



UNA TENSA ARMONÍA QUE PERSISTE. NOTAS A PROPÓSITO DE JUAN JOSÉ SAER

Edgardo Berg
Universidad Nacional de Mar del Plata

De los escritores que nos gusta releer, tenemos la costumbre de volver siempre a los mismos textos. Una y otra vez, las mismas frases exaltantes, releídas a lo largo de años y décadas, despiertan en nosotros las mismas imágenes y las mismas emociones

Juan José Saer

Quisiera retomar ciertas reflexiones, algunas de ellas ya fueron escritas de algún modo en mi libro *Poéticas en suspenso* (2002), para continuar un diálogo intenso que se sostiene en una obra única e irrepetible¹. Me refiero a la obra del escritor argentino Juan José Saer. Obra que supo configurar en un mundo, muchas veces desgarrado por la violencia económica y política, un universo textual autónomo, tan verdadero, que al desplegarse afirma sus propias condiciones de singularidad y, a la vez, se percibe como una música familiar e inconfundible. Ese carácter propio de una partitura, es reconocible en cada una de las articulaciones y formas textuales en que se presenta una pequeña historia o situación narrativa, al modo de un tema melódico o un acorde siempre susceptible a modificaciones rítmicas y tonales. En este sentido, buena parte de la crítica saereana ha pensado la producción del escritor santafesino según el modelo musical de tema y variación o como un proyecto inacabado y siempre inconcluso, al modo de un *work in progress*, que nunca termina de decir lo que tiene que decir; y siempre convoca, como diría Italo Calvino, a un incesante polvillo crítico (1997, p. 16). La experimentación con la lengua, el uso disruptivo de los signos de puntuación, la movilidad de los géneros, la construcción de una saga narrativa y la preocupación, casi obsesiva, por el sentido de la experiencia de lo real conforman una poética reconocible y que, muchas veces, bordea la narración o el relato filosófico. Los textos de Saer, a veces, ocupan un sitio o lugar, en la contemporaneidad, propio del discurso filosófico o la reflexión especulativa: la constitución del sujeto gnoseológico y de las coordenadas espacio-temporales, el flujo del recuerdo como materia de conocimiento, los límites del

¹ Ver BERG, E.; **Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002



lenguaje y la cuestión de la otredad, son algunos de los protocolos teóricos con que se arma, muchas veces, la ficción saereana. Sin embargo, habría que decir que esos hilos y grumos conceptuales que aparecen y por momentos se disuelven, nunca son externos a los textos; no se trata de una suerte de ficcionalización de protocolos teóricos, forman parte de las “historias de vidas” que cuenta Saer y están entreverados con la constitución de una experiencia narrativa. Sin embargo, el punto de anclaje o eso que llamamos el *incipit* de la narración siempre se establece a partir de una estrategia minimalista. Ese escenario del comienzo, ese previo en Saer es más o menos simple: una caminata compartida por el centro de una ciudad, un encuentro fugaz en un café, un viaje en taxi, una reunión de amigos, asado de por medio, o la percepción de una gotas de lluvia que caen sobre un vidrio esmerilado. Y esas escenas, más o menos pueriles, más o menos comunes o cotidianas, permiten preguntarnos por la configuración de nuestra experiencia y el modo o la posibilidad de reconstrucción de una anécdota o de su recuerdo, quizá tan lejano como las nubes. Saer, en este sentido, eterniza la banalidad, porque la intimidad de las historias de sus personajes es una red compleja que nos hace ver el trazo irregular y dispar de la vida.

