

**Lecturas saerianas a la luz del diálogo intertextual con Mircea Eliade.
Observaciones acerca de *Lugar* (2000) y *Lo imborrable* (1992)**

Cecilia Policsek

Technical University of Cluj-Napoca

A modo de introducción: James Joyce, punto de partida para la lectura de Saer

En su artículo fundacional para la crítica saeriana, “La filosofía en el relato” (1984), María Teresa Gramuglio devela el dibujo complejo de las fuentes filosóficas sobre las que descansa la obra de Saer. Más tarde, otras voces críticas han venido matizando el riesgo involucrado en la interpretación de su obra a través de la herencia filosófica, al pie de la letra. Al modo de ver de Arcadio Díaz Quiñones, Saer crea deliberadamente en su obra (o en *El entenado*, por lo menos) pistas que cuajan nexos intertextuales falaces (Díaz Quiñones, “El entenado: las palabras de la tribu”). Asociar a Saer con una determinada figura cultural, o rastrear endeudamientos culturales ciertos es una tarea arriesgada, dado que la intertextualidad propuesta por él es engañosa y resbaladiza. Asumiendo este riesgo, estas líneas proponen una lectura en paralelo de tres cuentos de *Lugar*, por un lado, y de la novela *Lo imborrable*, por el otro, para abogar, a partir de las teorías de Mircea Eliade y de la revalorización saeriana de la influencia heraclíteica en el contexto de la modernidad, por la consustancialidad entre la forma narrativa y el tratamiento de la violencia en las obras del escritor santafesino.

En *Las poéticas de Joyce* (1965), Umberto Eco demuestra que la obra de Joyce revela no sólo la poética de un caso individual, sino que es sintomática de todo “un

momento de transición de la cultura contemporánea”. De modo similar, en la poética Saer vienen entrenzadas varias tendencias que se dan en el modernismo. Ésta es la razón por la que, en “la selva espesa” de los acercamientos críticos y de los merodeos para encontrar, entre los nexos intertextuales y las afinidades literarias saerianas, una linterna mágica que ilumine un claro, el presente artículo parte, para apuntar hacia el encuentro entre Saer y Eliade, de la lectura de Joyce en clave Eco.

La formación intelectual de Joyce ha sido, como se sabe, una compleja, y es desde el ángulo de sus lecturas, subraya Eco, que uno tiene que partir para entender su poética. Lector fervoroso de Aristóteles, Santo Tomás, Ignacio de Loyola, Henrik Ibsen, Giordano Bruno, o bien de poetas simbolistas como Mallarmé o Baudelaire, Joyce emprendió el esfuerzo titánico de “resolver los grandes problemas del espíritu en el laboratorio del lenguaje”. Sus obras, *operas apertas* en el sentido más verdadero del término, escenifican, por mantener en tensión y sin tratar de apretarlos en la camisa de fuerza de la lógica, o bien los sistemas filosóficos coherentes, líneas aparentemente dipares: la tradición esotérica y elementos que hoy en día llamaríamos, quizás, posestructuralistas. Su obra encarna de forma singular la “querella” de los antiguos con los modernos:

Por debajo del juego de oposiciones y resoluciones en que se compone el choque de sus distintas influencias culturales, en lo profundo, se verifica la oposición mas vasta y radical entre el hombre medieval, nostálgico de un mundo definido en el que podía vivir encontrando señales claras de dirección, y el hombre contemporáneo, que advierte la exigencia de fundar un nuevo hábitat, pero sin conseguir encontrar todavía sus regals estatutarias, mucho más ambiguas y difíciles, con la desazón constante de la nostalgia de una infancia perdida. Como nos gustaría demostrar, en Joyce, la elección definitiva no se produce, y su dialéctica nos brinda más que una mediación, el desarrollo de una polaridad continua y de una tensión nunca aplcada [...]. Así pues, el análisis de la poética, o mejor dicho, de las poéticas de James Joyce, tratará de ser el análisis de un momento de transición de la cultura europea (Eco 12).

Referencias saerianas a la tradición esencialista

En *El río sin orillas* (1991), Saer propone una inesperada reflexión en tres fases: acercamiento entre el paisaje enterriano y la anatomía humana, seguido por una consideración de un motivo mitológico en relación con la sexualidad y, en un tercer paso, una ingeniosa puesta en relación entre la interpretación que se ha dado al motivo mitológico y la experiencia del exilio. Este rodeo saeriano que parte de un dato presuntamente descriptivo en cuanto al paisaje para desembocar en una meditación acerca del exilio—“De muchos que, en años terribles, fueron repelidos

por el vientre del monstruo, hacia el exilio temporario o definitivo, puede decirse que nacieron por segunda vez” (Saer, *El río sin orillas*, 31) demuestra, una vez más, la centralidad del tema del exilio en *El río sin orillas*.

El exilio le sirve a Saer para subrayar la imposibilidad de escribir “objetivamente” sobre lo propio, asimismo como para demorar sobre la dificultad de hacer corresponder lo interno con lo exterior a través de la escritura. Por otra parte, este alumbramiento en zigzag de temas dispares (paisaje, práctica mitológica, exilio) pone de relieve el carácter no lineal, poético, del ensayo saeriano. Para consolidar su argumentación, Saer, argentino exiliado en tierras francesas, parte de un dato de los estudios de Mircea Eliade, rumano exiliado en tierras estadounidenses, al que interpreta de manera *sui generis*, aplicando las ideas del historiador de las religiones al contexto dictatorial:

Mircea Eliade nos enseña que en no pocas mitologías, forjadas en las regiones más diversas del planeta, penetrar en el vientre de la Tierra Madre es bajar vivo a las profundidades del infierno, y a menudo la gran diosa terrestre es representada como una mujer cangrejo, dotada de pinzas gigantes, y que muchos ritos iniciáticos consisten justamente en afrontarlas simbólicamente, dejándose triturar por ellas para acceder a un nuevo conocimiento. (Saer, *El río*, 30)

En *Aspects du Mythe* (1963), Mircea Eliade dedica una buena parte de su atención al estudio del *regressus al uterum*, analizado ya en su libro *Naissances mystiques* (1959). En un marco que se propone reconstituir la mentalidad arcaica, Eliade subraya que una de sus líneas de fuerza más destacadas es la importancia que se concede al momento de inicial. Para los primitivos, los eventos que ocurrieron en un supuesto inicio del mundo tienen un valor ejemplar, al que toda práctica mitológica busca reinstaurar.

