

SAER CUENTISTA, BORGES NOVELISTA

Rafael Arce

*Lo que Borges no pudo hacer es lo que nos ha dejado a mí y
a todos.
Juan José Saer ("Poder decirlo todo" 5)*

*O también, el combate entre la forma breve y la forma
larga.
Roland Barthes (Preparación 54)*

EXERGO

Qué es lo que Borges no pudo hacer? Es necesario circunscribir la pregunta. Tal pregunta no hace referencia a una falta o carencia dentro de lo que podemos denominar la *obra* de Borges. En todo caso, no es una falta en el sentido de un *defecto*. Lo que Borges no pudo hacer debe ser circunscrito al lugar desde el cual se hace la pregunta. La obra de Saer se hace esta pregunta, se la hace dentro del horizonte de la literatura argentina. Lo que Borges no pudo hacer es, quizás, lo que la literatura argentina misma, puesto que Borges aparece como omnímodo y omnipresente en eso que llamamos *literatura argentina*, no ha podido hacer. Después de Borges, el escritor argentino se pregunta qué, cómo escribir. Y, sin embargo,

en toda la complejidad de la pregunta, en todas las dimensiones en donde ensayar posibles respuestas, hay un lugar llano, limpio, uniforme como el horizonte de una llanura, en donde la falta es por lo menos evidente: lo que Borges no hizo fue escribir novelas.

Ahora bien, lo que Borges no hizo no es, meramente, aquello que el escritor argentino, después de Borges, desconociéndolo, va a hacer. No se trata de hacer tabla rasa de Borges para poder escribir, de manera tal de no soportar la pesada carga de la *tradición*. Saer, por el contrario, se ubica, en cierto sentido, como un epígono de Borges. Será necesario, algún día, demostrar esto: que la *matriz* de la obra saereana, su paradigma, es entre otras cosas borgeano. Es en ese lugar de *filiación* en donde Saer interroga lo que Borges no hizo. Dicho de otro modo: uno puede pensar que, en cierto sentido, Saer ha querido escribir las novelas que Borges hubiera escrito si no hubiera rechazado, como lo hizo, el género de la novela. La novela de Saer encuentra en Borges su paradigma¹, pero al mismo tiempo elige la *forma larga*, precisamente aquello que Borges rechazó de plano (por imposibilidad o por desinterés, da lo mismo). Borges y la forma larga: dos elecciones arriesgadas y, en principio, quizás inconciliables.

Estas dos elecciones aparecen conscientemente conjugadas en un célebre ensayo de Saer, "Borges novelista".² En este texto, la palabra *novela* es utilizada en su sentido restringido o, mejor, en su sentido estricto, lukacsiano. La novela es el avatar histórico de la narración que, a partir del desmantelamiento de la epopeya operado por el *Quijote*, tiene una vida aproximada de tres siglos hasta que es a su vez desmantelada por Flaubert con *Bouvard y Pecuchet*.³ La novela del siglo XX, y este es el centro de la teoría

¹ Dice Aira de *El limonero real*: "Se trata de un experimento con el tiempo insólitamente borgeano" ("*Zona peligrosa*" 67).

² Saer, "Borges novelista", en *El concepto de ficción*, Seix Barral, Buenos Aires. Coloco entre paréntesis el año de escritura del ensayo, que aparece al pie de cada uno de ellos en este y otros libros de ensayos del autor.

³ No estoy desarrollando aquí la teoría de Lukács, sino simplemente dando cuenta de la lectura que de él realiza Saer. Versión muy particular, por otra parte: que el fin de la novela esté en *Bouvard y Pecuchet*, no lo dice explícitamente Lukács en ningún lado, por lo menos en ningún texto que yo haya leído. Se trata, pues, de

narrativa de Saer, ha dejado de ser novelesca y sólo sigue llamándose novela, según Saer, por la pereza de los críticos, que no han buscado otra palabra para designarla. La solución de Borges a este problema consiste en la elección narrativa de la forma breve, conjuntamente con la parodia de la epopeya y el rechazo del realismo literario. La conclusión es evidente: "Si las novelas del siglo XX no son novelescas, y si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor del siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas" (Saer, "Borges novelista" 281).

