

# El hablante legendario de Saer, entre la obra y el mundo

Por Juan Pablo LUPPI\*

*Variaciones del ciclo*

¿CÓMO releer la obra de Juan José Saer, desarrollada entre 1957 y 2005, recientemente consagrada en el campo de lecturas críticas? ¿Qué leer en lo que ha sido tan leído? Podemos retomar alguna categoría ya transitada en la recepción y volver a interrogarla, buscar en lo conocido otras significaciones posibles hoy, más de diez años después del final de la producción. Establecida desde hace tres décadas para definir la narrativa de Saer, ciclo es una de esas categorías, amparada clásicamente en las relaciones entre diversos textos en torno a una época, un lugar, un elenco de personajes y un conjunto de sucesos. El autor practica el movimiento cíclico desde los comienzos de su obra publicada, en las relaciones que traman textos como “Algo se aproxima” (*En la zona*, 1960), “Por la vuelta” (*Palo y hueso*, 1965 con cuentos escritos desde 1961) y la primera novela, *La vuelta completa* (1966). En 1976, *La mayor* (que incluye textos fechados desde 1969, durante los primeros años de Saer en Francia) distancia los tópicos juveniles, lo que torna compleja la percepción de la zona desde la mirada exterior (Pichón Garay en el extranjero) o desde el fluir interno de una conciencia desplegada en la forma textual (Tomatis sin salir de su casa). Al promediar la producción, después de *Nadie nada nunca* (1980) y de *El entonado* (1983), los elementos del presunto ciclo son desviados, junto con la reutilización de materiales propios de la novela (acontecimiento, intriga, peripecia), en una reformulación que abarca la misma constitución de un ciclo y cualquier pretensión de totalidad. Las transformaciones de lo que definiría la obra como ciclo son sutiles pero persistentes, menos orientadas por la seriedad de un progreso que por la ironía de un autor consolidado, que aprovecha la potencialidad de aquellos movimientos iniciales que han dispuesto los elementos identificadores (época, lugar, elenco,

---

\* Investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; profesor de literatura en dicha institución y en el nivel medio; e-mail: <pabloluppi@hotmail.com>.

sucesos) para imprimirles variaciones significativas que implican nuevas lecturas de lo previo.

Lo relevante del ciclo, entonces, no es la identificación de los componentes sino la significación de sus modificaciones, los sentidos abiertos en sus momentos de inestabilidad. La época ubica la década de los sesenta como inicio y borrador de los elementos de un ciclo proyectado como tal, alterados desde 1980 por lo que vino después de aquel comienzo, la violencia y el exilio de los setenta, y luego por ese presente visto desde las nuevas crisis de las décadas de los ochenta y los noventa. El tiempo tanto como el espacio componen el lugar, categoría central de la poética del autor, que reúne zona local y mirada exterior en el río sin orillas que funciona como sinécdoque del país en relación con el mundo.<sup>1</sup> En las narraciones de los sesenta el elenco de amigos que pasean y charlan es visible hasta bordear la tipicidad, y después de los setenta pierde cohesión y gana matices; cruzado en conversación con Barco, los mellizos Garay o Washington Noriega, luego con Leto o el Matemático, más tarde con Soldi, Nula o la hija ya adulta de Barco, Tomatis es el único personaje de los comienzos que reaparece con frecuencia hasta el final. Tensos en torno a la referencialidad, las distancias son variadas con respecto al acontecimiento y el sentimiento que definen lo novelesco como aquello que la poética de Saer se propone desviar, los sucesos en sí mismos conforman un problema narrativo más que una materia narrada, y un problema político de la literatura, rastreable en las alteraciones de la anécdota referida y de los modos de referirla: mirar el reflejo del sol en el río, caminar por la ciudad y conversar sin poder reconstruir más que fragmentos contradictorios de un suceso trivial y a la vez ritual para el elenco, visitar al amigo intelectual y encontrarlo ebrio y catatónico frente al televisor, tragar la pastilla de veneno cuando el ejército rodea la casa, expulsar a la vecina guerrillera que pidió amparo, reponer datos repetitivos sobre la casa de la que desaparecieron los amigos, ir a hablar con el cómplice de la dictadura para averiguar algo sobre esos amigos. Retomados en fragmentos de *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1986), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994) y *La grande* (2005), inseparables de las variaciones sobre el lugar y

---

<sup>1</sup> Desarrollé estas ideas en el artículo “Muerte y delicia de los ríos de la zona”, *El Interpretador. Literatura, Arte y Pensamiento* (Argentina, Capital Federal), núm. 33 (mayo de 2008).

el elenco, tales sucesos motivan la lectura que proponemos del personaje legendario del ciclo abierto de Saer.

La última frase de *Nadie nada nunca*, al remitir a *la nada universal* donde el presente naufraga hundido en el pasado y en el futuro,<sup>2</sup> será recargada de sentidos parciales en la prosecución de la obra, como si aquella *nada* revirtiera en posibilidad de escritura, avance del ciclo mediante despliegues de fragmentos previos. ¿Qué intrigas pueden desplegarse a partir de la nada narrada en *Nadie nada nunca*? ¿Cómo ese final, debido a los sentidos abiertos en narraciones posteriores, acaba siendo un nuevo comienzo? Impulsado por el trabajo con el acontecimiento y la anécdota logrado en *El entenado*, el recomienzo desviado del ciclo posterior a 1980 suspende o matiza la exclusividad de la percepción y la nada como núcleos narrativos y permite la aparición de irrupciones insistentes del tema, menos musical que conversacional (y cacofónico en la prosa sonora), de la violencia política argentina. El personaje recurrente funciona como eje conversacional, y sobre él parece fundarse esta irrupción que desestabiliza los componentes de lo que parecía ser un ciclo. En ciertas escenas de conversación o soliloquio pautadas por Tomatis, observaremos las tensiones tramitadas en ese lugar de definición de las relaciones entre autor y obra, el personaje expuesto a la violencia del mundo localizada en el presente de la zona.

### *El personaje, la obra y el mundo*

**D**EFINIDO por el habla, lo que dice y cómo dice, Tomatis ofrece al autor un sitio narrativo donde indagar la relación de reciprocidad no armónica entre los mundos real y ficcional, que Maurice Blanchot observa como zona fronteriza de construcción del personaje novelesco: “La idea de personaje, así como la forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por los que el escritor [...] intenta salvar sus relaciones con el mundo y con él mismo”.<sup>3</sup> En la última etapa de producción de Saer, dados los protocolos poéticos,

---

<sup>2</sup> “Y el lapso incalculable, *tan ancho como largo es el tiempo entero*, que hubiese parecido querer, a su manera, persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal”, Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 222. Las cursivas son del original.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, pp. 22-23.

cierta concepción del personaje vinculada a esa forma tradicional de la novela insiste con la molestia de un compromiso exterior a la escritura. Particularmente en *Lo imborrable* (novela atípica donde la voz narrativa es Tomatis) y con irónica autoconciencia en *La grande* (donde la voz extradiegética puede reconocerse como propia del narrador saeriano), la relación que el escritor propone con el mundo y consigo mismo bordea riesgosamente la novela tradicional que la poética se había propuesto desviar, visiblemente en *Nadie nada nunca* y en la novela anterior, *El limonero real* (1974). El personaje, hablante estilizado con ironía sobre la novela clásica (o la novela entendida como forma clásica de la narración), además de generar confusiones en la recepción que lo considera *alter ego* o balzaciano, parece tener la función de salvar o evitar esa zona de relación del autor con el mundo, consigo mismo y con las formas de su escritura.

Generador de habladurías, Tomatis desempeña esa *función* en sentido teatral, escénico y dialógico, convirtiéndose en el *performer* del ciclo, aquél cuya aparición promete raptos de locuacidad e histrionismo, cuya palabra produce efectos en los sucesos narrados y en la indisociable forma narrativa. En los cuentos iniciales y sobre todo en *Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande*, Tomatis habla y da de qué hablar, y en los ideogramas que reproduce expresa lo inexpresado del autor, su reticente compromiso, en el sentido de Blanchot, con la esfera pública y con el espacio autobiográfico. Mejor que analizar la concepción filosófica del mundo o las teorías literarias de Tomatis (que las tiene), podemos buscar en su voz, artificialmente construida, esa comprensión política e ideológica de la literatura (enarbolada por Saer) que ocurre en la concepción estética del personaje de novela.<sup>4</sup> Tomatis es novelesco en cuanto puede expresar lo inexpresado en el texto: la posición de autor.<sup>5</sup> Los pasajes de elaboración autoral pueden ceñirse a dos modalidades

---

<sup>4</sup> Véase Jean-Philippe Miraux, *El personaje en la novela: génesis, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 112.