Según Eliade, la primera manifestación de las cosas era para los primitivos la verdadera y significativa, y no sus apariciones posteriores. Dentro de esta lógica, el tiempo de los orígenes es sumamente significativo, por ser el tiempo de la creación. De ahí la importancia, para las sociedades arcaicas, de los rituales que permiten una vuelta simbólica a los orígenes. En este sentido, los mitos de orígenes tienen muchas afinidades con el mito cosmogónico y lo complementan (Eliade, *Aspecte ale mitului*, 33-35). El *regressus al uterum* propiamente dicho tiene que ver con la iniciación de los adolescentes que, reducidos simbólicamente a un embrión, vuelven a nacer, de ahí la significación del rito de segundo nacimiento. Todos los ritos de *regressus ad uterum*

reconstituyen la vuelta al estado caótico de inicio del mundo, ambientado a menudo en el cuarto oscuro de una choza (Eliade, *Aspecte*, 76).

Si se tiene presente que la vuelta simbólica a los orígenes era para el hombre primitivo un momento cargado de significados, y que tanto en *El río sin orillas* como en gran parte de la narrativa saerina se remite al motivo del *regressus*, a veces en su variante de *descensus*, la pregunta que se insinúa es cómo leer dichas referencias. Dicho de otro modo ¿estamos, con Saer, ante un escritor que revaloriza una tradición mítica? ¿O bien se trata de una parodia cuyo objeto es, al contrario, subvertir la tradición cultural de dicha índole?

Una posible respuesta: tres cuentos y un esquema arquetipal

Un ejemplo típico de la actitud ambigua de Saer frente a la tradición esencialista es “El hombre ‘no cultural’”, de la colección de cuentos *Lugar* (2000), en donde la problematización del binomio naturaleza-cultura, o bien el tema de la cultura en cuanto “sustituto espurio”, ocupa un lugar central (Monteleone 153). El cuento narra la historia de Tomatis, que escribe una carta al Matemático en la que comenta la rara conducta de un tío suyo, que compartía la creencia en “el hombre ‘no cultural’”. El fascinante personaje del tío comparte un interesante concepto del hombre, que apunta hacia la preocupación saeriana por el tema del *regressus*. Para el tío de Tomatis, el hombre se parece, en su universo interior, a los cuatro niveles de la tierra:

A veces comparaba su actividad a la del arqueólogo o a la del geólogo [...]. Decía que los niveles inferiores eran difíciles de explorar, y que los hombres podían ser comparados al planeta en el que vivían, y que en tanto que individuos estaban constituidos, como la tierra de cuatro niveles--corteza, manto, núcleo y semilla--y que de los dos últimos, igual que como ocurre con el cascode que nos aloja (la expresión es de mi tío Carlos), sólo conocemos la existencia por algunos efectos indirectos, gracias a alguna ciencia auxiliar como la sismología por ejemplo. (Saer, “El hombre ‘no cultural’”, 12-13)

Al modo de don Quijote, el personaje desciende a la zona de la realidad no verbal. La búsqueda por este espacio laberíntico tiene como propósito encontrar la zona que no obedece a lo cultural, ya que el personaje del tío cree en la existencia de dicha zona responsable de lo más humano de los seres:

Y realizaba ese descenso peligroso con el único objeto de alcanzar por fin la zona informada, virgen de todo contacto humano y que sin embargo según mi tío no únicamente subsiste en el hombre y subsistirá mientras el hombre dure, sino que es su fundamento, el flujo prehumano que lo empuja hacia la luz, lo expone un momento en ella y por fin, con la misma energía caprichosa y neutra, lo arroja al centro mismo de las tinieblas. (Saer, “El hombre”, 14)

Otro cuento de la misma colección, “Deseos múltiples”, ambientado en la Rumanía posdictatorial, presenta, a través de la voz narrativa de una psiquiatra, el caso de un paciente que pasa de un estado catatónico debido a la interdicción, por parte del estado, de la iniciativa privada, a un rechazo de la acción, causado, al cambiar el régimen político, por la proliferación de las opciones individuales e, implícitamente, por el aumento de las posibilidades de acción. El espacio de la interioridad es rendido, en “Deseos múltiples”, a través de metáforas arqueológicas. La desaparición del deseo de actuar del paciente es un proceso gradual que va desde la desaparición parcial del deseo al desgano total:

Durante la dictadura, muchos de mis pacientes presentaban síntomas inequívocos de apatía [...]. Como consecuencia, la fábrica de apetitos en su interior se había detenido, transformándose en una ruina recondita, herrumbada y polvorienta. Mas aun, como hasta para sondearse a sí mismo hace falta el estímulo de algún deseo, ocupados como estaban en deplorar la nada gris del exterior, ya ni siquiera se asomaban hacia adentro, olvidando hasta la existencia misma de esa fragua escondida entre las cenizas. (Saer, “Deseos múltiples”, 73)

El mismo tipo de metáforas se mantiene para expresar la multitud de los deseos que le asaltan al paciente después del cambio de régimen, que resulta, una vez más, en inmovilismo. Se mantiene—en simetría con la primera parte—la imagen del deseo, uno excesivo esta vez: “Mil imágenes, mil esperanzas, mil proyectos se presentaban a la vez, hirviendo en su interior, y un huracán parecía soplar sobre la fragua del deseo, avivándola más y más, transformándola en un incendio creciente y continuo del que resultaba imposible dominar la violencia de las llamas” (Saer, “Deseos”, 75).

En “Copión”, por otra parte, el personaje central es un apasionado por la política. El ambiente del cuento es en este caso la Alemania dictatorial y del período que sucede la destrucción del muro. El impacto de la dictadura sobre la población se parece al presentado en “Deseos múltiples”: los individuos llegan, al igual que en el cuento mencionado, al punto extremo de la inactividad y de la falta de iniciativa. El elemento estructural que se añade en este caso es el miedo al Otro, infundido por la dictadura. La vuelta a la situación dictatorial no se da tanto en relación con el paso a la economía de mercado, como en “Deseos múltiples”, sino en el cambio de diseño en cuanto a la relación con el Otro.