El rechazo de Borges a la novela, según Saer, tiene un doble origen: Valéry y Macedonio Fernández. El primero, abominándola, se abstuvo intencionalmente de escribirlas. El segundo escribió *dos falsas novelas*: una parodia de la novela psicológica (*Adriana Buenosayres*) y la que podría ser por antonomasia la antinovela argentina: *Museo de la novela de la Eterna*. Por supuesto, en el análisis de Saer está implícito su rechazo mismo y el origen histórico de su rechazo. En la negativa de Saer a escribir novelas, si entendemos *novela* en su sentido estricto, restringido y lukacsiano, también hay un doble origen y este doble origen, a mi juicio, también es argentino y es francés: en vez de Valéry y Macedonio, para Saer se trata de Borges y de Alain Robbe-Grillet.⁴

Este paralelo no es meramente de literaturas nacionales. Para Saer también se trata de dos rechazos diferentes: como Valéry,

una lectura de escritor, perfilada, con el sesgo de la propia poética. Aira, por ejemplo, lee a Lukács de modo completamente diferente y también lo hace *mal*, en el sentido de *mal a propósito* (ver Contreras).

⁴ Opongo este nombre de autor a su natural metonimia: la vanguardia del *nouveau roman*. La crítica suele referirse a la relación de Saer con el *nouveau roman*. Hay que empezar, quizás, a discriminar un poco esta relación. El *nouveau roman* es, como movimiento, demasiado amplio y heterogéneo como para relacionarlo sin más con la obra de Saer: "He utilizado, en forma lateral, como un procedimiento más, elementos relacionados con la estética del *nouveau roman*. De ningún modo es un procedimiento central en mi obra. En todo caso, hay escritores del objetivismo que admiro mucho, pero considero que son muy diferentes entre sí. Sabemos que lo del *nouveau roman* es, más que nada, un rótulo adjudicado a distintos escritores por razones de índole editorial" ("El arte de narrar" 2). Para una crítica de la supuesta homogeneidad de lo que se conoce por *nouveau roman*, ver Barthes, "No hay una escuela Robbe-Grillet".

Borges *se abstuvo* de escribir novelas, mientras que Robbe-Grillet, como Macedonio, se dedicó a cultivar, durante la segunda mitad del siglo XX, la *antinovela*. Esta doble forma de rechazo no es sólo una diferencia de matiz. Están en juego los dos sentidos de la palabra *novela*: la novela en sentido estricto y la novela (o antinovela) del siglo XX (y XXI). “Borges novelista” es sin duda un sintagma feliz y el modo en que Saer demuestra su pertinencia es muy elocuente. Ahora bien, también este sintagma se puede interpretar de manera diferente, teniendo en cuenta precisamente estos dos sentidos de la palabra novela: si lo que Borges no hizo es, en tanto tarea, lo que le ha dejado a Saer (y a todos),⁵ y si en el origen del rechazo saereano de la novela (en sentido estricto) está el rechazo borgeano de la novela (en sentido amplio), uno puede decir con justeza que lo que se agazapa tras ese sintagma es la afirmación del Saer novelista, esto es: lo que Borges, pese a las sutilezas de orden teórico, finalmente no fue.