<sup>5</sup> Lo novelesco leído en la relación del autor con su personaje es una idea que formula 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 sometiendo a interrogatorio, 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, Siglo XXI, 1985, p. 292.

señaladas por Jean-Philippe Miraux: “los procesos acumulativos por los que el autor transmite nuevas informaciones que completan o modifican al personaje; los procesos de repetición o de reenvío por los que el autor recuerda aquello que es el personaje, lo que sabe, lo que hace”.<sup>6</sup> Conformado en el cruce de tensiones que la poética de Saer muestra tener resueltas, Tomatis va (re)componiéndose en la interacción de ambos procesos, a la vez que expone un intenso encuentro de discursos sociales y pulsionales, que dinamizan el ciclo al desestabilizar los componentes que lo definirían.

Esta condición novelesca hace de Tomatis más que un personaje escritor (en cualquier caso impostado), un personaje de lectura, donde se cruzan las lecturas que él aparenta, cita o imita con las auto-lecturas que Saer realiza de lo previo en cada nueva escritura. Por sus reapariciones de un texto a otro, al ofrecer nudos de legibilidad del ciclo en cada recurrencia, Tomatis se va convirtiendo en leyenda, no sólo para el afecto de lectores fieles sino en las acepciones referidas a la acción de leer y a la obra que se lee, y también como figura que concentra la “relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos”.<sup>7</sup> Condensador de las tensiones narrativas y políticas entre ficción y realidad, hablante que entrelaza los tonos de la comunidad y de la intimidad, Tomatis podría vincularse con un fragmento de la poesía de Saer como “Sed que no para / de una fruta / que ya es leyenda”, terceto de *El arte de narrar*.<sup>8</sup> Aunque ya en los comienzos tiene intensidad de conversador efusivo entre los amigos de la zona, desde *Nadie nada nunca* Tomatis cobra una dimensión cómicamente fabulosa, proverbial, además de activar la auto-lectura interna del ciclo. En la etapa final el personaje ya es leyenda, y deviene legendario en relación con la obra de Saer. La reutilización irónica de lo legendario enriquece el gesto de ubicar a esta figura en 1980 como intelectual privado de la esfera pública y despojado de lazos familiares y sociales, como en *Lo imborrable*, y recuperarlo en un lugar central de la última novela que muestra que a mediados de los noventa, cuando transcurre la

---

<sup>6</sup> Miraux, *El personaje en la novela* [n. 4], pp. 12-15.

<sup>7</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001.

<sup>8</sup> Juan José Saer, *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 139. Véase una interpretación del poema desde la enálage entre leyenda y legendaria en Dardo Scavino, *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004, p. 15.

semana narrada en *La grande*, el pasado sigue presente, deforma el rostro y muta la voz. Leeremos esas alteraciones de la forma en algunas escenas del devenir legendario de Tomatis, donde la palabra se tensa entre la conversación íntima y el diálogo quebrado por la irrupción de la política.

*Simulación de la pasión intelectual*

EN los comienzos Tomatis es un hablador jocoso cuando está con los amigos, que se vuelve algo melancólico en los significativos momentos en que se separa de ellos. Su interlocutor frecuente en las charlas de juventud es Horacio Barco, con quien contrapuntea cierta expectativa sobre el dudoso proyecto de ser escritor. El afán entre irónico y circunspecto de perdurar mediante la escritura será resignificado en el anteúltimo “argumento” de *La mayor*, “En la costra reseca”, donde ambos amigos, recién egresados del bachillerato, entierran en una isla entre los ríos una botella con el mensaje “mensaje”; allí Barco propone que la redacción del texto corra por cuenta de Tomatis teniendo en cuenta que “hay fuertes razones para pensar que con el tiempo te vas a convertir en escritor de profesión”.<sup>9</sup> La impostada proclama juvenil sirve como borrador del personaje, aún inestable en dos cuentos del primer libro: en busca de su nombre entre “Algo se aproxima”, donde un él exhibe rasgos germinales, y “Transgresión”, donde aparece un Carlos (que será el nombre de Tomatis) inexperto de veintiún años que intercambia pulsiones sexuales con una joven que le abre el mundo. Como resalta la aparición del personaje de Gabriela Barco, hija de aquel amigo inicial, en “Cosas soñadas” —último cuento de *Lugar* (2000), reutilizado como borrador amplificado en *La grande*—, el mero nombre *Barco* implica amistad, paseo, charla literaria en relación de intimidad con Tomatis, lo que carga su figura de resonancias memorables para el futuro. En el asado de “Algo se aproxima”, Barco dirige al amigo sin nombre una pregunta que marcará las apariciones de Tomatis con modulaciones siempre irónicas: “¿Cómo va esa novela?”. A lo que él responde, con léxico algo peninsular, acaso de lector de traducciones en el linaje de Arlt, “Estoy hasta la coronilla de literatura”, para agregar su incompleta

---

<sup>9</sup> Juan José Saer, *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 208.

visión de ese deseo, la literatura, o de sí mismo imaginado contra el canon: “No quiero escribir un libro mediano que todo el mundo alabe como si se tratara de una obligación patriótica alabarlo. Prefiero...”, y queda ahí, interrumpido por Barco que ya conoce su “filosofía del triunfo” expresada como dicotomía: “Todo o nada”.<sup>10</sup>

La perspectiva totalizadora, contraria a la relatividad e incertidumbre que definiría la poética de Saer, marca el tono autosuficiente que esconde las propias limitaciones, cargando al personaje en los inicios con la melancolía del escritor que no escribe. Este él, que se aproxima a lo que va a ser Tomatis, cubre su falta de respuestas con retórica vacua: “Dirás que para qué escribo mi novela. Bueno. No sé. Dirás que para qué me pongo agresivo con un comunista. No sé [...] Dirás literatura. Posiblemente. Casi seguro”.<sup>11</sup> Por ese tipo de emisiones impostadas e incómodas, y sobre todo por la resignificación de “Algo se aproxima” como efecto del proyecto (que a su vez resulta efecto expandido de ese cuento), el lector que propone y pide Saer siente que este personaje ya es el que se va a llamar Tomatis, cercano al narrador como el único cuyo nombre es reemplazado por pronombre, en un uso del discurso referido que en ese *él* desdibuja un yo. Su palabra es ostentosa y molesta para la incertidumbre que irá explorando el autor; permanece en el lugar afligido y socarrón del escritor que no escribe, teatralizando su falta con afectación depresiva: “No sé qué hacer. Esto va para largo”. De su boca sale una indicación plural de movimiento —“Es hora de que empecemos a irnos”— que cifra el arranque de un ciclo narrativo donde los personajes no dejarán de experimentar, hasta el Gutiérrez de *La grande*, la fantasía del regreso.<sup>12</sup> Entre ellos, Tomatis será el que nunca se fue de la zona ni del ciclo, el que vuelve una y otra vez en cada libro. Pese al tono superado del que siempre está de vuelta, nunca concretará esa novela que en 1960 dice estar escribiendo aunque no sepa por qué; “En la costra reseca”, la profecía de Barco tres lustros después de “Algo se aproxima” tiene resonancia irónica y la progresión del ciclo mostrará que Tomatis no se ha convertido en escritor de profesión.

La pose de fatiga reaparece en “Por la vuelta” (primer cuento del segundo libro escrito, *Palo y hueso*), en el “sedimento de amargura” de su voz y en lo que dice: “Estoy terriblemente fatigado.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 520-524.

Estoy cansado, viejo”.<sup>13</sup> Otra modulación del gesto invade la escena en el recibimiento a Pancho, que está de regreso de un hospital psiquiátrico en Buenos Aires, a quien saluda sonriendo con aire paternal: “¿Esa neurosis? ¿Progresó?”.<sup>14</sup> La mera aparición de este cómico melancólico genera expectativa en el lector saeriano (no todavía el de 1961, sino el que lee *Palo y hueso* a partir del ciclo). También desde el círculo conversacional en torno a Tomatis se abre cierto afecto del recordar tranquilo, uno de los tonos principales del narrador saeriano. La primera persona de Barco en “Por la vuelta” se pluraliza incluyendo al amigo: “Recordamos a menudo esa época con Tomatis”, definido por su compinche como “hincha rabioso de Sócrates”: “Yo sé identificar esas caminatas con la idea del bien’, sabe decirme Tomatis cuando recordamos las viejas épocas, en los días tranquilos del presente”.<sup>15</sup> El gesto de recordar la época juvenil desde un presente tranquilo será interrogado en *Glosa*, cuando la prolepsis lleve el tiempo desde aquellos días soleados hasta el presente posterior, la década de los setenta.

