo novelesco del ciclo, donde el personaje autoral se enfrenta no solo con el recelo de ser un reflejo del otro (Alfonso, patético lector realista) sino con la sospecha de estar viviendo una vida de novela, de no ser sino un patético personaje realista.<sup>32</sup>



Más acá de los sentidos filosóficos, socio-políticos o estéticos emanados de una novela que los exhibe con desparpajo (porque el narrador es Tomatis), de *Lo imborrable* asoma otro problema redituable para una crítica posterior a la canonización: no tanto el lugar saeriano (la zona construida en tensión con la descripción realista, tópico establecido desde la recepción inicial) sino el lugar discursivo del omnímodo personaje. Semejante mediación entre autor, lectores y mundo imprime una torsión equívoca al arte de narrar, más significativa hoy que la percepción tensada con la descripción, la representación de la política o la diatriba cultural adorniana. Mejor que establecer relaciones referenciales en un ciclo narrativo que las distancia, Tomatis hecho novela permite explorar usos del lenguaje que reformulan los efectos políticos de la transitada crisis de la representación, y también los efectos literarios de la celebrada resolución de tal crisis en la poética saeriana, en esa *manera* a la que debía adaptarse cada próxima novela. *Lo imborrable* exhibe la potencia ambigua del autor entrando al canon, que encara distintos niveles de ilusión novelesca y se permite oscilar entre el realismo de tesis y la experimentación metaficcional, entre la novela mala de Gálvez y la novela doble de Macedonio (o la silbada de Cambaceres). A partir de la *vida de novela* de Tomatis, de su primera persona impresa con la sensación de ser el doble de un miserable, Saer comienza a culminar el proyecto con una revisitación de lo anterior que, con tensiones entre el logro de unidad de la obra y el límite de la repetición, afianza una marca de autor tan reconocida como cristalizable. Consumado en *Glosa*, el arte de narrar perfila su vuelta sobre lo mismo para seguir narrando; en el avance turbio mirando hacia atrás, encarando la dificultad de adaptación a la *manera saeriana*, la máscara vocal del personaje modularía no tanto la incertidumbre de lo real sino la del autor consagrado, borroneado en ficciones que, cuando produjeron un público fiel, le exigieron enfrentar el reflejo de su nombre fijado en la tradición del escritor argentino.

---

<sup>1</sup> Beatriz Sarlo, "Ficciones del saber" en *El Nuevo Periodista*, n° 194, Buenos Aires, junio de 1988, p. 51.

<sup>2</sup> Julio Premat, "Introducción del coordinador" y "Cronología" en Juan José Saer, *Glosa-El entonado* (Julio Premat coord.). Colección Archivos 63, ALLCA XX, 2006, p. 469. Como su redacción (concretada ocho años después de la notación germinal), la recepción está signada por la demora y cierto retaceo: *Lo imborrable* es publicada por Alianza con una tirada de 3000 ejemplares en 1993, y recién en 2003 reaparece con otra tirada similar en la reedición de Seix Barral (Alberto Díaz, "Pura creación" (entrevista, 30/05/2007) en Juan Pablo Luppi, *El arte de narrar entre lo privado y lo público. Imperativos personales y turbulencias argentinas en la literatura de Juan José Saer*. Informe final de Adscripción, Literatura Argentina II, FFyL, UBA, 2008). En 1993 el autor pasa de Alianza a Seix Barral, acompañando a su editor Alberto Díaz, contratado por el Grupo Planeta como Director Editorial. Así como *Glosa* coincide con el ingreso de Saer a Alianza (que entre 1986 y 1993 realiza una tirada total de 24000 ejemplares del autor, impulsando su visibilidad latinoamericana), *Lo imborrable* es el último libro de Saer allí publicado,

---

antes del pase a la editorial que sistematiza la obra completa de Saer, incluyendo ediciones póstumas hasta la actualidad.