En el libro de que hago referencia *-Poéticas en suspenso-* intenté tomar tres textos del autor que me parecían constitutivos de su obra. Un texto poético o lírico que quizá sea la base para entender el uso personalísimo que hace el autor de la tradición lírica, no sólo en sus poemas que se recogen en su libro *El arte de narrar* (1977), sino también en sus narraciones, novelas y, porque no decirlo, en sus notas de lectura; todos recogidos en sus ensayos. Recordemos, tan sólo por un instante, un pasaje memorable de su ensayo *El río sin orillas. Tratado imaginario* (1991), libro a medio camino de la autobiografía, la narración y la crónica histórica y que, según el autor, fue escrito por encargo. En los tiempos aciagos de la última dictadura militar en la Argentina, su reflexión sobre la pampa adquiere por momentos, la inflexión y el ritmo poético entreverado con una suerte de recuerdo proustiano. Así, el baldío planetario (la pampa según Saer) se despliega con las ligeras variaciones cósmicas sobre el disco rojo del sol a la hora del crepúsculo. O el recuerdo de Juan Laurentino Ortiz, su poeta faro si se quiere, interrumpe azaroso, en una siesta de octubre bajo un sauce, a partir de los chirridos, las voces y risas de unas criaturas bajo el suelo arenoso, formado por la fluencia de un recodo perdido del Paraná. Esa tensión entre narración y lírica, no sólo tiene que ver con un fraseo particular de Saer que se asemeja a la precisión rítmica y



tonal de un intérprete sino que, además, nos habla de un modo específico de exploración narrativa que hace de la percepción de lo real una suerte de mirada poética. Un modo puntual y preciso que intenta captar el instante en medio de los flujos espacio-temporales del decurso narrativo.

El limonero real (1976), *La mayor* (1982), *Glosa* (1986), entre otros textos, realizan, de algún modo, en una cantidad limitada de motivos diferentes, la utopía del novelista convertido en un músico. Los pasajes y escenas narrativas, la morosidad descriptiva como un modo del tempo narrativo, el uso de los ritmos, los tonos y los pases de voces, los contrapuntos, van diseminando en forma de fuga musical el sentido a lo largo de sus textos. Asimismo la confusión o alianza de formas y géneros no hace ver, muchas veces, los argumentos de los poemas como si fueran narraciones y leer sus novelas como si se tratase de extensos poemas en prosa.

Poco se ha escrito sobre la poesía de Saer; sin embargo, sus poemas condensan las preocupaciones básicas de sus textos narrativos y constituyen, quizás, lo más alto de su producción literaria. Su obra poética se inicia en el año 1970, con la publicación de una serie de poemas en la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*, agrupados bajo el sugestivo título de “Poetas y detectives”. Estos poemas serán la base de su primer texto poético en 1977, publicado bajo el título irónico y polémico de *El arte de narrar* por la editorial venezolana Fundarte, reeditado por primera vez en la Argentina, en 1987, con algunas ampliaciones y secciones nuevas, por el Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral en los Cuadernos de Extensión Universitaria; y finalmente, en el año 2000, aparece la edición ampliada y definitiva publicada por la Editorial Seix Barral. Los poemas publicados bajo el título “Poetas y detectives” serán la base del libro *El arte de narrar*, donde el autor vuelve a publicar lo anterior sumando tres secciones nuevas, “Por escrito” (1960-1972), “Noticias secretas” (1976-1982) y “La guitarra en el ropero” (1981-1987). El penúltimo de los poemas, titulado “Arte poética” (1970, p. 569) cambiará de nombre por “El arte de narrar” (1987, p. 8) y dará lugar al título general del libro.

Quisiera detenerme por un instante en el poema “El arte de narrar”. Como sabemos, y teniendo en cuenta el primer título del poema (“Arte poética”), un arte poética designa un texto programático que inscribe un modelo estético e ideológico de la producción de un autor. Como texto autorreflexivo, desarrolla un cuadro de los posibles literarios, y, de manera explícita o implícita, afirma y manifiesta un conjunto



de valores y conceptos estéticos. Resulta significativa la transformación operada en el título del poema, que, en primer término, enmarca el conjunto de poemas a partir del distanciamiento y la transgresión o disolución de los géneros. Asimismo, el poema enuncia ciertas aristas y nudos problemáticos que definen y condensan cierta zona privilegiada por Saer y nos habla de esa tensión entre narración y poesía o de las fronteras porosas y móviles entre ambas: el rumor de un recuerdo migrante, inaudible e intraducible, que reverbera por momentos como un destello fugaz, la hoja en blanco como *mise en abyme* del acto de escritura, el naufragio inminente de un sujeto que no logra traducir la experiencia de lo real, son algunas de las líneas y motivos vinculantes.