Con la proyección nostálgica por las caminatas felices de la adolescencia, legendariamente recordadas como los “días del tabaco de Macedonio”, en los sesenta Tomatis esboza la construcción de un tipo de intelectual, atrapado en devaneos sobre la contradicción entre origen de clase y función crítica; a la vez, estimula la filiación con una figura contracanónica en 1961 como Macedonio Fernández (y el inicio de frase podría aludir a Borges, en disputa de precursores): “En cambio, esos tipos modestos —sostiene Tomatis—, que se alejan por repugnancia de su propia clase, avalan con su vida su aparente falta de radicalismo ideológico”.<sup>16</sup> Matizando las categorías historicistas y vagamente marxistas del personaje, la perspectiva autoral mantendrá, sin embargo, el elogio de la modestia, y la aserción del personaje no sería tan distinta de los encomios que Saer dedica, por ejemplo, a Juan L. Ortiz.<sup>17</sup> Las filiaciones quieren esquivar a Borges en la simpatía macedoniana de un joven Tomatis tanto como en la prepotencia arltiana de Saer

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 306-307.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>17</sup> Por ejemplo en el ensayo “Juan” (1989), en Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 82-89.

al prologar su primer libro.<sup>18</sup> En los sesenta la zona se construye en torno a una conversación literaria alentada por el deseo parricida común en la época, y es por supuesto Tomatis quien la emprende contra Guido Spano y Leopoldo Lugones.<sup>19</sup> En una de las charlas que en “Por la vuelta” rememora Barco con irónica distancia como mediador entre los lectores y el comediante, éste muestra el germen del tono polémico, panfletario, que extenderá en *Lo imborrable* al acusar a la “clase dominante” de “complot tácito contra el resto de la humanidad”. En su semblanza íntima, Barco retrata al amigo intelectual a partir de la contradicción entre la apariencia (afán de ser escritor, no periodista) y lo que en verdad es (siempre, en definitiva, un gracioso): su “simulación de la pasión intelectual” y sus “maneras de sabio”, amén de haber pasado “un año entero leyendo a los positivistas”, cuando en realidad se siente desesperado, resultan para el amigo “realmente cómicas”.<sup>20</sup> El Tomatis de “Por la vuelta” inaugura acciones actorales que el personaje seguirá exhibiendo hasta *La grande*; sobre todo, la mezcla de simulación, desesperación y comicidad que registra la mirada de Barco envía una línea que, con densidad grotesca, será retomada en *Lo imborrable*. En 1961 se abre lo que expandirá la novela de 1993, cuando la obra ya sea un ciclo abierto a retrospectiva, y Tomatis, su intérprete legendario.

### *Un escritor sentencioso*

**O**TRA etapa de Tomatis, en la que aparece no tan joven y particularmente cínico, comienza con su breve y apabullante intervención en “Sombras sobre vidrio esmerilado” (*Unidad de lugar*, 1967), cuando provoca a la decaída poetisa Adelina Flores, protagonista del cuento, con quien comparte una mesa redonda, tópico del campo intelectual de los sesenta sometido a distancia burlona.<sup>21</sup> En 1969 *Cicatrices* expande esa imagen y Tomatis (además de Marcos Rosenberg) es el personaje que une las cuatro partes de la novela. Desde las primeras páginas, Ángel admira a un Tomatis escritor,

---

<sup>18</sup> Véase la cita no atribuida del conocido prólogo de *Los lanzallamas* (“una invencible ‘prepotencia de trabajo’”) en el antepenúltimo párrafo de “Dos palabras”, en Saer, *Cuentos completos* [n. 9], p. 422.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 226.

que ostenta dos libros publicados que nunca conoceremos. Como en los cuentos iniciales y sobre todo después de *Cicatrices*, el notable se configura a partir de la palabra que circula, el rumor de los otros frente a la palabra propia y su interpelación provocativa, buscando palabras ajenas o siendo buscada por ellas. Aparece para que a partir de él se genere discurso, haya intercambio de voces (o no pueda haberlo), y prolifere la narración enmarcada por momentos en una figura que entrecruza, en términos de Miraux, procesos de acumulación y reenvío mediante los cuales el ciclo avanza. En 1969 es presentado desde la estela legendaria, con cierto renombre logrado por esa circulación en voces ajenas que provoca el arrobamiento del joven Ángel: “Usted es Carlos Tomatis, ¿no es cierto? —le dije. Así dicen —dijo él”.<sup>22</sup> No sin mordacidad mediante la hija de Barco, al final del ciclo “Cosas soñadas”, recuperará esa admiración de los jóvenes hacia la leyenda, lo que renueva el elenco de interlocutores de aquél cuyo discurso sus pares (no sólo los íntimos, como Barco o Pichón, sino también el Matemático en *Glosa*) saben tomar con pinzas.<sup>23</sup>

La construcción del personaje como escritor es intensa en una novela atravesada por la escritura y la lectura como *Cicatrices*. La entrada de Ángel en el departamento que Tomatis ha alquilado para trabajar nos permite asistir al escenario de su impostado oficio letrado. No es otro que el amigo Barco quien abre la puerta a Ángel, lo deja pasar y se tira a dormir; mientras espera a que llegue el anfitrión que lo ha invitado a cenar (y lo ha olvidado), Ángel se acerca al escritorio y vemos un cuaderno abierto, cuya descripción resulta aplicable a los cuadernos de Saer, “lleno de garabatos en el margen, y un texto manuscrito” que, inserto en la novela de 1969, también podría pasar entre las páginas de *El arte de narrar*. Entre las hojas, la mayoría en blanco, Ángel encuentra “una suelta, manuscrita”, que lee y leemos: otro texto de verso largo, entre poesía y prosa, como pasando oblicuamente a publicidad, hacen que sean adjudicados al dignatario los experimentos que en 1969 Saer empezaba a escribir y que publicaría como “Argumentos” en *La mayor*.<sup>24</sup> Mejor que la

---

<sup>22</sup> Al final de la primera parte la fascinación de Ángel deviene abyección cuando encuentra a su madre encamada con el héroe: “Estaban los dos desnudos sobre la cama, Tomatis y mamá”, Juan José Saer, *Cicatrices*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 14 y 99.

<sup>23</sup> Véase el comienzo y el final de “Cosas soñadas” en Saer, *Cuentos completos* [n. 9], pp. 115, 116, 120.

<sup>24</sup> Saer, *Cicatrices* [n. 22], p. 48.

estampa de Tomatis como escritor, que sólo abonaría la postulación de un *alter ego*, el personaje destacable de esa escena puede ser el joven que husmea su lugar de trabajo. Admirador obsecuente de Tomatis, parado solo y secreto frente a la intimidación de su escritura al alcance de la mano, tironeado entre la fascinación y el rechazo ante la figura que desaparece detrás de esos papeles, acaso ese muchacho inexperto pueda condensar el lector que Saer construye para una obra hasta entonces marginal y minoritaria, aunque ya decidida en su propio rumbo.