<sup>3</sup> *El arte de narrar* es un título repetido en las tres ediciones del libro de poesía de Saer (1977, 1988, 2000) y en varios artículos y entrevistas desde 1979 hasta hoy. Con la pregnancia del artículo de Sarlo de 1980 la frase puede completarse como *el arte de narrar la percepción*, o su variante contigua, *el arte de narrar la incertidumbre*, como titula Saavedra su entrevista a Saer, quien allí afirma su poética negativa marcando distancia con el ensayo y las afirmaciones teóricas: “traduciendo todo esto a un ensayo, entraría en un terreno afirmativo que, justamente, mis textos tratan de eludir”. Tal principio de incertidumbre, compartido por autor y lectores especializados, será trastocado por los libros de ensayos publicados desde 1997 hasta la instancia póstuma, y antes lo había sido por la diégesis de *Lo imborrable*. Analicé algunas tensiones del campo crítico en el artículo “Una ausente presencia bajo el arte de narrar. Revisiones de la política en la fidelidad crítica saeriana (1986-2011)”, en *Exlibris*, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, número 4, pp. 75-89, 2015.

<sup>4</sup> El soliloquio de Tomatis no se interrumpe ni cuando sueña, pero sus emisiones orales, a diferencia de lo acumulado en la obra previa, son escasas y parcas. Como histriónico hablador, Tomatis sobresale en diversos textos desde los comienzos hasta el final: “Por la vuelta” escrito en 1961, *La vuelta completa* terminado en 1963, “Sombras sobre vidrio esmerilado” de 1966, *Cicatrices* (1969), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca*, *Glosa* y, luego de *Lo imborrable*, *La pesquisa* (1994), algunos cuentos de *Lugar* (2000), *La grande*. Propuse un análisis de esa serie en “El hablante legendario de Saer: funciones del personaje entre la obra y el mundo”, en *Cuadernos Americanos. Nueva época*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional de México, n° 156, abril-junio de 2016.

<sup>5</sup> Fernando Cittadini, “La aventura del pensamiento y el lenguaje” en *Espacios de crítica y producción*, n° 13, FFyL., UBA., diciembre-marzo de 1993-1994, pp. 46-47.

<sup>6</sup> *El episodio de la Tacuara* conforma la escena final del último matrimonio de Tomatis, un fracaso violento y reciente (siete meses atrás), cuando Haydé le cuenta que la joven vecina apodada Tacuara, afiliada a un grupo guerrillero (con cuyo estereotipo se solaza el sarcasmo tomatiano), de paso por la ciudad había pedido resguardarse en su casa un momento, y ella la echó a instancias de su madre, la suegra de Tomatis cuya frase “por la nena” (Alicia, hija del matrimonio) le sigue provocando “el asco, el desprecio y la vergüenza” hacia sus contemporáneos, que acompasa toda la narración (Juan José Saer, *Lo imborrable*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003. pp. 170-181).

<sup>7</sup> Miguel Dalmaroni - Margarita Merbilhaá, “Un azar convertido en don`. Juan José Saer y el relato de la percepción” en Elsa Drucaroff, (directora de volumen), *La narración gana la partida*, vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 339-340.

<sup>8</sup> En su conferencia de 1951 dedicada a deconstruir el falso problema de “El escritor argentino y la tradición” (y a polemizar con el nacionalismo populista entonces oficial), Borges (*Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964, pp. 154-158) ejemplarizaba *Don Segundo Sombra* como libro argentino que aceptó influencias cosmopolitas, y provocaba con el contrapunto entre *Martín Fierro* de Hernández y *La urna* de Banchs: este poema sería tan argentino como aquél, por “condiciones argentinas” que no dependen del referente sino de la forma, vagamente signada por “las reticencias argentinas; [...] la dificultad que tenemos para las confidencias”. Medio siglo después, en “El escritor argentino en su tradición” —encargo de un periódico brasileño a propósito del estallido social de 2001, según el “Prólogo” de *Trabajos* (Buenos Aires, Seix Barral, 2006, pp. 63-66)— Saer reformula la valoración borgeana a partir de la violencia y “la amenaza del caos” que forjó la tradición local, conectándola de otro modo que Borges con la cultura occidental. El inventario de “nuestros clásicos” comienza por Sarmiento y Hernández, que salieron de guerras civiles nutridas “de conflictos muy semejantes a los que nos desquician hoy en día”. Luego de la revaloración de las novelas de Arlt, “sacudidas por las grandes mitologías del siglo”, en el mismo párrafo elogia a Juan L. Ortiz, cuya obra lírica estipula recorrida por el “tema insistente” de “la injusticia”. En cambio Borges queda en un párrafo posterior compartido con Cortázar, donde Saer alborota con la idea de que la “conversión” de éste a “la causa latinoamericana” a comienzos de los 60 es más conocida que la “constante militancia” de Borges, cuya ficción y poesía “se nutren (...) particularmente de la violencia que engendran las luchas políticas”. Recuperado el núcleo político que Borges reprimía en su conferencia, la tradición del escritor argentino en el 2000 debe incluir algo más que a Güiraldes, Banchs o la indefinida cultura occidental, para trazar una filiación desviada de Borges mediante figuras resistentes al canon como Arlt, Ortiz o Gombrowicz. En “Borges como problema” (conferencia inaugural de un coloquio sobre Borges en la Universidad de Londres en 1999) Saer dictaminaba que la obra borgeana “es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla”, dando ejemplos de esa “contradicción permanente entre su teoría y su práctica literaria”, como la “posición ingenua en lo relativo al referente” (*La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 128, 130).