El recuerdo brilla, al modo de una instantánea o un disparo de *flash*, en presencias fugaces y errabundas. De repente, la audición de una palabra nos hace vacilar. Un eco lejano, que parece no expresar nada, se nos hace presente y retumba en nuestros oídos: “Escucho el eco de una palabra que resonó/ antes que la palpitación del oído golpeará” (versos 4-5). A quien escucha –el sujeto que trabajosamente intenta computar la experiencia– le sorprende la forma en que esas imágenes deshilvanadas se alejan y extravían. Sin embargo, el recuerdo lanza un reto: “Está el rumor/ del recuerdo de todos que crece” (versos 8 y 9). El sujeto que escribe intenta cercar la experiencia inédita, aunque sea por un instante. Pero el círculo de la lengua o lo que intenta delinear la escritura no lo deja descansar. ¿Qué es este vago acontecimiento? ¿Cómo volver presente el recuerdo? Una imagen exterior al sujeto formula una interrogación. Algo sucedió. Una brecha o una interrupción que detiene la pulsión de la mano que escribe. Carente de centro, desorientado, el sujeto da vueltas a la deriva o recorre una larga distancia en círculos, porque ha perdido las certidumbres que informan lo real: “Nado /en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz” (versos 13-14). Un modo de textualizar, si se quiere, la acción de peregrinaje y errabundeo del sujeto por los bordes y regiones de lo real. Vuelta extrañeza la confianza fenomenológica, ese sujeto explorador de la “trepidación silenciosa de lo que es” sólo halla rasgos frágiles e insignificantes, versiones, fragmentos, astillas, imágenes desdibujadas.

Me voy a referir, ahora, a otro poema que forma parte del volumen poético. El poema se titula “El graal” (p. 134). El texto recupera una serie de motivos presentes en otros poemas de *El arte narrar*, como el poema dedicado a Edgar Allan Poe, “Delirium tremens” (p. 92), “La historia de Cristobal Colón” (p. 119), “Segovía” (p. 46), uno de los tres poemas reunidos en torno la figura del poeta español Quevedo, “Auroras”, en



homenaje al filósofo Friedrich Nietzsche; y también es posible rastrearlos en el relato “Paramnesia” de *Unidad de lugar* (1967) y en un conjunto de narraciones recopilados en el volumen *La mayor* (1982), como “El intérprete”, “En el extranjero”, “El viajero” o en su novela *El entenado* (1983).

Recordemos que en la tradición de la literatura medieval, el grial o graal es en principio un talismán o un objeto perdido, un objeto cuya principal virtud es la iluminación. Así, las diferentes versiones del relato del Santo Graal tienen una organización narrativa que se sostiene y se arma a partir de un suspenso gnoseológico. Los nobles caballeros salen en busca del Graal ¿Pero qué es el Graal? Las versiones siempre cuentan una misma historia, un relato de peregrinación y búsqueda; no obstante lo que se busca no es un objeto, mágico o sagrado, sino el sentido del mismo objeto. El relato, más allá de las diversas formulaciones, es, en este sentido, un relato de conocimiento que jamás cesará y siempre se mantendrá expectante como una historia futura. La imagen del transporte, el viaje perpetuo hacia el corazón del sentido, la derivación en la cadena significativa es otro modo de escenificar el conflicto del lenguaje. Las palabras enmudecen y el saber precario del mundo y las cosas siempre estará acechado por el atajo del olvido. La presencia huidiza de imágenes borronadas, frágiles y siempre cambiantes que trae el recuerdo:

Astillas turbias flotan
entre la sombra que amenaza.
Confusos, vacilamos:
salimos a buscar no sabemos qué,
ya no nos acordamos bien cuándo. (SAER, 1987, p. 134)

Por otro lado, podríamos pensar a una narración antropológica como *El entenado* (1983), si se quiere, como la ficción de origen y el acta de fundación, más allá de la fecha de edición del libro, de eso que solemos llamar la zona saereana desde sus primeros textos. Zona que irrumpe por su eficacia simbólica como una forma de interrogación de la conciencia fenomenológica y cognitiva del mundo, del mundo saereano, y que, a su vez, dirige una forma de intervención artística y cultural de la ficción. Que acaso sólo tenga una consistencia virtual y prefigure una comunidad imaginaria, regida por lazos de sociabilidad y amistad, donde el encuentro, la caminata compartida, la reunión entre amigos y el asado de por medio (“el fuego arcaico y sin fin acompañado de voces humanas que resuena a su alrededor y que van transformándose poco a poco en susurros hasta que por último ya bien entrada la noche, inaudibles, se



desvanecían” que reverbera y crepita al modo del fuego eterno y único de Heráclito, afirma Saer, sobre la comunión y la ceremonia del asado en *El río sin orillas*, p. 250); y que en la novela, *El entenado*, como ustedes saben, se manifiesta como el banquete de los cuerpos crudos del capitán de la embarcación y sus tripulantes (y en *El entenado* remite a Solís y a su expedición al Río de la Plata). Y en esas escenas rituales emerge la amistad, como modo de vida y uso de un lenguaje específico, presente a lo largo de toda la literatura de Saer. Y como bien dijo Ricardo Piglia, en uno de los mejores ensayos escritos hasta hoy sobre la producción de Saer, la amistad es el tejido básico de la sociedad que postula esa obra (*Apud CARRIÓN*, 2008, p. 177-8).

La crítica, en su gran mayoría, ha hablado de la rareza o anomalía que representa la novela de Saer. Sin embargo, creo yo, que puede ser pensada, en más de un sentido, como un fragmento más de la poética que formula el autor. No me voy a detener sobre eso con demasiada precisión porque ya he hablado de *El entenado* en otras intervenciones y ensayos breves. Pero sí voy a señalar dos o tres cuestiones. En primer lugar, ya en la primera novela de Saer, *La vuelta completa* (1966), compuesta por dos secciones bien diferenciadas (la primera parte, titulada “El rastro del águila” y la segunda, denominada “Caminando alrededor”) aparecía un preanuncio del argumento del texto venidero. En la segunda parte, “Caminando alrededor”, y en una de esas largas caminatas que realizan los personajes, hay una larga digresión puesta en boca de Barco acerca de la llegada de los conquistadores a Santa Fe, en el siglo XVI, y sobre las relaciones entre religiosos e indios que contiene de manera potencial y germinal la fábula que cuenta *El entenado*. Por otra parte, la ubicación espacial en la zona de Colastiné, en la costa del Paraná, enlaza la primera novela con la zona narrativa de *El entenado*. Asimismo, una serie de narraciones como “Paramnesia”, “El viajero” o “El intérprete” dibuja un conjunto de motivos emparentados con el descubrimiento del territorio americano y la conquista. Si muchas de las novelas de Saer se resuelven sobre los márgenes del río Paraná, en el área de Santa Fe, *El entenado* representa el momento originario de la aparición de esa zona, con la llegada al Río de la Plata de Juan Díaz de Solís y su posterior viaje al Paraná. En este sentido, decía, la novela puede considerarse como el acta de fundación y el mito de origen de la saga saereana. No es casual que el mito salvaje se deconstruya a partir de un lugar conocido por Saer, Colastiné Norte, un pequeño pueblo, a siete kilómetros del centro de la ciudad de Santa Fe, sobre la costa del río Colastiné, donde el autor vivió en los años 60.