Novela de aprendizaje antinovelesco (donde se empieza a distorsionar la referencialidad de las dos novelas iniciales, *Responso* y *La vuelta completa*), *Cicatrices* vuelve a ofrecer en boca de Tomatis una teoría personal de la narración, pensada y formulada en términos parecidos a los que van a sostener el discurso ensayístico de Saer. El microrrelato del comediante sobre “una mucama tan alta que no entraba en el ascensor” (suscitado por la queja de Gloria sobre la falta de espacio en la cama) motiva la curiosidad de Pupé, la pregunta que impulsa los gestos reconocibles y define al personaje, “si estaba escribiendo alguna cosa”, cuya respuesta afirmativa llega después de sacudir “la cabeza varias veces, entrecerrando los ojos”. En su función de oyente ocasional del amigo elocuente, Pupé (como Pocha en “Algo se aproxima”) quiere precisiones sobre qué sería esa “alguna cosa” que dice estar escribiendo, y lo apura con el reparto clasificatorio de la época, como si no hubiera nombre para textos que no conforman novela: “Pero es una novela, ¿o qué?”. Así propicia otra entrada sesgada, entre opuesta y complementaria, a la poética que el autor ha empezado a escribir en privado e irá publicando más de una década después, y que por ahora (en 1969) pasa diferida entre sentencias del personaje. Sus definiciones contundentes de la literatura no llegan a clarificar la distinción entre novela y narración que sistematizará el autor, pero se aproximan en una dirección complementaria. Según el aforismo emitido por Tomatis, el único género literario es la novela, aunque la única forma posible es la narración, “porque la sustancia de la conciencia es el tiempo”: “Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo”.<sup>25</sup> En varios de sus ensayos, Saer explicita y

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 57.

afina la definición puesta en boca de la celebridad de *Cicatrices*,<sup>26</sup> al conceptualizar la narración como forma de la conciencia hecha lenguaje y no un mero género como la novela, según repite desde mediados de los ochenta, con el tono sentencioso de una autoridad fundada en la sola intimidad del escritor.<sup>27</sup>

*Orondo ante la visita inoportuna*

ESA imagen de Tomatis como pretendido intelectual que habla (más de lo que escribe) en tono grandilocuente y aforístico es la que en 1980 ya debía tener el lector construido en la obra de Saer, el que ubica cada texto en la perspectiva del ciclo. *Nadie nada nunca* marca un corte en las conversaciones de amigos y estipula otro origen para las futuras narraciones, un recomienzo que hasta la última novela va siendo renovado: la intriga sobre la desaparición del Gato Garay, hermano de Pichón.<sup>28</sup> En *Nadie nada nunca* el Gato y Elisa tienen una relación amorosa clandestina que los recluye en la casa junto al río, marginados en plena zona militarizada, en el espeso clima de crímenes inexplicados como los asesinatos de caballos y, crasamente explicado por el referente político, el del Caballo Leyva, jefe de policía. Como ya es usual en la perspectiva del ciclo, en la novela de 1980 aparece la voz antes que el cuerpo de Tomatis, y en la voz viene incrustada la referencialidad política. El fragmento XIII arranca con el discurso iniciado del hablador, que define el trabajo del comisario en resonancia con el propio: “El trabajo del Caballo, había dicho Tomatis, consistía en hacer *cantar*”, oficio técnico cifrado en la analogía musical, que con causticidad (y la marca impresa, en la instancia autoral-editorial, de la itálica) cita la lengua de la ilegalidad de las fuerzas armadas, contemporáneas a la escritura del texto (entre 1972 y 1978).<sup>29</sup> Desde *Glosa* y con

---

<sup>26</sup> Dichos ensayos se agrupan en *El concepto de ficción* (1997), que incluye *Una literatura sin atributos* (1985) aparecido originalmente en francés, *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2006).

<sup>27</sup> Un ejemplo evidente, tomado del libro que a mediados de los ochenta impulsa la inserción consagratoria de Saer en el campo literario argentino: “Ya lo dije muchas veces: la novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pecuchet*. La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Toda novela es narración, pero no toda narración es novela”, Juan José Saer, “Razones”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 18-19.

<sup>28</sup> Otro personaje emblemático del ciclo aunque no en los comienzos, con la marca del desencuentro entre los mellizos pautada en “A medio borrar” de 1971, en *La mayor*.

<sup>29</sup> Saer, *Nadie nada nunca* [n. 2], p. 192. Las cursivas son del original.

efecto retrospectivo, la espesura intrigante de *Nadie nada nunca* marca la irrupción de la violencia política en el ciclo (que avanza a partir de lo escrito) así como en las lecturas críticas que ha motivado (y en sus autolecturas correctivas).<sup>30</sup>

Para el sentencioso personaje, la política se parecería a la mancha en el pantalón blanco de la que recela el Matemático en *Glosa*, una marca más o menos azarosa de la que el sujeto no puede quedar exento aunque no toque directamente su cuerpo.<sup>31</sup> A diferencia del protagonismo del elenco de amigos en las narraciones de los sesen-

---

<sup>30</sup> Para la crítica inicial que define la perspectiva del arte de narrar la percepción y la incertidumbre como establecimiento de la poética saeriana véase, entre otros, María Teresa Gramuglio, “Las aventuras del orden”, *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 3 (septiembre de 1969); y “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer* [n. 27]; Noé Jitrik, “Entre el corte y la continuidad: hacia una escritura crítica”, *Revista Iberoamericana* (ILLI), núm. 102-103 (enero-junio de 1978); Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año III, núm. 10 (noviembre de 1980); y “Ficciones del saber”, *El Nuevo Periodista* (Buenos Aires), núm. 194 (junio de 1988). Pueden mencionarse, entre otras, dos lecturas de Sarlo que corrigen la desatención a la política en su artículo de 1980 sobre *Nadie nada nunca*: “La condición mortal”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año XVI, núm. 46 (agosto de 1993); y “Lectura sobre lectura”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año XXX, núm. 89 (diciembre de 2007). Desde la década del noventa, luego de la consagración del autor y de su crítica fundacional, incorporando sesgos diversos a ese establecimiento fenomenológico, emergen perspectivas que atienden a distintos problemas de la relación entre literatura y política: Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhá, “Un azar convertido en don”: Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Noé Jitrik, dir., *Historia crítica de la literatura argentina*, 11. *La narración gana la partida*, Elsa Drucaroff, dir., Buenos Aires, Emecé, 2000; Julio Premat, *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002; Scavino, *Saer y los nombres* [n. 8], entre otras.

<sup>31</sup> La política como irrupción y presencia ambigua es leída en *Cicatrices* por Martín Kohan, “Saer, Walsh: una discusión política en la literatura”, en Jorge Lafforgue, ed., *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza, 2000, pp. 121-129. En otra novela Kohan también propone un análisis de la relación entre la construcción literaria y la dimensión política, donde la primera “resulta dominante y no subordinada”: “*Glosa*, novela política”, en Paulo Ricci, comp., *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, pp. 147-160. Modulada como ausencia, encierro, penetración en espacios privados, la política puede ser narrada sin perder el foco en lo particular, la esfera íntima de la zona, trazada por Saer desde fines de los años cincuenta en la conversación de amigos recuperada por la ficcionalización de la memoria autobiográfica. En un cuento póstumo trabajado a mediados de los setenta, titulado “Del juego del hombre”, el narrador cuenta en primera persona del plural un periplo reconocible donde destaca la luminosa charla entre sujetos definidos por el mismo deseo como protección frente a la exterioridad: “hasta que llegamos al bolichito y nos sentamos a la mesa, alrededor, nuevamente, de una lámpara, protegidos del exterior por la luz cálida y por la conversación”, Juan José Saer, *Papeles de trabajo II: borradores inéditos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p. 93. Ese interior de la palabra entre amigos es el espacio donde narrar la política como irrupción; allí se corre el velo, después de los setenta, de la mancha que afecta a los hablantes. Culminando la serie, *La grande* presentará el bar *Amigos del vino* como escenario del relato de la derrota política de Tomatis.

ta, en *Nadie nada nunca* Tomatis aparece para realizar su función en tensión dialógica con otros ajenos, externos al grupo íntimo, y a partir de la irrupción de la mancha política; ésta es la incisión que, esbozada en 1980, será retomada en la etapa final del ciclo en busca de variaciones. Por medio de la forma escrita de su voz, en relato risueño a Elisa y al Gato en el asado que comparten en la casa de Rincón, penetra en el ciclo la referencialidad coyuntural. En el fragmento XIII, el intercambio del personaje discursivo se da con un oficial conocido, cuando el pueblo queda “aislado del universo” porque el ejército ha bloqueado el camino. Como exclama jocoso ante sus amigos, “patrullaban la zona entera, en auto y en helicóptero”, rastrillando toda la provincia en busca de los “muchachos [que] le habían encajado nueve chumbos” al Caballo Leyva, cuyo cuerpo tirado en la vereda Tomatis mismo ha visto, según les cuenta a los que pronto van a desaparecer. La violencia circundante no corta el humor teatral del conversador, al contrario, lo alienta para burlarse no sólo de los militares sino también de los guerrilleros, los “muchachos” que encajaron esos “chumbos” al comisario: “¿no habían visto por casualidad un grupo de individuos, vestidos como Fidel Castro, con una ametralladora en la mano? [...] Tomatis se había echado a reír de su propia ocurrencia”. Cuando ve la patrulla aproximándose al portón de la casa y sale a hablar con el oficial, el civil tiene éxito ante el militar: “después de dos o tres minutos de conversación jovial lo había hecho desistir de registrar la casa”. A diferencia de la disposición dialógica que veremos en el desencuentro rememorado en *La grande*, en *Nadie nada nunca* es Tomatis, en pose y a sus anchas, el que domina las condiciones de diálogo con el militar ridiculizado en su debilidad armada, según advierte la mirada narrativa despegándose del parloteo del personaje: “El militar parecía chico y débil, a pesar de su ametralladora y de su contingente de soldados armados, comparado con el civil voluminoso y semidesnudo que fumaba su cigarrillo orondo y desenvuelto”.<sup>32</sup>

### *De la conversación al soliloquio*

**D**ESPUÉS de esa desenvoltura jocosa en disonancia con el clima de *Nadie nada nunca*, y luego de imprimir una nueva torsión al ciclo con el acontecimiento lateralmente histórico y alejado de

---

<sup>32</sup> Saer, *Nadie nada nunca* [n. 2], pp. 194-195.