---

<sup>9</sup> Juan José Saer, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 221.

<sup>10</sup> Fernando Cittadini, “La aventura del pensamiento y el lenguaje”, op. cit.

<sup>11</sup> Jorgelina Corbatta, *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 109-119.

<sup>12</sup> Juan José Saer, *Lo imborrable*, op. cit., pp. 133-135. El triángulo erótico de la novela de Walter Bueno destaca al protagonista varón con esa inicial reiterada en algún personaje de cada novela de Saer: Wilfredo es el maestro compañero y seductor de la sensible Alba, una Bovary mal casada que se suicida cuando aquél parte rumbo a un puesto prestigioso en la prensa de Buenos Aires. Esa W encripta burdamente al autor de *La brisa en el trigo*, cuya propia partida triunfal a la capital habría provocado la dudosa muerte de Blanca, esposa de Alfonso (cifrados con otra obvia clave onomástica en el matrimonio Alba-Antonio): según averigua Tomatis en la intimidad con Vilma, mucha gente rumorea que se suicidó, pero la versión de Alfonso afirma que (en episodio grotesco digno de Copi) tomó veneno “creyendo que era bicarbonato”. Walter Bueno perpetró el encornudamiento de Alfonso, y lo cifró en la novela que este subrayó y anotó sin ver lo evidente, obstinado con el verosímil realista que aprecia en Gálvez, indignado con la ausencia de trigo en la zona o, más grave para su propia vida, la procacidad lindante con pornografía que juzga “ignorancia crasa de la psicología femenina”. Entre estos nombres novelescos cabe agregar otro nivel de conexión de la ficción con la vida, en el espacio autobiográfico de Saer: “Vendí libros a domicilio aquí [en Rosario, entre 1959 y 1961], en la distribuidora Atenas, con Fernández, a quien por supuesto llamábamos Fernández de Atenas. En parte inspiró el personaje de *Lo imborrable*, que se llama Alfonso de Bizancio” (Juan José Saer, *Una forma más real que la del mundo* (Conversaciones compiladas por Martín Prieto), Buenos Aires, Mansalva, 2016, p. 155). Entre Saer y sus personajes se abre esta grieta quijotesca entre la novela y la vida, sobre la cual Piglia (“El rechazo de lo real” en “Cultura y Nación”, *Clarín*, 8 de abril de 1993) destacará su reversibilidad.

<sup>13</sup> Sandra Contreras, “Saer en dos tiempos” en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre de 2011, p. 11.

<sup>14</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 145-158.

<sup>15</sup> En 1973 Saer fecha un ensayo sobre *Zama* de Antonio Di Benedetto, que le sirve para sistematizar su propio arte de narrar distinguiéndolo de residuos realistas puestos al día por el boom de lo maravilloso latinoamericano. Contra los que pretenden que *Zama* es una novela histórica, el polemista afirma lo contrario: es “la refutación deliberada de ese género”, al mostrar que “no se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado (...) que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso”. Más adelante especifica la distinción con respecto a la novela que se niega a escribir: “*Zama* no se rebaja a la demagogia de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas; (...) no da al lector lo que el lector espera de antemano” (*El concepto de ficción*, op. cit., pp. 48, 53; itálicas en original). Ubicada en el invierno de la dictadura (como en la disposición estacional de *El río sin orillas* de 1991, donde “Invierno” es el capítulo dedicado a la violencia en la cultura nacional), *Lo imborrable* pone en duda la falta de correspondencia con los hechos históricos; aunque se mantenga ajena a lo maravilloso, coquetea con la tesis sociológica sobre la ubicación del intelectual en la cultura, y parece replicar la explicación autonomista que, desde la recepción consagratoria, el lector de Saer espera de antemano.