Lo que desde la exterioridad del narrador se percibe como inmovilismo, viene expresado a través de la comparación con elementos acuáticos, dándose, tal y como

indica el narrador, un esfuerzo para encontrar la imagen adecuada que capte la realidad del fenómeno. La interfaz entre la interioridad y la exterioridad la constituye aquí la imagen de la capa de hielo del lago. A diferencia del inmovilismo interior que se da bajo el período dictatorial en el paciente de “Deseos múltiples”, el mundo interior del personaje de “Copión” está en movimiento, en “convulsión”:

Por paradójico que parezca, para el caso que nos ocupa, como se lo anticipé telefónicamente el mes pasado, el paroxismo consistió en la inmovilidad total, más allá de la apatía y del estupor, en ese estado que, si me permitiese describirlo con una imagen, compararía con la inmovilidad glacial de un lago helado, salvo que, para nuestro paciente, bajo la capa de hielo exterior, el agua seguía hirviendo convulsivamente hasta el fondo. (Saer, “Copión”, 49)

La noción de “sujeto” propuesta por Saer en cuentos como “El hombre ‘no cultural’”, “Deseos múltiples”, o bien “Copión”, que giran en torno a imágenes de la parálisis, ocasiona la descripción pormenorizada de la interioridad. Las metáforas que remiten a la interioridad tienen que ver con los cuatro elementos esenciales: la tierra, el fuego, el aire (que aviva las llamas) y, en el último caso, el agua. Dicha lectura reforzaría el vínculo con el esquema joyceano, que exploraba, bajo el influjo de Gimabattista Vico, la noción esotérica del “eterno retorno”, en el que el desarrollo viene dominado por la identidad circular del todo y de la continua reaparición de los arquetipos originarios (Eco).

Esta lectura esencialista de Saer viene contradicha, sin embargo, por otra, en posible clave postmoderna, que pretende servirse de la tradición esencialista, para precisamente revertirla, en una demostración que declara el juego en libertad total del significado. Otra vez, el interrogante que se impone bajo estas circunstancias es: ¿a qué modo de leer integrar los cuentos de Saer? ¿El esencialista o bien el paródico?

La intervención del narrador como explicación

La “no culturalidad” no es impuesta por el autor como un principio cierto, sino sometida al cuestionamiento por la alusión juguetona a excursos del tío Carlos, vistos por unos como pretextos para “dormir la siesta”. Saer desenmarca de esta forma el posible esquema de interpretación del cuento por el uso de la ironía, lo que hace que la búsqueda del *logos apofántikos* en Saer se sea consustancial a un registro irónico, característico más bien de las tendencias posmodernas (Scavino). Lo que “enmarca” la narración, la voz desde cuya perspectiva se narran los acontecimientos es, en “Deseos múltiples”, la voz de la autoridad médica, de la doctora psiquiatra. La afirmación corta del narrador al final, “me abstuve de explicarle” (Saer, “Deseos”, 76),

deja al lector con cierta frustración de no tener una explicación del fenómeno descrito. La afirmación se convierte de esta forma en un aborto de la narración que cumple la misma función de los puntos suspensivos. A dicha situación se llega por un exceso de explicaciones, que desemboca en silencio, en una “parálisis” de la palabra.

Al mismo tiempo, una forma de remitir a la autoridad es, en “El hombre ‘no cultural’”, la repetición de la fórmula “le escribe Tomatis”. El hecho de que el narrador recurra a la fórmula “le escribe Tomatis” dieciséis veces, a lo largo del cuento, demuestra que se trata de algo más que una simple referencia al autor de la carta: la repetición de la afirmación “le escribe Tomatis” se convierte de esta forma en todo un modo de enmarcar el cuento, en un tipo de estribillo, de ahí que “El hombre ‘no cultural’” se pueda considerar un ejemplo de prosa poética¹. Lo que aumenta el efecto poético de la fórmula es la manera juguetona de emplearla, la variación en cuanto al orden de los elementos que la componen. La alternancia sintáctica es algo más que una forma de evitar la redundancia, ya que la variación entre la simple mención del verbo, “le escribe”, o bien las variantes “le escribe Tomatis al Matemático”, “le escribe Tomatis al Matemático que vive”, “Y Tomatis le escribe”, crea, sin lugar a dudas, un *tempo* inconfundible del relato y le confiere una musicalidad particular. La mención repetitiva de la fórmula avanza hacia un *crescendo*, cuando el narrador revela, en el antepenúltimo párrafo, sobre Tomatis:

le escribe Tomatis al Matemático que tuvo que irse a vivir a Estocolmo hace unos años, cuando los militares mataron a su mujer, y anduvieron buscándolo a él con el mismo fin en la época de la dictadura, aunque él no compartía las ideas políticas de su mujer, pero por lealtad había decidido discutir las solamente en privado con ella. (Saer, “El hombre”, 14)

La violencia irrumpe inesperadamente en el relato a través de la figura del Matemático, como una muestra de los efectos que puede tener la desconsideración del principio de la “no culturalidad” del tío Carlos. Visto a la luz de esta afirmación del narrador, Tomatis no es ya un simple destinatario de una carta, sino el que, en realidad, da sentido a la historia sobre el tío Carlos y a su teoría acerca del hombre “no cultural”.

El Matemático, un desterrado por razones políticas que se nutre de la teoría de la no determinación de lo cultural y del fondo común humano del tío Carlos, si dicha teoría es aceptada por el lector, es simétrico, en cuanto personaje, al tío Carlos,

¹ Hay que recordar, en este contexto, la ingeniosa caracterización propuesta por Ricardo Piglia: “Saer es un extraño poeta secreto que oculta su obra poética con una narrativa” (Piglia citado por Díaz Quiñones, “Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer”, 9).

de ahí su importante función en la economía del relato. El hecho de que sea presentado a través de un mote, y no un nombre propiamente dicho, tiende a reforzar la misma idea: el desprendimiento del principio de individuación que presupone cualquier nombre propio. La presencia del Matemático es discreta; él es el destinatario de la carta, una instancia, por excelencia, pasiva. Sin embargo, aunque relegado al lugar marginal del destinatario, el Matemático es, a la manera de Saer, una figura central del cuento, y es la concatenación de las fórmulas “le escribe”, más que la prominencia del personaje, que nos lleva hacia ella².