I

La parodia borgeana de la epopeya, según Saer, podría situarse en su primer libro narrativo, *Historia universal de la infamia*. Este libro, que no es más (ni menos) que un *catálogo de lecturas borgeanas*, recoge el primero de una serie de relatos (“Hombre en la esquina rosada”) que va a configurar una de las grandes líneas temáticas de Borges, la *canción de gesta* de los cuchilleros y compadritos del bajo de Buenos Aires. Esta veta borgeana, este elemento épico que puede relacionarse con la concepción lugoniana del *Martín Fierro*, es, simultáneamente, una irrisión y un homenaje a la epopeya. Saer habla de una “posibilidad de acceso” (“Borges novelista” 277) a la epopeya en Borges a través de este gusto por el tema del duelo a cuchillo y la consiguiente posibilidad de una muerte heroica. Y es que, si “Hombre en la esquina rosada”, el primero de la serie, se ubica en un libro desarticulador de la epopeya, el motivo del duelo a cuchillo insiste en Borges, se prolonga bien lejos en el

⁵ ¿No es, acaso, uno de los problemas de los que también parte la obra de Aira? ¿No está en el origen de su particular forma de *nouvelle* la forma breve característica en Borges y su rechazo de la novela?

desarrollo de su obra, por lo menos hasta 1970: en ese año Borges publica *El informe de Brodie*. Saer, que nunca fue obsecuente con Borges y que señaló, con agudeza, el declive en la evolución de su obra después de *El hacedor*, abominaba de este libro.⁶ Lo dice, en parte, en "Borges novelista": el tema de la canción de gesta de los cuchilleros es, en Borges, aunque atractivo, muy secundario. Es verdad que el lector de Borges puede experimentar, en la lectura de *El informe de Brodie*, un cierto hastío, la intuición de que Borges se repite, con menos felicidad. Pero sucede que la dureza de Saer en sus juicios respecto de este libro tiene su razón, más bien, en la importancia del motivo épico-cuchillero, pues encuentra en *El informe* su más notorio protagonismo: de los once cuentos que componen el volumen, cuatro caen claramente en esta línea temática, mientras que otros cuatro se relacionan, menos explícitamente, con ella, a través de una suerte de abstracción del duelo concreto a un duelo de carácter general, moral y hasta cósmico.⁷

Hay entonces en Borges, siempre siguiendo a Saer, una relación por lo menos conflictiva con la epopeya, que emerge en una parodia o constatación de imposibilidad, de rechazo a trabajar su

⁶ "Sin embargo, creo que, más allá de algunos textos aislados que son hermosos, Borges no ha escrito muchas cosas que agreguen elementos nuevos a su obra a partir de 1960" ("Juan José Saer: nada" 3). "Si acaba copiándose a sí mismo, el autor deja de ser bueno. El caso de Borges viene a cuento. Creo que desde el 60 para acá, sus textos se resienten de una retórica borgiana" ("Saer: 'La literatura'" 5). "Algunos escritores rioplatenses: Borges, claro, pero el de *El hacedor*, no sus últimos libros, que son pura regresión" ("Juan José Saer: la música" 29).

⁷ Dice Piglia: "Esa zona de cuentos semi-épicas de cuchilleros de Borges, sin duda son un intento de cerrar la gauchesca y de trabajar lo que él define como la gauchesca, que sería cierto uso de la realidad y cierto tipo de manejo de esa situación paradigmática. Me refiero a *El duelo*" (24). Tomo, entonces, esta situación paradigmática como la concepción de Borges de la épica arrabalera. En este sentido, los cuatro cuentos de cuchilleros son: "La intrusa", "El indigno", "Historia de Rosendo Juárez" y "El encuentro". "Juan Muraña" es una suerte de policial que puede ser leído en clave fantástica y que se sirve del mito del cuchillero para conjeturar un crimen fruto de un delirio. "El duelo" narra el antiguo rencor de dos hombres que termina con una carrera macabra. "El otro duelo" eleva el duelo a cuchillo a competencia artística entre dos mujeres. "Guayaquil" es el enfrentamiento moral entre dos intelectuales que evoca el mítico (y misterioso y supuesto) duelo entre Bolívar y San Martín.