<sup>16</sup> Beatriz Sarlo, “De la voz al recuerdo” en “Cultura”, *La Nación*, 19 de junio de 2005.

<sup>17</sup> Beatriz Sarlo, “La condición mortal” en *Punto de Vista*, año XVI, n° 46, agosto de 1993, pp. 30-31. La inseguridad del suelo autoral incide en la crítica que canoniza la obra y, al acompañar su progresión, debe revisar los propios énfasis valorativos. En la atención que dedica a la dicotomía de la novela decimonónica (narrar o describir), el último capítulo de *Zona Saer* —libro que propone “pensar de nuevo a Saer” sin volver “a leer ninguna de las notas, artículos y ponencias que a lo largo de las décadas yo había escrito sobre Saer” (Zona Saer, Santiago de Chile, Universidad Diego portales, 2016, p. 9)— trae una significativa errata acaso suscitada por la autocorrección que, con creciente insistencia desde los 90, Sarlo realiza sobre su primera reseña de Saer, “Narrar la percepción”. El desliz de la narración hacia la descripción se anticipa en el comienzo del capítulo, dedicado a “Espacios, comidas, conversaciones”: “Saer tiene un léxico para *describir la percepción* de objetos en su ambiente” (p. 101; subrayado mío). Cuando remite a *Nadie nada nunca* como la novela que “alteró completamente las relaciones entre descripción y narración”, la alteración repercute en la referencia a la propia obra crítica: “En la reseña que publiqué en *Punto de Vista* sobre *Nadie nada nunca*, lo mejor que encontré fue el título: ‘Narrar la descripción’ (a veces un título tiene productividad conceptual)” (p. 103). A las capas conceptuales productivas de aquel título de 1980, en 2016 se agrega la impensada productividad de la autocita errónea; la *descripción* desplazando el *arte de narrar la percepción*, amén de una desatención de los editores, exhibe la tensión crítica entre el énfasis fenomenológico de la novela experimental, con que Sarlo y otros comenzaron a apreciar a Saer cuando aún faltaban dos décadas para que produjera su público, y la

---

recurrencia del ciclo a partir de *Glosa* sobre las formas clásicas de la novela (sociedad de personajes, descripción espacial), aspecto sesgado que emerge en lecturas del 2000 como las de Premat o Contreras, entre otras.

<sup>18</sup> Juan Carlos Mondragón, “La novela de Carlos Tomatis” en Mariana Di Cío - Valentina Litvan, (eds.). *Juan José Saer: archivos, memoria, crítica. Actas del Coloquio internacional, Maison de l' Argentine (Cité Universitaire), 4 y 5 de junio de 2010 en Cuadernos LIRICO. Revista de la Red Interuniversitaria de Estudio de las Literaturas Contemporáneas del Río de la Plata en Francia*, nº 6, Université de Bretagne Sud-Lorient, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, Institut des Amériques, diciembre de 2011, p. 40.

<sup>19</sup> En ese gesto *Lo imborrable* sería el borrador corregido en *La grande*, donde el lugar de intercambio entre obra y lectura se expande recuperando la posición calma y fluida del narrador mejor establecido del proyecto (“un servidor” de *Glosa*), dejando a Tomatis en el coro ambiguo dirigido por el autor.

<sup>20</sup> Ricardo Piglia, “El rechazo de lo real” op. cit.

<sup>21</sup> Preguntado por enésima vez, en una entrevista de 2003, “si Carlos Tomatis, su supuesto alter ego o al menos su personaje fetiche en cuentos y novelas, es Saer”, el autor lo desmiente de modo tajante: “No de ninguna manera. Muchas personas me han preguntado eso. Todos los personajes tienen algo de uno y algo que no. Tomatis tiene muchos elementos míos como hay otros personajes, femeninos inclusive, que los tienen” (Juan José Saer, *Una forma más real que la del mundo*, op. cit. p 185).

<sup>22</sup> Carlos Gamerro, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 31.

<sup>23</sup> Juan José Saer, *Glosa*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 160.