Por último, quisiera resaltar una serie de líneas de discusión que configuran un campo problemático vinculado fuertemente con el corpus saereano. La novela roza visiblemente la problemática de la traducción, y con esto quiero decir los diversos pasajes migratorios de transporte de una lengua a otra, las diferentes pruebas y ensayos de la escritura por computar el mundo, los mundos posibles: traducción de lo mudo a lo sonoro, del lenguaje de las palabras al de los gestos, de la comedia a la pantomima. La lengua conquistadora se mueve a tientas, se halla exiliada y sólo puede reconocer trozos, fragmentos de una realidad, al igual que los pedazos de una vasija rota o como la tangente que sólo roza en un punto la esfera (la tierra conquistada). El defghi, la cifra salvaje con que la comunidad indígena nombra al sobreviviente y al cautivo de la expedición, no sólo es un mandato para que registre la vida de una comunidad al borde de su disolución, sino también un aleph en “la selva espesa de la lengua”.

¿Dónde se aloja el sentido? ¿Desde dónde y en qué lugar se encuentran las palabras dichas? ¿Hasta dónde llega la analogía entre los usos de las palabras? ¿Hasta dónde es posible una traducción radical? ¿Cómo acceder al discurso del otro? ¿Qué se puede captar de una palabra en la lejanía de la mirada del extranjero?

Hay algo que se le escapa al testimonio del grumete español, al texto, un instante robado o un recuerdo que permanece intraducible como un relato ausente. Como un objeto imposible –como lo real para Lacan, como las manchas, grumos y remolinos de colores indeterminados que fluyen en la acción pictórica de Jackson Pollock o como los dibujos de Escher imposibles de computar–, lo extraño que contiene la fábula salvaje es lo exterior al lenguaje, la alteridad inenarrable. Sonido, clave simbólica, fragmento (como trozo del abecé de la lengua), el defghi es un residuo, una astilla más en la travesía de los signos. Esas letras del alfabeto que se resisten y sustraen a la economía utilitaria de la traducción, el vacío o la ausencia de un abecé en las palabras colonizadoras del mundo. El grumete, el viajero perdido y el eterno extranjero, vaga perdido tras los vestigios de un mundo definitivamente clausurado o disuelto, de una realidad imposible de capturar:

Éramos dispersos en el mundo, los últimos rescoldos de la incandescencia que los consumía. Nos soltaban para que fuésemos los mensajeros de ese hundimiento. Y la punta de la pluma que va rasgando, despacio, en la noche silenciosa, mientras sabe, por la ventana abierta un olor de cal y de madre selva, la hoja áspera, no deja, mientras la mano todavía firme la sostiene, más que el rastro de ese



rumor que me viene, no sé de dónde, a través de años de silencio y de desprecio. (SAER, 1983, p.135)

Finalmente, me voy a detener brevemente en *Glosa* (1986), novela que en su propia constitución textual puede ser leída como una guía o un atlas más o menos completo de la poética del escritor santafesino. Como una especie de aleph, cifra la producción del autor como el producto de una escritura fundada en la repetición y en la proliferación de la intriga, al modo de una prosa ritmada. Así *Glosa* enhebra cierto tejido común a *La mayor*, *El arte de narrar*, *Nadie nada nunca*, *El entonado* o a su novela *Lo imborrable*. Al modo de *La mayor* y en ritmo de corte e interrupción, *Glosa* aplaza los avances rectilíneos de la intriga y del sentido del final, y operando con una repetición obsesiva produce una escritura disonante que altera y provoca el escándalo para el imaginario clásico de la armonía novelística y de las claves bien atemperadas.

Exento de contornos nítidos, el mundo se abre paso a través de expresiones fragmentarias, sinuosas que sin embargo, de algún modo, conservan un “relente” balbuceante del todo: una especie de pantomima que deja ver el todo a partir del extremo de las partes.