época y elenco en *El entonado*, en 1986 *Glosa* vuelve al elenco y a la época de los comienzos (hacia 1961), y dispone una posición ambigua de Tomatis en el coro, lateral a los dos protagonistas pero decisiva en la sonoridad del texto. El personaje ingresa no sólo para desestabilizar momentáneamente a la pareja caminante Leto-Matemático sino para brindar, en su incierta función de poeta, una estrofa —escrita en un papelito— que el autor ha puesto como epígrafe de la novela: paratexto tomado del texto que genera la glosa que éste sería de aquél. En el centro del proyecto hay un paso de comedia: el autor comparte su autoridad con el personaje que se ha vuelto irónicamente legendario. A la vez, el futuro de Tomatis adelantado en *Glosa* es el inicio de una depresión que él llama “chapoteo en el barro”, ya no cómico ni melancólico sino patético y alcohólico, en una frase emitida en futuro desde la mirada de Leto que, expandida, será la situación inicial de *Lo imborrable*.<sup>33</sup> Acaso la nada de *Nadie nada nunca* provoque en *Glosa* el efecto de insertar la prolepsis trágica, lo que vendrá después de los sesenta visto desde los ochenta; la muerte de Leto al ingerir la pastilla (acatando la normativa del grupo guerrillero donde militará) tiene su contrapunto en el estado catatónico de Tomatis, hundido en un balbuceo confuso, inepto para la conversación, ya no incorregible sino irreconocible.

Es en la etapa final, posterior a *Glosa*, cuando el dignatario aparece en irónica función servicial con respecto al autor, narrativizando su mirada sobre el avance del ciclo, exponiendo constantes y variaciones de la zona a partir de la instancia subjetiva que le confiere unidad. Tomatis desempeña esta función de modos mucho más intensos y menos esquemáticos que los implicados en el lugar común del *alter ego*. Si en algo se diferencia el personaje de su autor es nada menos que en la relación con la literatura y en la concepción sobre la autonomía estética y la función social

---

<sup>33</sup> “Anochecerá: Leto se sentirá perplejo, un poco desorientado: él, que habrá ido hacia Tomatis para gozar tal vez por última vez de sus chistes asesinos, de su volubilidad, de su voz algo nasal habituada a lanzar torrentes de palabras un poco tartajeadas iluminadas aquí y allá por destellos de gracia, se encontrará con un cuarentón demasiado gordo, con los ojos llorosos y brillantes pero empañados a la vez en ciertos alcohólicos, la barba de varios días más gris que negra, la cara hinchada, los pies sucios y el calzoncillo dudoso, un cuarentón que musitará alguna pregunta indecisa y un poco extraña cada cinco minutos, desinteresándose casi enseguida de la respuesta, pero volviendo a formular la misma pregunta media hora más tarde, como si nunca la hubiese hecho, y desinteresándose otra vez de la respuesta para hundirse en rumiaciones insondables y trabajosas”, Juan José Saer, *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 230-231.

del escritor. La exploración de esa diferencia conforma *Lo imborrable*, donde el autor tanto como el narrador aparentan borrarse para dejar hablar/pensar al personaje, en momentos en que éste ya es una figura proverbial del ciclo y el autor va consolidando una posición central en el sistema literario argentino. Presunta novela de personaje escritor, *Lo imborrable* podría filiarse en la que Piglia considera una “rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura”.<sup>34</sup> Con el propósito de superar la novela realista, el mismo Saer vincula esa presencia de personajes escritores en su obra mediante la autorreferencialidad para relativizar lo afirmativo.<sup>35</sup> Claro que, para 1993, Tomatis no se ha convertido en el escritor que profetizaba Barco en la adolescencia, y su soliloquio omnímodo exagera la simulación intelectual sin relativizar lo afirmativo, en una filosofía del triunfo que, hacia 1980, se ha trocado en derrota.

Al ceder la emisión narrativa a Tomatis en *Lo imborrable*, Saer reformula el gesto de “La mayor” (escrito en 1972) donde esa voz, más que exponer sus reflexiones, simplemente percibe, y su *estar estando* conforma un relato que anula la peripecia. En 1972 la carpeta de Tomatis era verde y abrigaba un proyecto poético personal y zonal, el “Paranatellon-Paranatelers-o Paranaso, antología comentada del litoral”, lejos del catálogo editorial que en 1993 da cuenta del desplazamiento en las actividades culturales del personaje, en la escena de *Lo imborrable* que yuxtapone la lectura del catálogo de editorial Bizancio a la trabajosa escritura de sonetos: la función pública del escriba habrá interrumpido la práctica privada del poeta. El diálogo entre las condiciones culturales de las décadas de los setenta y los noventa puede verse a través de otra figura clave del elenco, más narrador que hablante, entre “A medio borrar” (el relato que sigue a “La mayor”) y la recuperación de Pichón Garay narrando en *La pesquisa*. Como antes afirmamos,

---

<sup>34</sup> Claro que *Lo imborrable* también sería atípica con respecto a esa serie, resumida por Piglia en *El mal metafísico, Adán Buenosayres*, “El Aleph”, “El perseguidor”, “Escritor fracasado”, *The Buenos Aires affair, Aventuras de un novelista atonal*, véase Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, 1993, p. 115.

<sup>35</sup> “Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador”, Saer, “Razones” [n. 27], p. 21.

*Las nubes* (1997) y “En línea” (*Lugar*) muestran el cruce de relatos entre estos dos grandes narradores del ciclo, marcando la distancia que los separa, que es la misma que constituye el enigma de Gutiérrez en *La grande*: mientras Tomatis queda anclado en la casa natal, Pichón vive desde los setenta en Francia, donde transcurre la historia de Morvan que cuenta en *La pesquisa* estando de visita en la zona.<sup>36</sup> Foco individual de una sociabilidad atravesada por el quiebre económico y político, Tomatis acumula significativos cambios culturales del país y del mundo entre las décadas de los setenta y los noventa.

Aprovechado para elaborar una voz rioplatense intelectual en tono satírico que acaso exagera rasgos autobiográficos, en *Lo imborrable* el personaje deviene no ya discurso sino novela.<sup>37</sup> Más que simplemente la novela de Tomatis, *Lo imborrable* es el personaje hecho novela. Luego del arranque con la voz digresiva, en soliloquio taciturno sobre los contemporáneos de 1979-1980 como reptiles, lo exterior irrumpe e interrumpe el extraño discurrir de la voz desconocida que ya “venía diciendo” cuando arranca la novela: “¿Tomatis? ¿Carlos Tomatis?”<sup>38</sup> Esa primera interrupción de un monólogo sin origen, petición de identidad a la que responde un Tomatis titubeante, se convierte en el primer diálogo de la novela: Tomatis y Alfonso, especie de promotor cultural de la editorial Bizancio, así como su colaboradora Vilma Lupo, arman el triángulo que anuncia intriga y conflicto, según la expectativa novelesca que el texto, por estar hecho con la voz de Tomatis (por ser la novela del novelesco), no se apura en desarticular. La narración va distanciando las voces

---

<sup>36</sup> Una investigadora propone que Tomatis en *Lo imborrable* y Pichón en *La pesquisa* serían desarrollos de fragmentos de *Glosa* a partir de la tensión quedarse-exiliarse ubicada en la pareja principal de esta novela (Leto-Matemático), aunque esa diferenciación es leída esquemática y novelescamente, como referencialidad de condicionamientos de clase e interpretación social, véase Jorgelina Corbatta, *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 108.