El hombre “no cultural” destaca por proponer un inaudito concepto de “sujeto”, uno en el que el principio de la individuación parece ir desapareciendo ante la imposición de un fondo común que hace pensar en el *logos* heraclíteo. La búsqueda de la zona que se sustrae a la “no culturalidad” parece ser una de las fuerzas motrices de la obra de Saer, para quien “las prácticas sociales” son “siempre ya ideológicas” (Scavino 2004: 140). Si bien en *Lo imborrable* se invoca la imagen de un “yo” que va cediendo poco a poco el lugar a “un agujero negro”, en el caso de los clientes de Bueno padre, en “El hombre ‘no cultural’”, el “yo”, al acercarse a lo más humano, es, también, amenazado con la disolución:

El mundo exterior ya habría dejado de existir cuando hubiese alcanzado cierta profundidad, desde la que que también el “yo” debía darle la impresión de ser un espejismo olvidado, y la conciencia de un sueño incoherente y vago, los sentimientos, las emociones y las pulsiones, unas convulsiones imperceptibles y sin motivo, para no hablar de los instintos, semejantes a los deslizamientos de terreno provocados siempre por las mismas causas, allá en la altura remota, cerca de la superficie, le escribe Tomatis. (Saer, “El hombre”, 14)

Otra posible respuesta: Lo imborrable como pendular entre la “culturalidad” y la “no culturalidad”

Indicios valiosos de la posición de Saer respecto a la tensión “esencialismo vs. parodia” proceden, en igual medida, de *Lo imborrable*, novela metaartística, escindida en un *corpus* textual propiamente dicho y los títulos al margen, que revela, a través de la lógica de funcionar de los intertítulos y de las referencias culturales a las que remiten, el hecho de que la dinámica violencia-ironía forma parte en Saer del contexto

² La alternancia entre el discurso directo y el indirecto en “El hombre ‘no cultural’” da cuenta, a su vez, del manejo de dos registros en Saer. El uso frecuente del discurso indirecto en los relatos de Saer “viene a poner en evidencia la ilusión por la cual el discurso directo, el registro exacto de lo que hablaron los personajes, adquiere existencia propia y remite así a las formas ‘reales’ de intercambio discursivo, a lo que de verdad se dijo, transcripto con exactitud” (Dalmaroni y Melbirháa, “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y la narrativa de la percepción”, 326).

más amplio de la reelaboración del legado de la antigüedad en un contexto (pos)moderno.

Las explicaciones del autor acerca del significado del título anidan, a su vez, cierta ambigüedad y ofrecen dos pautas de lectura que son, hasta cierto punto, incompatibles:

Lo imborrable es lo escrito. Eso que ha sido escrito crea una especie de realidad que tiene más vigencia para algunos de esos lectores que la realidad misma, y queda como una especie de sustituto de lo real sobre cuya verdadera naturaleza se tiene muchas incertidumbres. Al mismo tiempo es imborrable porque sigue presente y seguirá hablando continuamente a sus lectores. Flaubert desapareció, el mundo en el que vivía desapareció, pero el texto de Flaubert sigue ahí y es la única referencia que tenemos. Lo único que queda de nuestra experiencia del mundo son los textos. (Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, 156)

En otra ocasión, Saer aporta nuevos matices respecto al título de su novela, al matizar el hecho de que el título conlleva un triple nivel: uno histórico, al que se refiere el autor mismo en su intervención, cuando vincula el libro con los acontecimientos de la dictadura, uno textual, y, por último, uno existencial, en el que el mero hecho de existir concede unicidad:

Lo imborrable tiene dos sentidos en el título, lo primero es meramente histórico y social: “eso que pasó no se debe borrar bajo ningún concepto”; y lo segundo es que para mí lo imborrable es la presencia del hombre en el mundo, aunque el hombre desaparezca para siempre (es muy probable que desaparezca y casi es deseable que así sea), eso que pasa con la aparición del hombre en el mundo es un hecho tan único, tan increíble, que el mundo ha sido transformado, aunque después nadie esté aquí para ver esta transformación. (González, “Reportaje a Juan José Saer”, 19)

En las afirmaciones de Saer se configura, por lo tanto, un pendular entre poner “lo imborrable” a cargo de lo escrito, o bien ampliar el marco de referencia de modo que incluya a lo llanamente humano, es decir de conceder también a “lo oral” el privilegiado estatuto de “imborrable”, en un esquema que aumentaría el prestigio de “lo oral”, que se ha visto, por tradición cultural occidental, menos valorizado que “lo escrito”. La ambigüedad de Saer en indicar a qué se refiere el título de su novela apunta, desde luego, hacia aspectos esenciales de la novela.

En *Lo imborrable*, cuya tensión procede del vaivén entre “existir” y “narrar”, se da, una vez más, el dilema saeriano acerca de la posibilidad de narrar lo acontecido, ya que, como se ha observado, “si se atiende a la experiencia sensible, debe renunciar a narrar cualquier acontecimiento [...]; si se propone narrar un acontecimiento, debe recurrir a la intertextualidad o a la glosa, es decir, ir a buscar ese episodio, ya no en la

experiencia sensible, donde decididamente no puede encontrarlo, sino en la memoria narrativa o textual” (Scavino, *Saer*, 274). Gran parte de la novela se funda, desde luego, sobre esta meditación acerca de las posibilidades y límites de la representación, mientras que el tema de la construcción novelesca y de su naturaleza es, en el libro, explícito y fundamental.

Los títulos al margen, o la centralidad poética de lo marginal

Lo imborrable tiene un tono autobiográfico y despliega innumerables estrategias que favorecen el establecimiento de un fuerte pacto afectivo entre el narrador homodiegético y el lector. ¿Hasta qué punto, nos preguntamos como lectores, es el tono de *Lo imborrable* creíble en cuanto autobiográfico? Cabe recordar, en este contexto, una vez más, el formato de la novela y la presencia de los intertítulos. Sólo la consideración del corpus y de los intertítulos, en su conjunto, permite hablar de una novela. Aún más, el aporte de los títulos al margen es fundamental para el entendimiento de la novela.

Una de las cuestiones más destacadas que plantean los títulos al margen es, por supuesto, la de su autor. ¿Quién los formula? ¿El narrador-personaje del corpus de la novela? ¿El autor de la novela? ¿Otra persona? Desde este punto de vista, hay que subrayar que el texto de Saer complica y deshace, sin lugar a dudas, la discusión tradicional de la narratología acerca de la relación entre el autor y el narrador, ya que en *Lo imborrable* parece que hay dos narradores que se van desplegando paralelamente, en espacios textuales distintos, dos historias tangentes. Gran parte *Lo imborrable* como proyecto artístico resulta, desde luego, del intersticio entre estos dos espacios que anidan, en realidad, la voz, inasible, de la novela.