La sintaxis fracturada e intermitente en el uso verbal escenifica una escritura teñida de rugosidades, pliegues y asperezas que trasciende la lisura del plano, la línea o el volumen contorneable. Y si la poética de Saer niega la progresión lineal de la intriga novelesca es porque inserta, en cualquier punto o instante, el flujo espacio-temporal que al interrumpir construye o arma, casi al azar, constelaciones narrativas imprevistas: es un futuro-pasado que reorganiza o actualiza algún episodio o reedita una historia que permanecía inconsciente en forma de elipsis. Se trata más bien de sonoridades aisladas que forman nuevas formas del acontecer y disgregan el continuo temporal a partir de la interrupción súbita o el constante desplazamiento. Y si “los recuerdos son lejanos como las nubes”, la empresa cognitiva en la que se arriesgan y pierden su vida los personajes saereanos es, tan sólo, una débil y fugaz percepción que ambulatoria y cambiante va borrando de modo gradual el diseño irregular de letreros, calles y esquinas. Y esas imágenes-tiempo, de un pasado definitivamente concluido o de un suceso por venir, sólo regresan o tienen lugar como instantáneas o fugaces epifanías, al modo joyceano, cuando el misterio del tiempo y el espacio las convoca. La sintaxis quebrada y entrecortada, las voces superpuestas, los pases de registros o el proliferar infinito del *verbum dicendi* – “dice el Matemático que le dijo Botón que dijo Tomatis”, leemos por



ejemplo en *Glosa*— ponen de manifiesto una escritura, que al modo de una continuidad inconclusa o un *perpetuum mobile*, pide prestada la sintaxis y el ritmo incandescente de la palabra poética, reponiendo imágenes, nombres, objetos y lugares.

Suspender y retomar, expandir o proliferar un epígrafe, una suma de anécdotas insignificantes (el delirio sobre el caballo de Noca, el revoloteo de tres mosquitos grises sobre la frente arrugada de Washington Noriega), o reconstruir una fiesta en la que se estuvo ausente y nunca se poseyó. Éstos son los movimientos emblemáticos que en su trayecto elige la escritura saereana.

Así es como la novela expande y amplifica el destino inicial de ese “acontecimiento de referencia” en por lo menos dos: como destino cómico o trágico. Como comedia prefigurada en la dedicatoria (“A Michel, Patrick, Pierre Gilles, que practicaban tres ciencias verdaderas, la gramática, la homeopatía, la administración, el autor les dedica, para las sobremesas de los domingos, esta comedia”), la novela nos viene a hablar del movimiento falso que conforma a los personajes de saereanos. Querer recuperar los tonos y las modulaciones, las digresiones y los paréntesis de las charlas parece un intento inútil. Como sujetos peripatéticos, tanto Leto como el Matemático se asumen como buscadores infructuosos de un centro perdido o de un espesor significativo que siempre se roza pero que nunca se penetra en forma definitiva. La historia, entonces, es una historia definida como devenir siempre cambiante, como una acumulación de recuerdos falsos y ajenos o de pruebas de ensayo y error.

Después de que Leto y el Matemático hayan cruzado las primeras siete cuadras, el futuro comienza a tensionar la carnadura del pasado que, efímero, reaparece como amenaza cargado de muerte, desapariciones y de exilio. Es así como en flujos narrativos a destiempo, en una encrucijada de una caminata que excede el presente de la enunciación, nos enteramos que Leto es acorralado por una emboscada policial y se suicida mordiendo una pastilla de cianuro y que el Matemático, luego de que secuestran a su mujer, inicia su destierro. Si la dedicatoria inscribía en lengua extranjera otra glosa (arrancada como cita de William Faulkner: “*but then time is your misfortune father said*” / “pero entonces tu desgracia es el tiempo, dijo mi padre”) y si los versos iniciales del epígrafe o la versión mecanografiada que lee Tomatis, ante la presencia del Matemático y Leto, preanunciaban ese otro destino (“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”), es porque la historia, si se repite, se repite como tragedia. Son veinte años los



que tienen que pasar para que el Matemático y Pichón Garay se encuentren cerca del bulevar Saint Germain, y, en los fríos inviernos del exilio europeo, reediten con una “explosión súbita de risas”, el episodio de la fiesta.