histórica prolongación (la novela) y, a la vez, un gusto pronunciado por lo épico, manifestado biográficamente en una nostalgia por el pasado heroico de sus antepasados próceres,⁸ y narrativamente en esta veta, la del tema de los cuchilleros. Las formas breves de Borges, sus cuentos, se alimentan de esta tensión. Sin embargo, uno se ve obligado a preguntarse por la crispación que se apodera del tono de Saer cuando, en más de una ocasión, de refiere a esta veta y a *El informe de Brodie* en particular. Uno puede preguntarse por el lugar de esta tensión en la obra misma de Saer. Para volver al comienzo: el distanciamiento de Saer respecto de Borges está en asumir la novela, ya sea como antinovela o como novela antiépica, de cualquier manera oponiendo a la forma breve borgeana el *gasto* saereano de la narración de largo aliento (la *forma larga* barthesiana). Y, sin embargo, Saer no escribió novelas solamente: también escribió cuentos y relatos. ¿Habrà, entonces, en esta otra tarea saereana, realizada pero que parece no definirlo ("Saer cuentista"), una relación otra con Borges?

II

Los escritores suelen renegar de sus primeros libros. Borges lo hizo con *Historia universal de la infamia*. Saer repitió el gesto: de *En la zona*, su primer libro, dijo alguna vez que sólo se quedaba con un cuento. Es decir que, en los orígenes de la obra saereana, no está la novela, sino la forma breve.

En la zona, publicado en Santa Fe en 1960 por un Saer muy joven (tenía veintitrés años), es, como lo aclara su prólogo, producto de la reunión de algunos cuentos que se habían publicado en diarios de Argentina y otros inéditos. Este joven Saer que escribe "Dos palabras" (así se titula esta suerte de prólogo) para introducir al lector a un libro suyo parece ya tener en claro algunas cosas. En primer lugar, una cierta concepción de la literatura: "El método varía del primero al último yendo de la invención pura, de pretensión simbólica, hasta la mera selección de hechos coti-

⁸ Del tema de ser el eslabón moderno de una estirpe que se remonta a los próceres de la nación se ocupa otro cuento de *El informe de Brodie*, "La señora mayor".

dianos. He procurado lograr en ellos un mínimo nivel rítmico y verbal admisible como literatura" (*Cuentos* 421).

Método y ritmo: sin lugar a dudas dos elementos que van a estar siempre muy presentes en la obra saereana. El primero hace referencia al carácter cuasi artesanal de su trabajo de experimentación con la forma.⁹ El segundo anticipa la ya clásica pretensión saereana de borrar las fronteras entre prosa y poesía.¹⁰

Pero no es lo único claro en estas "dos palabras". Hay también una consciencia por la cual el joven Saer ya se sabe escritor y una concepción de la obra literaria en cuanto obra de autor: "Para todo escritor en actividad la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación" (421).

Por otra parte, Saer se inscribe de entrada en el diálogo con la literatura argentina. Como lo señala María Teresa Gramuglio (262-63), el título del libro, más allá de las interpretaciones que pueden hacerse a la luz de su obra posterior, señala en forma inequívoca, en principio, el lugar periférico en el que se sitúa el comienzo de la escritura: siendo Argentina, respecto de la tradición occidental, un lugar de entrada periférico, Saer delimita una zona que, además, es periférica respecto de esa periferia, ya que *En la zona* se publica en Santa Fe.

Desde el margen, entonces, Saer se reconoce escritor y, además, escritor argentino: en este primer énfasis ya hay toda una distancia respecto de otra discusión que no sea la de la literatura argentina (o la de la literatura a secas, universal u occidental). No hay que soslayar (y Gramuglio también lo señala) la importancia del año: 1960. El continente americano se está sumergiendo en el *boom* y en

⁹ Con cierta ironía, Aira se ocupa, en el texto que ya cité, de esta predominancia y visibilidad del método en la obra de Saer. A pesar de la socarronería aireana, es un texto iluminador sobre Saer, mucho más que otros textos críticos obnubilados por la admiración.