<sup>24</sup> A contrapelo de la recepción celebratoria de *Glosa*, Aira (César Aira, “Zona peligrosa” en *El Porteño*, nº 64, abril de 1987, pp. 67-68) encubre reparos bajo el tono elogioso acostumbrado, y se refiere a la “próxima novela de Saer” como otra parte de un proyecto previsto y conformado, que solo ofrece “más de lo mismo”. El caso de Saer sería “intrigante” debido a la “obstinación peculiar (...) de seguir siendo un joven provinciano que trata de escribir novelas, que se esfuerza casi al límite de su potencia, que pretende hacerlo como los novelistas de verdad...”. En una entrevista de 2002 que anuncia la próxima novela ya titulada *La grande*, ante la referencia del periodista a “La mayor”, Saer reafirma la unidad del proyecto contra la limitación señalada por Aira tres lustros atrás: “Sí, yo juego en un terreno limitado, eso para mí le da unidad a una obra. A veces pienso que me estoy repitiendo pero, bueno, es así” (*Clarín*, 29/9/2002, p. 42).

<sup>25</sup> Tras las dos novelas siguientes a *Lo imborrable* Saer encara explícitamente el riesgo de repetición, en las “Dos razones” que parecen requerir *La pesquisa* y *Las nubes* (1997). La “solución interesante” del autor consagrado fue “volver a los orígenes del género (...), no para parodiarlos, sino para tomarlos otra vez como punto de partida y avanzar a partir de ellos en mi propia dirección”: “Una de las primeras dificultades que se me presentan cuando estoy preparándome a escribir algo, es saber si ese nuevo texto podrá o no adaptarse a mi ‘manera’” (*La narración-objeto*, op. cit., pp. 157-158, 202). Esta dificultad, razonada junto con su resolución en 1999, sería un efecto perturbador de *Lo imborrable* sobre las posibilidades de avance del ciclo.

<sup>26</sup> Saer Juan José, *Lo imborrable*, op. cit., 2003, p. 131.

<sup>27</sup> Amén de la evidente alusión a Gálvez, cabe detectar otro antecedente productivo en la novela argentina. En la sintonía paranoica del “delirio interpretativo del celoso” valorizado por Piglia, los fracasos matrimoniales y el adulterio como tema novelesco abren un diálogo posible con *Potpourri. Silbidos de un vago*, la primera novela de Eugenio Cambaceres, publicada en 1882, con un narrador presumido y chismoso que critica ácidamente las costumbres de sus contemporáneos e interviene con su moral misógina para castigar a la adúltera. A tono con la transposición musical del silbador de *Potpourri*, Tomatis define a los amantes de *La brisa en el trigo* como “adúlteros de opereta”.

<sup>28</sup> Juan José Saer. *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p. 178.

<sup>29</sup> Saer, Juan José, *Lo imborrable*, op. cit., p. 14.

<sup>30</sup> La relación del autor con su personaje es de tipo novelesco, señala Barthes en una entrevista de 1977. Presionado por el entrevistador que quiere saber si quien dice yo en *Fragmentos de un discurso amoroso* es esa misma persona que está interrogando, Barthes desnaturaliza la pregunta —“Naturalmente, en este punto se me puede obligar a decir que se trata de mí”— y ubica lo novelesco en la configuración/desfiguración del autor mediante la escenificación del personaje: “soy yo tanto como Stendhal es él cuando pone en escena un personaje. Por eso es un texto bastante novelesco” (Roland Barthes, *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*. México DF, Siglo XXI, 1985, p292).

<sup>31</sup> Contreras, Sandra. “Saer en dos tiempos”, op. cit. p. 5.

<sup>32</sup> En su programa de reescritura del *Quijote*, Macedonio Fernández “concibe una doble novela compuesta por una *mala* de corte realista y una *buen*a de corte no representacional o de acontecimiento. *Adriana*

---

*Buenos Aires* es la novela mala (...), en la que los personajes jamás son tomados por tales sino por *personas* que sufren, aman o dialogan igual que hace toda otra persona en los libros y el mundo. *Museo de la Novela de la Eterna*, en uno de cuyos capítulos, el XI, los personajes, ahora sí frontal y abiertamente *personajes*, leen *Adriana Buenos Aires*, es la novela convertida en obra de arte concienical según la lección de Cervantes en la Segunda Parte del *Quijote*” (Daniel Attala, *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges*. Buenos Aires, Paradiso, 2009, pp. 92-93; itálicas en original). En *Museo de la Novela de la Eterna*, el drama del personaje como tal sería un dispositivo “capaz de desatar el acontecimiento novelesco por excelencia: la desrealización del lector, su sospecha repentina de no ser, de vivir *una vida de novela*” (p. 143; itálicas en original; esta cita corresponde a “Pro-cosmética”, sección del libro de Attala firmada por Julio Prieto).