<sup>37</sup> Según Mondragón esta inflexión atípica del sistema narrativo pasa por la exploración de la compleja relación entre autor y personaje, que en *Lo imborrable* se asumiría como “una estrecha colaboración que casi suprime la convención retórica del narrador”, Juan Carlos Mondragón, “La novela de Carlos Tomatis”, *Cuadernos LIRICO* (París), núm. 6 (diciembre de 2011), pp. 25-26. Los puentes de la función poética del lenguaje serían dinamitados en esa supresión, a la vez que se integra al lector en el intercambio pautado por un fragmento de lo que en 1993 es la obra de Saer: “*Lo imborrable* como novela y Tomatis como personaje tienen una función poética, remarcan el lugar del intercambio invisible entre la mirada del lector y la obra de Saer, dicen de la permeabilidad entre el mundo de la novela y el nuestro”, *ibid.*, p. 40.

<sup>38</sup> Juan José Saer, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 10.

que dialogan, intercalándolas con parsimonia en el fluir interno del personaje que narra: la presencia del sujeto que percibe y dice, aún con las contadas salidas al exterior mediante diálogos y ambulación urbana, es lo único real en la narración de un presente carente de certezas, en el cual el hablante preserva su monologismo con obstinación.

En contraste con los paseos conversados en narraciones de los años sesenta y en *Glosa*, donde sin embargo irrumpe en futuro la muerte, en *Lo imborrable* Tomatis ha quedado solo en la ciudad: los amigos están en el extranjero (Pichón, el Matemático), recientemente desaparecidos (el Gato y Elisa) o muertos (Leto, Washington). El dispositivo mercadotécnico que sería la dupla Alfonso-Vilma revela a Tomatis el “gran proyecto” de Bizancio para recomponer la cultura tras la decadencia precipitada por el golpe de Estado, en términos de Alfonso, y ofrece a Tomatis la dirección de la revista literaria, lo que él considera una broma pesada aunque promete considerarlo. El *personaje de lectura*, que en *Cicatrices* parecía haberse convertido en escritor con oficina y dejaba en su escritorio borradores irónicamente saerianos, enfrenta ahora la lectura impuesta por los únicos interlocutores disponibles en la ciudad: no sólo los folletos de la editorial sino un ejemplar, anotado por Alfonso, de la novela del execrado Walter Bueno, *La brisa en el trigo*, condenada desde el título según los parámetros antirregionalistas de Saer. Por debajo de los enredos del campo cultural provincial, la trampa novelesca lanza intrigas dilatadas, difusamente vinculadas al exterior de la violencia política. Queriendo volver a ser un yo (luego del estado catatónico anticipado en *Glosa*), Tomatis se hace leyenda, pura palabra dada a la lectura. Carente de interlocutores legítimos, tiene una rara alternativa para seguir existiendo, seguir siendo personaje y sostener potencialidad de hablante: más que la conversación, el soliloquio. Esta voz articulada en solipsismo cobra conflictividad protagónica a partir de otras voces, directas como las de Alfonso-Vilma o referidas como la de la suegra (madre de Haydée, de quien acaba de separarse). El monólogo muestra las fisuras que el exterior ha producido en su aparente soberanía.

Por esas fisuras la violencia y el individualismo del contexto social ingresan en el mundo privado del sujeto hecho voz y novela. El sórdido episodio de la Tacuara conforma la escena final de su último matrimonio, narrado por Haydée a Tomatis según éste lo recuerda en el presente (han pasado siete meses), tras leer las no-

tas de Alfonso, con las que vincula aquel episodio en una reflexión sobre el asco, el desprecio y la vergüenza. En su semblanza de la Tacuara, el narrador Tomatis apela a los lugares comunes de la construcción del guerrillero como joven rebelde que sigue tendencias y “entusiasmos excluyentes” con “agresividad dogmática”. En ese reparto discursivo, agresión y dogmatismo conectan con el campo político-pasional de los años setenta: “terminó apasionándose por la política” y, para recargar el énfasis subjetivo de la proclama política, se juntó con “un compañero, como lo llamaba, entre los que tenían fama de ser los hombres más viriles de la época, los guerrilleros”.<sup>39</sup> Desde esa subjetividad ajena al elenco —una vecina convertida en *tipo* de la época— irrumpe la violencia política en la intimidad del dudoso héroe, y allí se vuelve violencia doméstica, patética estampa conyugal. Al descubrir a la vecina “guardada” en la casa de Haydée, la suegra había “aconsejado, como podía ser su estilo en ciertos casos, obligar a la Tacuara a irse inmediatamente de casa”. El argumento decisivo fue que “había que hacerlo por Alicia, *por la nena*”, la hija de Tomatis y Haydée que en *La grande* estará estudiando en Rosario, definida su vocación de farmacéutica por la influencia de la suegra, en otro chiste del autor sobre la endeble autoridad de Tomatis convertido en padre. El ingreso y salida de la Tacuara de la casa ha tornado densas las condiciones de conversación y alterado la disposición de los cuerpos: cuando su relato llega a *la nena*, “petrificado” y carente de deseo, ajeno al odio que ve en la mirada de la ex esposa, Tomatis recibe en los testículos el golpe que ella le lanza seguido de puñetazos y gritos echándole la culpa de todo. Modulando en la palabra propia la irritante voz ajena, el antihéroe vapuleado masculla la frase de la hipocresía socialmente consensuada, “¡*Por la nena! ¡Por la nena!*”, y arroja el vaso contra la oreja de Haydée.<sup>40</sup>

Hay un efecto persistente de *Nadie nada nunca*, retomado y explorado en escenas que conectan *Lo imborrable* con *Glosa* y luego con *La grande*, por el cual Tomatis funciona como resonancia que hace audible y legible la fractura de la palabra entre el monólogo interior, la conversación con amigos y el diálogo imposible con conocidos, familiares o vecinos más o menos externos al círculo íntimo. Lo que se agrega a la primera persona de “La mayor” (en soliloquio extremo) o a las terceras de “Por la vuelta” o “Sombras

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 172-174.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 176-180. Las cursivas son del original.

sobre vidrio esmerilado” (en charla con amigos o con pares-rivales del campo literario provincial) es la marca de la violencia política argentina de la segunda mitad del xx. En tono de comedia grotesca articulado por Tomatis entre *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable*, la política ha irrumpido en el ciclo y desestabilizado sus principios, provocando escenas atípicas, extrañas al sistema consolidado del autor.

*Lo improbable: el hablador callado*

DESPUÉS de su estrellato ambiguo en *Lo imborrable*, la pauta de Tomatis como acompañante de la acción discursiva de otros personajes volverá con mayor intensidad en *La pesquisa*, en el marco inicial de *Las nubes* y en un par de cuentos de *Lugar*, hasta su aparición central en *La grande*. En los textos de los años noventa Tomatis está asentado como participante conspicuo y movilizador de las conversaciones que conforman las novelas, en una interlocución con Pichón y Marcelo Soldi que reformula a través de la distancia y de los años, las amistades locales de las primeras narraciones. En una novela atípica con respecto al repertorio del ciclo, el autor hace sin embargo un lugar, algo forzado como umbral del texto, para Pichón, Tomatis y Soldi, en las cinco páginas en bastardilla que preceden *Las nubes* como texto hallado por Soldi (que le puso el título) y enviado en “una *disquette*” a Pichón; como si no pudiera faltar, Tomatis interviene como *personaje de lectura* en este preludio, cuya función parece consistir en colorear con figuras estables una novela que se aleja de los protocolos autorales desde la ubicación temporal (aunque se integra con *El entenado* y *La ocasión* en la serie que imprime desvíos a la novela histórica): por teléfono Tomatis es quien “le adelanta” al amigo distante la noticia de que Soldi le mandará el texto que vamos a leer.<sup>41</sup> Sin grandes variaciones sobre esta función ya asentada de voz propulsora de historias entre amigos, dos cuentos largos de *Lugar*, “En línea” y “Recepción en Baker Street”, ofrecen la participación de Tomatis, también dando impulso a las conversaciones que forman los relatos, y sobre todo activando los procesos de acumulación y reenvío en torno al personaje.<sup>42</sup> En *La pesquisa*, Tomatis escucha la historia de Pichón en el presente de la zona, y por supuesto no se limita

<sup>41</sup> Juan José Saer, *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pp. 12-14.