¹⁰ "Tradicionalmente, en la poesía el procedimiento esencial es la condensación y en la prosa, el de distribución. Mi objetivo es obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación" ("El arte de narrar" 5). "En realidad, estoy más preocupado casi por problemas de ritmo que por problemas narrativos o de sentido" ("Juan José Saer: la música" 28).

el *realismo mágico*. Los silencios de Saer, lo sabe bien quien ha leído con atención sus ensayos y entrevistas, son aún más devastadores que sus habituales exabruptos. Saer no dice una sola palabra respecto del *boom* y, en cambio, ensaya una definición del hombre argentino: "Los argentinos somos realistas, incrédulos. A caballo sobre nuestra indefinición y nuestra condición posible, aspirar a la inmortalidad y a la grandeza clásica serían modos triviales de un romanticismo que no nos cuadra" (421). Y en un prólogo borgeano, la frase borgeana, otro énfasis: "El presente libro puede ser, para el lector agudo, el mero catálogo involuntario de mis preferencias como lector" (421).

Este catálogo de lecturas, como lo es de manera explícita *Historia universal de la infamia*, ¿qué preferencias revela? Gramuglio también ha dado una respuesta convincente a esta pregunta, pero no se trata aquí de una mera búsqueda de las influencias. *En la zona* se concibe en un cierto número de preferencias lectoras, dirá Gramuglio, *atípicas* para el sistema literario en el cual Saer se inscribe (268). La preferencia más visible, y esto está claro ya en el prólogo, es la obra de Borges. Y, de manera significativa, aquella veta, aquel costado al que me he referido más arriba y que va a causar en Saer, muchos años después, una cierta crispación en su tono y opiniones lapidarias respecto de *El informe de Brodie*. *En la zona* retoma el tema de la canción de gesta del cuchillero.

III

Del prólogo parece desprenderse un cierto carácter antológico de los cuentos reunidos, de manera tal que el lector puede esperar todo menos esa unidad compositiva que va a caracterizar a Saer a lo largo de toda su obra. Sin embargo, esta unidad aparece, como si los cuentos realmente hubieran sido escritos para formar un todo, un libro.¹¹

¹¹ Mi afirmación expresa exactamente lo contrario de lo que dice Jorgelina Corbatta, que califica a esta obra de "indecisa y desordenada". Curiosamente, ella ve ya en germen la concepción narrativa de Saer en una obra más bien informe. Espero demostrar, por el contrario, que la obra posee una coherencia insoslayable y que la concepción narrativa saereana, sin embargo, aún no está tan clara.

En la zona está dividido en dos secciones: “Zona del puerto” y “Más al centro”. La primera sección se compone de nueve cuentos y un poema y, como su título lo indica, transcurre en una zona bien definida de la ciudad saereana. La segunda sección, que sitúa las acciones en la ciudad propiamente dicha, posee sólo cuatro cuentos. El poema, que cierra la primera sección, “Paso de baile”, funciona, como también hace notar Gramuglio, como un paso o pasaje entre una sección y la otra, entre un espacio y el otro (268).

Ahora bien, esta primera estructuración de la obra ya va a dibujar un espacio imaginario específico, lo va a situar y también a demarcar. Es hartamente sabido que casi toda la obra de Saer sitúa sus narraciones en una ciudad imaginaria cuyas características remitirían a la ciudad de Santa Fe y sus alrededores¹² (la no mención del nombre de la ciudad, abstención que se sostiene en toda la obra, es el gesto explícito de un corte referencial). En relación con esto, el título del libro aparece entonces como explicitando la fundación de un espacio de escritura, situado de una vez y para siempre. En relación con la marginalidad a la que hacíamos referencia, esta *experiencia de los límites* se lleva al seno mismo del espacio saereano, de la Zona, como gusta decir la crítica. La zona del puerto es de hecho una zona límite, marginal en un doble sentido: de personajes marginales (delincuentes, mafiosos, prostitutas, jugadores, drogadictos, asesinos) y situada en la margen geográfica de la ciudad: la periferia del centro y, también, una zona que se extiende recostada sobre la margen del río, dilatándose paralela a una avenida (que aparecerá a lo largo de toda la obra saereana como “la avenida del puerto”) hasta el límite mismo de la ciudad, el mítico puente colgante y el paso o pasaje a otro espacio clave: el campo, las islas.