En lo que concierne los títulos al margen, se ha dicho que tienen como modelo la última parte de la novela *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce y que “orientan la lectura, como un escolio, un comentario irónico, o una glosa” (Linenberg-Fressard, “‘Lo borrrable’ y ‘lo imborrrable’ en la narrativa de Juan José Saer”, 278), o bien que funcionan como “‘un marco’, una forma, un anuncio de orden lógico que evita el derrame de lo indeterminado” (Premat, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, 242). Los títulos parecen ser resúmenes de los párrafos del cuerpo de la novela. Muchos de ellos repiten un sintagma del corpus del texto. Es el caso de “Continuo, discontinuo”, “Una metáfora”, “El penúltimo escalón”, “El último”, etc. Al sintetizar y reproducir engañosamente sintagmas del texto, manipulando el sentido, los títulos ofrecen una interpretación de lo narrado en

un espacio paralelo. Si gran parte de ellos tiene una forma impersonal, otros presentan indicios de que el autor de los títulos es el narrador-personaje, en un desdoblamiento desde una observación impersonal a títulos en primera persona. Es el caso de “Me interceptan”; “No me la trago”; “Mi suegra entra en escena”; “Mi primer matrimonio”; “Mi segundo matrimonio”; “Mi, esperemos, segundo matrimonio”; “Mi concepción del universo”; “Me acuerdo”; “Soy un personaje”, etc.

Sorprende el caso de “Mi, esperemos, segundo matrimonio”, que junta al autor de los títulos y al lector en un acto de solidaridad y situá la titulación y la lectura en cierta simultaneidad, como si el autor, al igual que el lector, desconociera el futuro del relato. A través del título, que juega con la ilusión novelesca, se lanza, a la manera de los cuadros barrocos, una mano fuera del marco textual, hacia el mundo del lector. Uno de los más importantes títulos al margen es “Soy un personaje”, vinculado con un fragmento acerca de la imposibilidad del narrador-personaje de hacer que Alfonso y Vilma lo perciban de una manera distinta a la de sus representaciones sobre él: “Nada de lo que haga de ahora en adelante va a sacarme de ese diseño y todo desvío o contradicción respecto de él será sin duda considerado por ellos como una confirmación indirecta, un modo de perfeccionar mi arquetipo con indicios cuya excepcionalidad será para ellos una prueba suplementaria de pertenencia” (Saer, *Lo imborrable*, 127). Se censura, en este caso, el exceso de interpretación por parte de los lectores, que fallan en interpretar una obra en toda su complejidad a causa de los encasillamientos críticos a la que la someten.

Un título parecido es “Mi suegra entra en escena”, que hace de los títulos un tipo de indicación escénica, lo que vuelve el orden secuencial de los espacios textuales todavía más difícil de circunscribir. El hábito de lectura nos hace, obviamente, leer el corpus textual primero, y los títulos después, pero si se ve en los títulos unas indicaciones escénicas, hay que darles primacía y leer el corpus después. El corpus textual es, entonces, a pesar de su apariencia narrativa, dramático, y, sobre todo, performativo.

Desde el punto de vista del carácter problemático del narrador, llama la atención el título “yo”, que pertenece a una serie de títulos entre comillas. Dado el formato autobiográfico de la novela, las confesiones del narrador-personaje acerca de sí mismo ocupan casi todo el espacio de la historia. Sin embargo, esta referencia entre comillas a una persona indica el colmo de la enajenación, en un esquema que interpreta la vida según las leyes librescas. Títulos como “Yo”, “Eso”, “Ese sábado”, etc., tienen una función que va más allá de presentar la novela como un artefacto, ya

que no sólo marcan la correspondencia entre los textos entre comillas y el del corpus del texto, sino también señalan el abismo entre la realidad y la palabra. Parece que en el texto de Saer, la palabra va por delante de la realidad, a la que va arrastrando, mientras que un desfase esencial se interpone entre las dos. La falta de vitalidad interior y el abuso, por parte del régimen represivo, de las palabras, cuya altisonancia contrasta con la realidad de terror del país, convierte las palabras en pura exterioridad.

Hay varias categorías de títulos al margen: los que parecen resúmenes impersonales de los párrafos, los escritos en primera persona singular, los que parecen indicaciones escénicas, o bien, por último, los que hacen uso de palabras entre comillas. En el intersticio entre el corpus del texto y los títulos se encuentra, por lo tanto, autoironía, un paso de un corpus textual “neutro” a uno interpretado, incluso una distorsión del corpus textual desde una apariencia narrativa a una dramática. Los intertítulos parecen, sobre todo, anotaciones al margen del texto, al modo de las hechas por los lectores o bien por los críticos literarios, lo que obliga a ver en el presunto autor de los intertítulos un lector del texto escrito por el narrador-personaje. Esta versión vendría como una réplica a lo que, temáticamente, es una de las constantes de la historia de la novela: el libro de Waler Bueno, *La brisa en el trigo* y la respuesta del narrador-personaje, por un lado, quien lo critica a través de un brulote, y de Alfonso, por el otro, quien lo anota violentamente, lo que hace que *Lo imborrable* sea en un texto anotado sobre otro texto anotado.

De los fragmentos sobre el acto “crítico” de Alfonso, destaca la violencia a la éste que somete el libro. Después de haber pasado por las manos de Alfonso, la novela viene maltratada no sólo desde el punto de vista interpretativo, sino también en un sentido físico, en cuanto libro. La intervención de Alfonso es dañina a la materialidad del libro que, visto desde este ángulo, se parece a un verdadero cuerpo torturado. De ahí que el narrador-personaje resienta la intervención de Alfonso como violenta: “la frase verde de la portada me ha dado la impresión de haber sido hecha con violencia repentina, los signos que se acumulan en cada página parecen apliados, metódicos...” (Saer, *Lo imborrable*, 128). El corpus de texto deformado, parecido, con sus “signos de interrogación firmes como ganchos de carnicería o de admiración derechos como bastones” (Saer, *Lo imborrable*, 159), a un cuerpo torturado, atrapa al lector y lo atrae en su “selva oscura” dantesca. Es un ejemplo perfecto de “un libro que mata” (González, *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*): “caí en la red de esa escritura aplicada y regular, [...] de toda esa proliferación seregada igual que un veneno por la escritura de Alfonso,

arracimándome alrededor del texto impreso como pólipos secos, como un cáncer, o como una selva oscura mejor” (Saer, *Lo imborrable*, 159).