<sup>42</sup> Véase Saer, *Cuentos completos* [n. 9], pp. 22-31 y 83-105.

a escuchar: al exponer otra resolución plausible del caso contado por el amigo, inventa un final alternativo para la pesquisa policial (trastocando un género deleznable para Saer), en un modo de leer que compite con la escritura, hasta entonces seguidora del relato de Pichón. También participa en la visita a la hija de Washington, y cuando de paso por el río ven la casa de Rincón el narrador explicita la intriga de *Nadie nada nunca*: “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa”. Y agrega los escasos elementos mencionados en dicha novela que se repetirán casi textualmente en *La grande*: el amigo publicitario que encuentra la casa vacía, el olor nauseabundo de la carne descompuesta en la cocina, signos de un fluir detenido abruptamente y sin marcas evidentes de violencia.<sup>43</sup>

En su etapa final, el ciclo recupera de *Nadie nada nunca* ciertos detalles que puede reutilizar en función de nuevos sentidos, generando desarrollos narrativos imprevistos antes de 1980. Como *Lo imborrable* expande el futuro del presente de *Glosa* (veinte años después, de los sesenta a los ochenta), *La grande* se ubica en el futuro de *Lo imborrable* (quince años después, a mediados de los noventa) y podría desde allí, según las expectativas novelescas, agregar alguna información sobre las intrigas que el ciclo ha desperdigado; sin embargo, prefiere expandir no la información sino las intrigas.<sup>44</sup> Contra la lectura novelesca que ante la reaparición de personajes buscaría la resolución de sus historias personales, y también contra la recepción hegemónica, antinovelesca, que destaca el trabajo textual sobre la percepción y la filosofía en el relato, *La grande* recupera materiales clásicos del género para asignarles formas de funcionar inesperadas acaso por esperables, y conectar la obra con el mundo. Con gestualidad de *performer*, Tomatis

---

<sup>43</sup> Juan José Saer, *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, pp. 70-71.

<sup>44</sup> El problema de las expectativas novelescas es señalado por Sandra Contreras. En nota al pie, Contreras expone su experiencia crítica en la instancia de relectura del clásico que la hizo recuperar el “entusiasmo de mi primera lectura de *La grande*” por ese 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 que para Saer supo constituir nada menos que ‘la ganga de lo falso’”, Sandra Contreras, “Saer en dos tiempos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Argentina, Universidad Nacional de Rosario), núm. 16 (diciembre de 2011), p. 11. El lector novelesco podría agregar la curiosidad por la historia abierta del Gato y Elisa, pero allí se convertiría en lector político, chocando contra una falta de información que excede el procedimiento narrativo.

aparece de la manera previsible, ya corregida la absolutización de *Lo imborrable* con sus apariciones en *La pesquisa* y los mencionados cuentos de *Lugar*: practica un humor sarcástico acaso menos cínico, recurre a la exageración retórica para dar sustento a definiciones literarias y filosóficas, sigue siendo un conversador vivaz. Con su acción discursiva, además, ocupa el centro estructural de la semana de *La grande*, y permite la irrupción en presente de la violencia pasada, en torno al diálogo que mantuvo en tiempos de la dictadura con un cómplice civil de la represión: mediante la voz del legendario, ingresa en la novela el enigma personal y político que ha quedado abierto desde la nada universal del final de *Nadie nada nunca*.

Su aparición en *La grande* es mediante una cita, con su voz recordada por otro (hecha leyenda), confirmando la condición discursiva que lo ha constituido, menos verdadera que fabulosa y tradicional en la identificable órbita saeriana. Su manera de hablar, ya famosa en la sociabilidad del elenco y reconocida en la recepción crítica, motiva la desconfianza de Nula relativa a su comentario sobre la casa de Gutiérrez: “como de costumbre, Tomatis, tal vez por razones puramente retóricas, había vuelto a exagerar”.<sup>45</sup> En la segunda aparición, también discursiva y mediante un avance del día-capítulo siguiente, podemos verlo participando en una cadena de chismes vinculada con Gutiérrez (que constituye el enigma que animaría la novela, cuya vuelta ha causado un leve revuelo), casi como autoparodia de la función propulsora de relatos.<sup>46</sup> A diez años de los dilemas provocados por Bizancio y de los balances por las frustraciones matrimoniales que acompañan *Lo imborrable*, un Tomatis relajado muestra otra clase de preocupaciones, y también su sed parece de otro signo, ya sin angustia ni titubeo sino festiva y decidida: en el asado final, mucho más cómodo que en el cóctel de Bizancio, pide pasar del champán al whisky y se cita a sí mismo recuperando el final de *Lo imborrable*: “¿No habrá algo un poquito más fuerte?”.<sup>47</sup> Alegre y calmo, está acompañado por Violeta, con quien desde hace algunos años tiene amoríos leales

---

<sup>45</sup> Juan José Saer, *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 15.

<sup>46</sup> “Tomatis le dirá [a Nula] que, a través de su hermana, conoce al matrimonio —Amalia y Faustino— que trabaja para Gutiérrez [...] La hermana le transmite a Tomatis los chismes que otra señora, cuñada de la primera, y que viene dos o tres veces por semana a ayudarle a ella con la casa, le cuenta”, *ibid.*, p. 26.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 429. En *Lo imborrable*, al final de la novela, cuando Alfonso, el promotor de editorial Bizancio, ofrece pedirle un agua mineral, Tomatis responde: “No —le digo

y exentos de la “desmesura fastidiosa” de la pasión que, como el narrador de *La grande*, “por cierto no extrañan”.<sup>48</sup> Aunque elenco y escenarios han variado con respecto a los primeros cuentos, la insolencia teatral de Tomatis contra la medianía pueblerina aparece como coqueteo con la lectura realista y guiño al lector saeriano: “No le hagan caso —dice Violeta a los demás, sorprendidos por la conducta súbita y teatral de Tomatis, que ha saltado de la mesa al borde del quinchito, y se ha puesto a apostrofar al cielo turbulento. Eso también es una cita de Flaubert”.<sup>49</sup>

Las ocupaciones del periodista provincial han variado en la última novela; ya no trabaja en el diario *La Región*, como en *Cicatrices* o *Glosa*, ni enfrenta propuestas pesadas como la de Bizancio en *Lo imborrable*; liberado de la profesión pero no del pretendido oficio, “ha estado llevando, como él mismo dice, *la existencia monótona de un rentista burgués de provincias con pretensiones literarias*”,<sup>50</sup> otra autocomparación evidente con Flaubert que reconocen todos los interlocutores (amigos en el bar) salvo Nula y Diana: como la lectura y la recepción crítica, como la alteración de elementos del ciclo, la narración se mueve entre permanencia y cambio, agregando variaciones leves a la repetición de lo mismo. Al modo de un tributo risueño que la novela hace al personaje, él es la excusa para filiar la estructura y el título con un parentesco prestigioso, en transposición musical a la manera de *La mayor*: cuando vuelve del bar en auto con Tomatis, Violeta musicaliza el paseo con la *Gran Fuga* de Beethoven, y comenta, acaso con ironía autoral referida a las expectativas sobre la propia obra (ya muy semejante a sí misma): “*No se parece a nada conocido*”.<sup>51</sup>

Una significativa caracterización de Tomatis, acaso la más apropiada que brinda el ciclo, ha debido esperar hasta la última novela de Saer: tras un chiste de aquél, Nula reflexiona sobre “la incorregibilidad legendaria de su interlocutor”.<sup>52</sup> La frase condensa la existencia discursiva que signa al personaje, cerciora su conversión en leyenda y define la función que ha tenido según es vista al final del ciclo. En la contundencia con que esa frase configura a Tomatis

---

con lentitud, habiendo pensado bien mi decisión. Algo un poco más fuerte”, Saer, *Lo imborrable* [n. 38], p. 254.

<sup>48</sup> Saer, *La grande* [n. 45], p. 352.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 427-428.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 351. Las cursivas son del original.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 352. Las cursivas son del original.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 157.

resuena una voz más allá de la conciencia de Nula y del narrador que la estiliza: la del autor. Atento a la posibilidad de volver una vez más sobre su obra ya escrita, leída y legendaria (y también bajo riesgo de cristalización al ser canonizada en los espacios críticos), el autor de *La grande* intenta a su modo corregir lo incorregible, volver a realizar la gran obra con una nueva novela. Consagrando un destino pseudoejemplar de personaje/voz predominante en el elenco, es Tomatis quien emite la frase final del último capítulo escrito por Saer, referida al color azul de la bolsa del supermercado: “Vecino del negro”.<sup>53</sup> Con obstinada coherencia incluso contingente (Saer murió trabajando en *La grande*, el último capítulo planeado quedó sin escribir), el ciclo termina con una emisión del interlocutor incorregible de siempre. Acorde con su funcionalidad discursiva, expandida en tensión con el control autoral, el legendario tiene la última palabra de la novela saeriana. Al cabo, falta el autor y queda el personaje.