En resumen, la zona del puerto, donde transcurren los cuentos de la primera sección, se sitúa como paso, como límite, entre las dos grandes zonas saereanas: la ciudad y las islas. Esta situación la explicita la narración misma: antes del poema, el noveno cuento, “Al campo”, narra el viaje de varios personajes que van

¹² La notable excepción se da en su último libro de cuentos, *Lugar* (2000). Muchos (aunque no todos) sus cuentos transcurren lejos de la Zona, fundamentalmente en ciudades europeas.

apareciendo a lo largo de la sección a la zona situada más allá del puente colgante. Se visitan, entonces, a partir de este límite, las dos grandes zonas, y la zona portuaria, la que inaugura el espacio narrativo saereano, no volverá a ser más, en toda la obra, protagonista: será siempre un paisaje remoto, cercano a la avenida del puerto, espacio que también es experiencia de los límites, pues es la avenida que comunica la Terminal de Ómnibus con la Boca del Tigre y la salida hacia Rosario y Buenos Aires: es esa avenida en la que Pichón Garay se internará en su viaje al exilio.¹³ Como si el espacio portuario, la margen borgeana, el *arrabal saereano*, emergiera, en la inauguración del espacio narrativo, como condición de posibilidad de la Zona, para desaparecer después, hundido en lo irrecuperable de un origen perdido. Desaparecido, este espacio límite, este pasaje (pasaje entre las dos zonas de la Zona, pasaje del arrabal borgeano al arrabal saereano), va a estar sin embargo siempre presente como ausencia, del cual los restos, los rastros, los trazos de ese comienzo, van a emerger en tanto ruinas, señales del origen perdido.¹⁴

IV

Como toda fundación, como la fundación misma de la literatura argentina, el espacio de escritura saereano involucra un derramamiento de sangre. Como el unitario de *El matadero*, de Echeverría, que cruza un límite, sufre una afrenta y muere, acá también, en la experiencia del límite del espacio autónomo de la "zona marginal", el Tucumano sufre una afrenta, para después ser asesinado. Es el primer cuento del volumen: "Un caso de ignorancia".

Este texto no es más que una enumeración dilatada, un asíndeton hiperbólico (elemento constructivo justamente de *Historia universal de la infamia*), una serie de largas oraciones condicionales que, en el desenlace, terminan apareciendo como la reflexión pseudo filosófica de un narrador protagonista. Por lo demás, lo

¹³ En "A medio borrar", el segundo relato de *La mayor* (1976), incluido en *Cuentos completos*.

¹⁴ Ver la descripción que se hace de los restos del puerto en *La pesquisa*, 78-80.

único que cuenta este personaje es su fuga junto a otro mafioso después de cometer el asesinato. Los dos personajes van a volver a ser mencionados posteriormente en la misma sección y uno de ellos va a aparecer reiteradamente, siendo un poco como el protagonista de la "Zona del puerto": Atilio, un carismático jefe del hampa. Acá está ya el germen del elenco estable saereano, la marca balzaciana, la reaparición de personajes: la zona del puerto es un micromundo borgeano, donde se cruzan varios relatos en los que los personajes van y vienen formando una especie de gran familia en la que se pueden rastrear las más pedestres y problemáticas formas de las relaciones humanas.

"Un caso de ignorancia" porque, como lo señala bien la ley del hampa, el código está por arriba de las individualidades y su violación, aunque sea por desconocimiento, acarrea la muerte. El código, la regla mafiosa, da estatuto de realidad a la caótica experiencia del mundo: "las cosas tienen un solo color y es el color que se ha establecido en acuerdos comunes" (424).