Esparcidas por entre los títulos que parecen, como se ha visto, resúmenes o indicaciones escénicas, hay también referencias que recorren, prácticamente, gran parte de la tradición cultural europea. A través del título “Nausicaa”, para referirse a la hija del narrador-personaje, Alicia, se introduce una obvia referencia a *La Odisea*. Hay también referencias a *Satiricón* de Petronio, a través de la frase *Mundus vult decipi, ergo decipiatur* (el mundo quiere el engaño, engañemos, desde luego), a *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart, por medio de *Mille tre*, la célebre frase asociada con Leporello, quien afirmaba que su dueño tenía más de tres mil amantes sólo en España, a Honoré de Balzac, con la mención de “À nous deux, maintenant”, la réplica de Rastignac en *Le Père Goriot* (1835), etc. Tampoco faltan las referencias a los escritores modernistas, por excelencia, como Baudelaire, invocado en el título “El albatros”. Además de las referencias literarias, hay en los títulos referencias socio-económicas o bien políticas, como “Universal Taylorism”, o bien “Un Yalta de espíritu”.

La Divina Commedia como referencia de los intertítulos

La referencia que se convierte, sin embargo, en toda una fuente generativa de la red intertextual que articula la novela es la *Divina Commedia*. Después de narrar sobre su lectura de las “glosas alfonsinas”, las violentas anotaciones y los comentarios críticos de Alfonso al margen de “La brisa en el trigo”, el narrador-personaje introduce un párrafo al que el autor de los títulos al margen denomina “Inferno V, 137-138”, según el quinto canto del “Infierno”³.

Si bien la ambivalencia del libro, que ejerce, desde el punto de vista de sus efectos, tanto poderes positivos como negativos viene representado en el caso de la obra de Dante a través de la historia de amor entre Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, en *Lo imborrable*, el que cierra el libro, por repulsión, es el narrador-personaje: “Que me den mil muertes si ahora que cierro el libro de golpe y lo tiro sobre la carpeta amarilla de Bizancio no me tiemblan un poco las manos, de

³ Hay que recordar, en este sentido, que el quinto canto del “Infierno” presenta el descenso de Dante y Virgilio al infierno, donde notan una multitud de almas errantes. Dante, en su deseo de hablar con ellas, escucha la historia de amor de Francesca da Rimini por Paolo Malatesta: mientras estaba leyendo el libro de la historia de amor entre Lancelot y la reina Ginebra, del ciclo de las leyendas arturianas, Francesca besa, al igual que Lancelot en la historia que estaba leyendo, a su amante, y de ahí su perdición. Si en la historia de amor entre Lancelot y la reina Ginebra, el intermediario del amor prohibido es Galeote, en el caso de Francesca y Paolo, el intermediario es “el libro mismo” y “quien lo escribió”. Francesca cierra el libro porque, una vez incentivado por la lectura, el amor ya no necesita el libro para manifestarse.

indignación probablemente, o de vergüenza, o de odio, o de todo eso a la vez” (Saer, *Lo imborrable*, 159). Se trata, de esta forma, de una doble *mise en abyme*: Francesca leyendo el libro de las leyendas arturianas, “reflejada”, con las distorsiones que dicho “reflejo” suele implicar en Saer, en el libro del narrador-personaje que lee medio ausente el libro de Walter Bueno.

Hacia el principio de la novela, hay otra referencia a Dante. Después de presentar los horrores de los tiempos de represión y la discrepancia entre las emisiones culturales y la realidad, el narrador, afirma, para caracterizar al opresor:

La decapitación, por ejemplo, es una de sus señales, así como la emasculación, el collar de quemaduras de cigarillo en las mujeres... No me ocuparía de estos detalles poco interesantes—ya lo eran en *Los 120 días de Sodoma*—si no me sirviesen para despabilarnos acerca del tipo de gente que acostumbraba frecuentar Walter Bueno durante sus *charlas de nivel para todos* y ponernos al tanto acerca de lo que es necesario hacer para no vegetar hasta la muerte en la legión sombría y casi infinita de los perdedores—y esto vale tanto para Walercito como para el general. (Saer, *Lo imborrable*, 33)

El autor de los títulos ha considerado oportuno llamar a este párrafo donde se encuentran las referencias a Sade con los ecos de la obra de Luisa Valenzuela, “. . . si lunga tratta...”, como réplica a versos del tercer canto del “Infierno” de la *Divina Commedia* que se construyen a base de muchas referencias implícitas a la *Eneida* de Virgilio, versos que han servido, a su vez, como referencia para un texto fundacional: *The Waste Land* de T. S. Eliot. En palabras de T.S. Eliot, la función de este paralelismo era establecer una relación entre el infierno medieval y la vida moderna (Brian C. Southam, *The Selected Poems of T.S. Eliot*, 21), lo que revela su proyecto de formular una crítica de la modernidad. Saer parece compartir la misma preocupación en *Lo imborrable* y se sirve de un sistema intertextual que incluye a varios autores, entre ellos Dante y T. S. Eliot, para armar su argumentación⁴.

Dobletes del desgarró: sinceridad vs. ironía, las armas vs. las letras

Existe en *Lo imborrable* un obvio contraste entre la sinceridad de la narración, despojada de artificialidad, que crea cierta intimidad implícita entre el narrador y el

⁴ Los mismos versos de Dante aparecen citados literalmente en “Con el desayuno” para referirse a las situaciones de violencia extrema que se dieron en el siglo XX en varias partes del mundo. La vuelta a la cita de Dante en este contexto refuerza el uso de los versos para incriminar al verdugo. Para la presencia de Dante en la obra de Saer, ver Díaz Quiñones (“Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer”, 28-33), o bien Scavino (*Saer y los nombres*, 134). Para la gran importancia de Dante en la obra de T.S. Eliot, ver Brian C. Southam (*The Selected Poems of T.S. Eliot*, 20-21). La imagen misma del hundimiento, recurrente en *Lo imborrable*, reelabora el *descensus* dantesco.

lector, y la ironía distante, lúcida, de los títulos al margen. Por un lado, una historia de soledad, narrada en el tono sincero de la confesión presenta hechos que tienen que ver con el campo de la experiencia personal, de un pasado concluso, en el plano de la vivencia, y reordenado en el acto de escribir. Por el otro, el orden discursivo de los títulos al margen, en donde el referente ya no es el campo de la vivencia/experiencia, sino el de la escritura⁵.