Tomatis en *La grande* recupera materiales de los comienzos y no se priva de hacer guiños a partes corregibles del ciclo como *Lo imborrable*. Ya muy identificada con la obra de Saer, su figura aparece contrastada, extraña a sí misma, narrando una situación improbable para el gran hablador; como el de la Tacuara en *Lo imborrable*, este episodio genera la irrupción incómoda de la política, procesada en la exploración de cierto matiz de una categoría decisiva del proyecto, el *lugar*, en el sentido del análisis del discurso.<sup>54</sup> Más que representar lo irrepresentable o reponer una ausencia, la irrupción provoca la escenificación de las formaciones imaginarias que los participantes del discurso se hacen de su propio lugar y del lugar del otro, descolocando al discursivo, violentando, de un modo más indirecto y potente que en *Lo imborrable*, las autorrepresentaciones sobre sí mismo y sobre el referente del discurso. El interlocutor imposible será *el intrigante* de los borradores avanzados por Saer con ese título a comienzos de los ochenta, en paralelo con anotaciones para *Glosa* y *Lo imborrable*: Mario Brando, líder de un movimiento cultural conservador de pretensión vanguardista y cuyos lazos familiares vinculan a militares represores, viene del borrador de dos décadas atrás e ingresa en la última novela para conformar un contrapunto de subjetividad con el grupo de amigos

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>54</sup> Véase la definición de *lugar* de Dominique Maingueneau, *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, pp. 68-69.

imantado por la voz de Tomatis. Con esa recuperación de un gajo inutilizado del ciclo planeado en manuscritos, el proyecto parece provocar a sus lectores fieles con el paso en falso, ya dado con el episodio de la Tacuara, de incrustar la referencialidad política en forma de anécdota tamizada por el hablante fabuloso.

Por detrás de la palabra común y emblemática de las hablas del ciclo, una cacofonía permanece en la charla frustrada de *La grande*, en la que el discursivo no logra hacer hablar al otro. En su visita a Brando como último recurso para averiguar dónde están sus amigos desaparecidos, Tomatis le cuenta “lo que había pasado con Elisa y el Gato”, aclarando que “eran completamente inofensivos y apolíticos”, y agrega que “acordándose que Brando tenía familiares en el ejército, se le ocurrió que tal vez podía obtener, a través de él, alguna ayuda o información”.<sup>55</sup> La frase saeriana asume una rareza: no se entrecorta por un alarde narrativo, como “La mayor”, atravesado de comas desde el incipit (“Otros, ellos, antes, podían”), sino por la debilidad y el temor del personaje al que reconocíamos por su dominio oratorio; el tono sumiso lo coloca en situación atípica para su función en el ciclo. Su esfuerzo enunciativo choca contra la impasibilidad de Brando, y no alcanza a instaurar discursividad ante el otro. El silencio tenso lo obliga a retomar lo contado y a farfullar enredándose en su relato, confundiendo en aquello que el ciclo lleva a su máxima claridad: “volvió a contar la historia pero en un orden diferente, inconexo y atropellado”, sabiendo que las palabras rebotaban contra el otro. La maniobra del intrigante calla al verborrágico y le da vuelta: aunque Tomatis “hervía por dentro, asumió una actitud de espera tranquila y paciente”. “¿Quiere mirar la luna por el telescopio? Está muy hermosa esta noche”: tal es la respuesta evasiva del poder, “como si no hubiese oído una sola palabra de lo que Tomatis le acababa de contar”. Con un tono que, según los parámetros del ciclo, podía ostentar otra implicación para Tomatis, la devolución de Brando sólo dice que no ha oído lo que el otro dijo, y tras una mirada amenazante marca el final de la entrevista que al hablador silenciado “le iba pareciendo cada vez más improbable, más irreal, como si no hubiese sucedido”.<sup>56</sup> Luego de hablar sin ser oído, tartamudear y quedar callado, Tomatis

---

<sup>55</sup> Saer, *La grande* [n. 45], p. 239.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 239-240. Un desarrollo específico del análisis que aquí esbozo puede verse en mi artículo “Diálogos de sordos: una escena insistente entre los 70 y los 90 (en *La grande* de Juan José Saer y *Cordero de Dios* de Lucía Cedrón)”, *Lingue e Linguaggi* (Italia, Università del Salento), vol. 8 (2012), pp. 179-190.

comienza el descenso al barro que anunciaba *Glosa* y retomaba *Lo imborrable*. El personaje ha logrado, para la expectativa del lector del ciclo, algo similar a lo que Beethoven provocó en Violeta: no parecerse al Tomatis que conocíamos. Y el autor ha logrado, otra vez, extraer de la propia obra una partícula narrativa que resignifica lo anterior, o sea todo el ciclo.

En un cuaderno llevado por Saer hacia 2002 (durante la escritura de *La grande*) esta alteración del espacio privado y la charla de amigos motiva anotaciones preparatorias de novela que comprimen escenas dialógicas como la que destacamos, a la vez que muestran el proceso autoral de renovación del personaje: “Al final, cuando Tomatis cuenta la visita a lo de Brando, come y toma con frenesí creciente, y, por primera vez, los amigos le descubren con espanto una expresión terrible, desfigurada por el odio”.<sup>57</sup> Ocho años después de la muerte de Saer y de la aparición de la última novela, el ciclo aporta otra evidencia de su inacabamiento y ofrece este gajo anotado sobre qué cara darle a Tomatis en su relato del diálogo de sordos con el cómplice de la represión. Como desde *Nadie nada nunca*, la incrustación de lo político elude y sobrepasa la anécdota: nunca es simplemente volver a decir que los amigos desaparecieron, algo mínimo se añade cada vez y complejiza el suceso para mantenerlo inagotable. El agregado de *La grande* no pasa por datos referidos al episodio, sino por sus efectos y duración en distintos presentes, que hemos leído formulados en el personaje legendario de Saer: Tomatis como lugar narrativo de exploración de las relaciones autorales con la obra, con el mundo y consigo mismo, repartido entre la conversación de amigos, el monólogo cínico y el diálogo imposible con el poderoso que no quiere oír.

Después de *Nadie nada nunca*, siempre ingresamos en la misma casa vacía, y como con el cumpleaños rememorado en las conversaciones cruzadas de *Glosa*, seguimos sin saber qué fue lo que pasó. La voz que pivotea esa repetición y diseminación de intriga es Tomatis, el que está de vuelta sin haberse ido, el que se queda con la última palabra e impone su versión como autorizada, pero también aquel a quien se le deforma el rostro al contar el diálogo de su derrota, cuando queda hablando solo. El foco narrativo sobre el personaje incorregible, siempre igual a sí mismo (salvo ante Alfonso o Brando), el que de tanto aparecer ha perfeccionado

---

<sup>57</sup> Saer, *Papeles de trabajo II* [n. 31], p. 395.

su histrionismo con ironía, potencia las tensiones que se juegan en algunos momentos de la obra y en contacto con determinadas coyunturas del mundo. La referencialidad política de los sucesos retomados entre *Glosa*, *Lo imborrable* y *La grande* desacomoda el establecimiento de la obra como un ciclo mayor y acabado, que segregaría una poética precisa y coherente. El personaje es legendario porque ofrece una pauta de lectura que involucra las tensiones entre autor, obra y mundo y permite releer otra vez lo que ha sido tan leído: probar la crítica de lo legendario.

#### RESUMEN

El ciclo narrativo de Juan José Saer, a partir de *Nadie nada nunca* y hasta *La grande* (1980-2005), enfatiza ciertos aspectos que parecen ajenos a la poética que el autor sistematizaba en la década de los años setenta. Tales cambios pueden leerse modulados en la voz de un personaje vuelto legendario por sus reapariciones en el ciclo y por sus afanes discursivos de lector-escritor: Tomatis condensa una indagación narrativa de las relaciones entre autor-obra-mundo, donde la política insiste como intriga sin resolución.

*Palabras clave:* personaje legendario, ciclo narrativo, poética de autor, conversación-soliloquio.

#### ABSTRACT

Juan José Saer's narrative cycle from *Nadie nada nunca* to *La grande* (1980-2005) emphasizes some aspects that diverge from the poetics he had systematized during the 70's. These changes are modulated by a character which became legendary by his constant presence in the cycle as well as by his discursive efforts as reader-writer: Tomatis summarizes a narrative inquiry of the interactions between author, work and world, where Politics remain as an unresolved intrigue.

*Key words:* legendary character, narrative cycle, signature poetics, conversation-soliloquy.