Y si es posible pensarla como una novela política, tal como lo afirma Martín Kohan en un reciente ensayo (*apud* RICCI, 2011, p. 147-160), si bien toda la novelística de Saer puede ser analizada siguiendo este vector (basta leer el tiempo que ingresa en tanto violencia atroz de la historia en el poema “Trelew” de *El arte de narrar* o la reiterada escena de mutilación de una decena de caballos en *Nadie nada nunca*), es porque los hechos históricos y los acontecimientos políticos no son algo exterior o ajeno a la vida de los personajes saereanos, como si fuera algo que viniera de afuera, sino más bien configuran la subjetividad y la experiencia de “vida” de los mismos protagonistas. En el entramado de la vida ficcional de Tomatis, Washington Noriega o Ángel Leto, lo político es una de las aristas que arma una historia particular, una subjetividad y un destino posible. Los personajes saereanos viven y la vida de ellos transcurre, atravesada, entre otros acontecimientos, por eventos políticos que, de una u otra manera, los tienen como protagonistas o partícipes.

Si es verdad que la literatura es un modelo simbólico, un instrumento imaginativo que sirve para ordenar nuestra experiencia y construir mundos posibles, es bueno que César Rey, Barco o Tomatis inicien un recorrido urbano alrededor del liso asfalto de la calle San Martín de Santa Fe, que Ángel Leto y el Matemático se encuentren en una esquina o vuelvan a caminar un par de cuadras más, que Rogelio levante la botella de vino rojizo y llene el vaso de Agustín, en el *intermezzo* de un asado, que Elisa corte un pedazo de pan y el Gato la contemple sin dejar de masticar, o que el cigarrillo, otra vez, cuelgue inclinado sobre los labios de Wenceslao para dejar, por fin, el vaso sobre la mesa.

Silencio. Sólo silencio. En el intervalo de una fracción de segundo no pasará nada. Nada. *Nadie nada nunca*. Todos volveremos a leer otra página con lentitud y en desorden, y, después, dirigiremos nuestra mirada extraviada hacia un punto incierto.

Y de pronto como una hoja desplegada sobre el tapiz de la vida, como una intermitencia azarosa y fugaz, volvemos a escuchar una música más o menos conocida que irrumpe con sus cánones y sus fugas, esa “música familiar que, aún cuando salga en moldes constantes y convencionales, se deja tejer y destejer de variaciones hasta el infinito” (SAER, 1986, p. 76-77).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERG, Edgardo H. **Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

CALVINO, Italo. **Por qué leer a los clásicos.** Barcelona: Tusquets, 1997.

CARRIÓN, Jorge (comp.). **El lugar de Piglia. Crítica sin ficción.** Barcelona: Candaya, 2008.

RICCI, Paulo (comp.). **Zona de prólogos.** Buenos Aires: Seix Barral, Universidad Nacional del Litoral, 2011.

SAER, Juan José. **La vuelta completa.** Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966.

_____. **Unidad de lugar.** Buenos Aires: Galerna, 1967.

_____: "Poetas y detectives", en **Cuadernos Hispanoamericanos**, n.º 246, junio de 1970, p. 563-571.

_____. **El limonero real.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1976.

_____. **Nadie nada nunca.** México: Siglo Veintiuno, 1980.

_____. **La mayor.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

_____. **Narraciones/1 y Narraciones /2.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

_____. **El entenado.** Buenos Aires: Folios, 1983.

_____. **Glosa.** Buenos Aires: Alianza, 1986.

_____. **Una literatura sin atributos.** Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

_____. **El río sin orillas.** Buenos Aires, Alianza, 1991.

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

_____. **El concepto de ficción.** Buenos Aires, Ariel, 1997.

_____. **La narración-objeto.** Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

_____. **El arte de narrar.** Buenos Aires: Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, 1987.

_____. **El arte de narrar.** Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

SAER, Juan José y PIGLIA, Ricardo. **Diálogo.** Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.