En *El río sin orillas*, libro que se teje alrededor del binomio ficción-no ficción, Saer abre la posibilidad de una lectura de su obra a la luz de Heráclito, al invocar de modo explícito el nombre del filósofo de la escuela de Ionia. En un fragmento clave, Saer expone los postulados de los presocráticos para insertar después sus propias ideas acerca del *logos*. Lo que le interesa destacar de un extenso fragmento de Jean-Paul Dumont, al que cita al contrario de su estilo ensayístico exento de citas y notas a pie de la página, es la idea de Heráclito de que “el Logos es común a todos” (2003 a: 218).

Lo que el autor nota por medio de lo sensible le sirve para un argumento moral. La manera de formularlo es cortante, ya que la observación está arraigada en el fondo ético que late en *El río sin orillas*: culpabilizar al verdugo y reclamar su responsabilidad. Desde la perspectiva del pensamiento heraclíteo, verdugo y víctima son inseparables: “...es posible que el río cambie continuamente, pero siempre es uno y el mismo el que penetra en él. De modo que es un error grosero imaginar que el verdugo es insensible al sufrimiento ajeno...” (Saer, *El río sin orillas*, 218). Un paso más adelante el argumento ético culmina con una reflexión metaliteraria: “Crear un objeto que apunte a aquello que especialistas y legos tienen en común: en eso se resume la función de la literatura... El fin del arte no es representar lo Otro, sino lo Mismo” (Saer, *El río*, 219). De la afirmación de que “el Logos es común a todos”, Saer decela varios aspectos, variantes adaptadas al mundo moderno: la aseveración de una “minima moralia” y, al mismo tiempo, una razón a favor de la universalidad del arte.

⁵ Este conflicto que subyace en lo escrito se nota, en Saer, en la labor con el encasillamiento inherente en la adopción de un género. Lo narrativo, lo dramático y lo poético interactúan, por lo demás, en la novela, de una forma muy orgánica. Para dar un ejemplo de varios posibles, “The Blackhole”, uno de los sonetos introducidos en el corpus textual, es representativo por la preocupación que atraviesa la novela y que presta mucho de la problemática del *Nouveau Roman*, ya que tematiza “esa especie de conflicto que hay entre el conocimiento objetivo del mundo exterior y el mundo interior” (Speranza, *Primera*, 158). El conflicto es equiparable, en el caso de la lectura, con la diferencia de perspectiva sobre la realidad que se da entre la interioridad desde la que habla un narrador-personaje, y la “exterioridad” del lector. De ahí, quizás, la necesidad de introducir a un intermediario, que es el autor de los intertítulos, medio escritor, medio lector. De ahí, quizás, también, la tematización de la mirada, interfaz entre la “interioridad” y la “exterioridad”.

En *Lo imborrable*, por otra parte, la propuesta de Alfonso de colaborar para una revista cuatrimestral es una ocasión para Tomatis de expresar su desconfianza en el poder de las letras frente al de las armas. Bajo las circunstancias del terror generalizado, la palabra le parece un instrumento demasiado débil para contrarrestar la violencia y la tortura. La crítica literaria estéril se muestra demasiado débil y destinada al fracaso: “Ellos tiran viva a la gente en el océano, desde sus helicópteros, en plena noche, y yo voy a perder mi tiempo valiéndome de conceptos poderados con el fin de mostrarles la vigencia crítica de la tradición nacional” (Saer, *Lo imborrable*, 124).

La crítica de la transformación del libro, desde una obra de arte, en un mero producto de mercado, tiene plena vigencia en *Lo imborrable*, y hace pensar, en cierta medida, en la crítica de la “industria cultural” de Adorno, el lazo más fuerte entre Saer y Adorno siendo el trasfondo común de la discusión sobre la modernidad: la existencia del sufrimiento inducido al Otro. El fracaso de la racionalidad en los tiempos modernos se define, en los dos, en relación con la irrupción de la violencia en el campo de “lo real”. Para Adorno, el sufrimiento queda más allá del alcance del conocimiento, fuera de su marco: “Suffering remains foreign to knowledge, though knowledge can subordinate it conceptually and provide means for its amelioration, knowledge can scarcely express it through its own means without itself becoming irrational” (Adorno, *Aesthetic Theory*, 24). La contribución del arte al conocimiento de la sociedad consiste, en este esquema, en la expresión del sufrimiento (Zuidervaat, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*). Allí donde las regiones centrales de la cultura, como la ciencia, fracasan, el arte, por la especificidad de sus instrumentos, por su carácter gratuito y por su posibilidad del salir del esquema de intercambio de la sociedad, logra llegar al propósito olvidado de la razón de ser de la ciencia, que es, según Adorno, eliminar el sufrimiento y establecer el bienestar humano.

Conclusiones

Tanto los cuentos de *Lugar* como *Lo imborrable* acomodan, a través de su modo de concebir la subjetividad, o bien de las referencias culturales de las que se sirven, una lectura de Saer en clave espiritual⁶. Sin embargo, esta posible lectura

⁶ Cabe recordar, en este sentido, la confesión de Saer acerca de su labor literaria, que tiene, a su modo de ver, puntos de encuentro con la obra poética de Carlos Drummond de Andrade: “[...] lo que yo quiero hacer de mi literatura. Es escribir la presencia del mundo y al mismo tiempo reconocer ese carácter imposible de las cosas que nos rodean y que existen y que son misteriosas y enigmáticas” (Saer citado por Díaz Quiñones, “Pequeño”, 18), asimismo como la admiración de Saer por la obra poética de Juan L. Ortiz.

esencialista, debida a una referencia al encuentro con la realidad profunda, con la “zona informulada, virgen de todo contacto humano”, viene invalidada, en “El hombre ‘no cultural’”, por la inserción de una alusión irónica: “Algunos parientes [...] decían que en boca de mi tío Carlos la expresión búsqueda del ‘hombre no cultural’ era un eufemismo por: ‘dormir la siesta’” (Saer, “El hombre”, 15). De modo similar, en *Lo imborrable* existe un obvio contraste entre la sinceridad de la narración, despojada de artificialidad, que crea cierta intimidad implícita entre el narrador y el lector, y la ironía distante, lúcida, de los títulos al margen⁷.