El código, se puede decir, es el acuerdo humano respecto de las cosas de este mundo: el código exorciza el caos. Esta preocupación, este miedo *metafísico* al caos, que va a insistir en la obra de Saer, acá se hace retroceder mediante la ley del grupo, el código de comportamiento de la mafia.

Después, en el cuento siguiente ("Fuego para Rivarola"), el lector sabrá que el narrador del primer cuento es el Negrito: "una criatura de veinte años, ceñido por la desdichada influencia de Atilio, de quien había aprendido sin esfuerzo a ser bicho y compadrón" (427).

Saer escribe estos cuentos, como bien lo señala el prólogo, entre 1957 y 1960, es decir, entre los veinte y los veintitrés años: un joven escritor se cruza en la ficción con un joven delincuente. Uno puede pensar, si hay críticos que han pensado en *Cicatrices* al juego como metáfora de la escritura (Gramuglio 285), al crimen también como la misma metáfora. Este joven de veinte años, que narra y protagoniza su iniciación criminal y narrativa, está bajo una "desdichada influencia": la de Atilio. ¿Quién es este Atilio? Es el viejo, el jefe, el que sabe, el que conoce el código, el padre, el maestro. De este Atilio el Negrito aprende "a ser bicho y compa-

drón". ¿Será ir demasiado lejos pensar que este Atilio es como una versión imaginaria de Borges, cuya desdichada influencia, por aquella época, empujaba a Saer a escribir cuentos de compadritos santafesinos, cuentos de los que iba a renegar después?

V

"Zona del puerto" es entonces una glosa, un homenaje, a esa veta borgeana, la arrabalera y cuchillera. Sería necesario justificarlo un poco, de manera tal que mi lectura de "Un caso de ignorancia" como el cuento inaugurador del espacio de escritura saereano (espacio de matriz borgeana, paso o pasaje de un arrabal a otro, del arrabal porteño al santafesino en tanto ciudades imaginarias) no parezca demasiado forzada.

A partir del tercer cuento ("Los medios inútiles") se produce una especie de distanciamiento. De repente, cierta intervención del humor, de la ironía, cierto tono de comedia, crea distancia, da a los ambientes y a los personajes un cierto matiz picaresco. Atilio, en tanto protagonista o figura principal de la sección, aparece en aristas más complejas: de un jefe mafioso y matón pasa a ser un carismático y sensible líder, simpático y comprensivo, un poco ingenuo a veces, querible para el lector.

Este sutil distanciamiento que da al arrabal saereano un tono menos serio, más relajado, sigue, sin embargo, funcionando en clave borgeana. El cuarto cuento ("Bravo") está escrito en el ya célebre estilo conjetural, incorporando algunos elementos que después van a formar parte constitutiva de la narración saereana: por ejemplo, la reflexión en torno a la relación entre pensamiento y lenguaje, la posibilidad de hacer presente un pensamiento sin lenguaje, un especie de idea preverbal, informulable y sin embargo existente. El estilo conjetural sirve para que el narrador reconstruya las circunstancias de un diálogo entre Atilio y Bravo, pero hacia el final del cuento el monólogo interior se apodera de los pensamientos de Atilio, tanto los que pueden formularse claramente con palabras como los que el narrador llama "subpensamientos". Acá el monólogo interior está ciertamente reñido con el estilo conjetural: es como si el molde borgeano se prestara mal

para algunas necesidades narrativas que el narrador saereano de repente experimenta.

En este ambiente en clave de arrabal, la representación no mecánica del habla coloquial también resulta ser un procedimiento borgeano, como lo ha teorizado brevemente alguna vez el mismo Borges: "El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado" (*Informe 8*).

De hecho, muchas palabras y giros recuerdan a los malevos de Borges, como si su lenguaje fuera esa lengua arrabalera literaria concebida por Borges para su mundo particular. Por lo demás, ya se adivina en el manejo de la prosa los posteriores periodos sintácticos dilatados que caracterizan el ritmo saereano. La lengua de "Zona del puerto" combina una prolija, hábil y cuidadosa sintaxis con vocablos de un supuesto argot marginal que suena en parte a cierta representación folklórica de la región y en parte a los cuchilleros de Borges.