Los dos registros que existen simultáneamente en *Lo imborrable* dejan al lector la opción de adherir a uno de los dos modos de contar: uno, parecido al canon de la novela autobiográfica, el otro, más cercano al canon de la (paródica) novela (pos)moderna, “habitual en nuestra época”. La indeterminación textual alcanza, de esta forma, plenitud. Sin embargo, no se puede dejar de observar que el texto del “relato sincero”, por ser más amplio y en formato narrativo, ejerce una fuerza más importante que el otro, bajo la forma de comentarios. De ahí que los comentarios también se puedan ver como una ironía dirigida a la práctica irónica de construir textos. Saer ha retenido la técnica de las novelas (pos)modernas de glosear, de añadir réplicas a otros textos, a la que adopta para demostrar que la novela nunca está acabada, que se da un fluir del texto al comentario, que vuelve a ser texto, otra vez, ante los ojos del lector. La indeterminación, el constante movimiento, el carácter inasible de la novela saeriana se manifiesta, en este caso, en doble sentido: tanto en el orden de la historia narrada, como en la relación que el fluir en la superficie entabla entre el corpus textual y los títulos al margen, que funcionan como un marco que entra en juego con la dinámica todo-parte.

Los dos registros que coexisten en *Lo imborrable* son sintomáticos para la poética saeriana, que mantiene en tensión, al modo de la poética joyceana, sin optar por la exclusión mutua, o bien por una solución, una vertiente de raigambre esotérica y otra desprovista de sustancia espiritual, que se podría considerar (pos)moderna. Sin embargo, a la práctica moderna de explotar la tradición esotérica, Saer añade una nueva faceta, dado que, si bien el esfuerzo artístico llevado a cabo en *Lo imborrable*

⁷ Estos dos ejes temáticos que tensan la novela vienen contenidos *in nuce* en una afirmación del narrador-personaje: “Ella tomaba las cosas, sobre todo las caricias preliminares, en forma humorística, como es habitual en nuestra época, y aunque yo había recibido de varias de mis perejas felicitaciones agradecidas a causa del humor con el que ejercía mis actividades sexuales y, por supuesto, asumí también con Haydée una actividad irónica e incluso cómica para mostrarme civilizado, el hecho de tener junto a mí ese cuerpo desnudo y estar yo mismo desnudo a su lado, me hacían temblar y estremecerme por dentro” (Saer, *Lo imborrable*, 74-75).

implica un diálogo con la tradición del pensamiento dialéctico, fundamentada por Heráclito, un rasgo esencial del pensamiento heraclíteo es su vivir fuera de “lo moral”. A diferencia del legado heraclíteo, en Saer se insinúa el elemento moral, sin que éste se convirtiera en un sistema ético bien definido: en *El río sin orillas* se culpabiliza al verdugo y se reclama, con toda la fuerza del discurso artístico, su responsabilidad, en un negarse a cortar tajantemente lo circundante en una realidad por contar, y en otra contada de modo “objetivo”. *Lo imborrable* es, a su vez, por su estructura bipartita, como todo contrapunto irónico a la práctica del desdoblamiento aludida y rechazada en *El río sin orillas*.

El fondo ético de los textos de Saer tiene que ver, por lo tanto, con la incriminación de violencia del verdugo que se separa friamente de su víctima, durante la dictadura en Argentina, para convertirse en una denuncia de los abusos inducidos al Otro, en un sentido general. El tratamiento de la violencia en las obras saerianas se debe a un entendimiento del espacio literario como un *locus* privilegiado desde el que se pudiera cuestionar y “rodear este núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real” (Sarlo 1987, “Política, ideología y figuración literaria”, 35) no tanto por razones de censura, ya irrelevante por la fecha de publicación de la novela, y sólo en parte por una posibilidad que se abriera con el discurso literario de “nombrar lo innombrable” (Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*), o bien de narrar “el cuerpo dolorido” (Scarry, *The Body in Pain*).

La obra de Saer, al igual que la de Adorno, en cuanto crítica de la racionalidad de los tiempos modernos, parte de la existencia del sufrimiento, y es en este contexto que hay que leer las referencias a Dante, y el juego dialéctico en las dos obras mencionadas. El acercamiento a la poética saeriana involucra, por su referencia a autores tan alejados temporalmente como Heráclito y Joyce, como ocurre en el caso de Joyce mismo, “todo un análisis de la cultura contemporánea”. En Saer, en cambio, para quien “la ficción es un tratamiento del mundo específico del mundo, inseparable de lo que trata” (Saer, *El concepto de ficción*, 13) la ironía, al igual que la violencia, procede del cortocircuito entre el yo y el Otro, en un acercamiento artístico que se basa en un entendimiento del sujeto en cuanto instancia, por excelencia, relacional.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Londres y Nueva York: Continuum, 2004.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilháa. “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y la narrativa de la percepción”, en Elsa Drucaroff ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “El entenado: las palabras de la tribu”. *Hispanamérica*. XXI. 63 (1992).
- . “Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer” en Milagros Ezquerro (ed.) *Rencontre avec Juan José Saer*. Montpellier: CERS, 2002.
- Drucaroff, Elsa ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*. Bucarest: Editorial Univers, 1978.
- . *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. París: Gallimard, 1959.
- Ezquerro, Milagros ed. *Rencontre avec Juan José Saer*. Montpellier: CERS, 2002.
- González, Aníbal. *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- González, Horacio. “Reportaje a Juan José Saer”. *Revista Lote*. Núm. 10, 1998.
- Gramuglio, María Teresa. “La filosofía en el relato”. *Punto de vista*. Mayo. Núm. 20, 1984.
- Linenberg-Fressard, Raquel. “‘Lo borrrable’ y ‘lo imborrrable’ en la narrativa de Juan José Saer” en Milagros Ezquerro ed. *Construction des identités en Espagne et en Amérique Latine*. París: L’Harmattan, 1996.
- Manzi, Joaquín. “Huéspedes de la intemperie”, en Milagros Ezquerro ed. *Rencontre avec Juan José Saer*. Montpellier: CERS, 2002.
- Monteleone, Jorge. “Eclipse de sentido: de *Nada nadie nunca* a *El entenado* de Juan José Saer” en Rolland Spiller ed. *La novela argentina de los años '80*. Fráncfort: Editorial Vervuert, 1993.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- . *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria" en Daniel Balderson et al. (eds.) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por el asalto, 2004.
- Southam, Brian. *The Selected Poems of T.S. Eliot*. Londres y Boston: Faber and Faber, 1994.
- Speranza, Graciela. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Barcelona/Buenos Aires/Caracas: Grupo Editorial Norma, 1995.
- Spiller, Rolland ed. *La novela argentina de los años '80*. Fráncfort: Editorial Vervuert, 1993.
- Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*. Trad. Elena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- Zuidervaart, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Cambridge, Mass.: the MIT Press, 1991.