Esta representación, a veces conscientemente estereotipada, alcanza la caracterización de los personajes, cuya fisonomía se corresponde más o menos con una subjetividad determinada: "Entre los jóvenes había uno llamado el Norteño, y también el Malo. Era bajo, achinado, rápido y fuerte. Tenía un fino bigote imperceptible y malévolamente bajo la recta y fina nariz y unos ojos como dos fichas barnizadas" (*Cuentos 445*).

La presencia del texto borgeano, su mitología personal arrabalera, llega, a mi juicio, hasta la alusión concreta a un célebre cuento: "El muerto", del libro *El Aleph*. En "La dosis", el narrador es un joven delincuente y drogadicto que, al parecer, ha cometido una traición (otra vez la fuerte presencia del código). El jefe de la banda, un tal Braco, ordena su muerte después de negarle, una y otra vez, la "dosis" que el traidor, desesperado y ya resignado, le pide rogando. La muerte no llega a narrarse, pero el breve relato es como la constatación de una consciencia del muerto en vida. Como Benjamín Otálora, el narrador sin nombre de "La dosis" ya está muerto aún antes de ser ultimado, es un muerto en vida, la consumación del acto es un detalle puesto que este acto está

determinado de antemano y, de algún modo, su virtualidad ya opera sobre lo real, modificándolo.

VI

Esta probable metáfora de la criminalidad como acto de escritura puede ser llevada más lejos. El atípico sistema de elecciones intertextuales saereano no se reduce al mito borgeano arrabalero. Como también lo señala Gramuglio, está igualmente presente el policial negro norteamericano (268). En verdad, aquello del arrabal saereano que se distancia del borgeano se sitúa en esta clave. Hay en los mafiosos del puerto una cierta *modernidad* de la que carecen los orilleros de principios de siglo. Por ejemplo, el uso de las armas de fuego: hay aquí toda una veta del policial negro. Atilio y su banda alternan el uso de la pistola y del cuchillo, mezclan el duelo cara a cara con la innovación tecnológica y el ajuste de cuentas a distancia. Esta penetración de la modernidad en un espacio ajeno al género negro (predominantemente urbano) provoca momentos irrisorios, lo cual no hace otra que tematizar el cruce carnavalesco de dos sistemas intertextuales ajenos y hasta incompatibles. En "Los medios inútiles" Atilio compra una ametralladora que le mandan por encomienda desde Buenos Aires y Chávez, el narrador del cuento, que es de los más viejos y por eso respetado y tenido en cuenta, le hace ver, al final, lo innecesario de la adquisición: Atilio termina entonces por devolver la ametralladora. Es el primer momento en el que aparece este tono humorístico que desdibuja la gravedad de los primeros dos cuentos del volumen.

A estas dos elecciones de Saer (Borges y el género negro) yo agregaría una tercera, quizás no tan visible: la tragedia griega. Estos tres sistemas de elecciones, sin embargo, no tienen el mismo estatuto: siempre se trata del problema Borges, siempre se trata del saldo de cuentas con el peso de la tradición argentina y Saer lo encara por ese lado, el lado quizás débil de Borges, la canción de gesta orillera. La introducción de la tragedia, o de elementos de la tragedia griega, permite a Saer borrar el cariz épico que se podía apoderar de su propio sistema de personajes marginales, con

sus valores de valor, fuerza y lealtad. De hecho, el policial negro puede leerse, en determinadas obras (verbigracia, *El largo adiós*, de Raymond Chandler), y Saer en verdad lo ha hecho, en clave trágica (ver ensayo sobre Chandler en *El concepto de ficción*): Saer mismo ha recordado la afirmación de ese crítico respecto de *Santuario*, que decía que la novela de Faulkner introducía la tragedia griega en el policial negro.

En "También bruto" puede pensarse una relectura del mito de Orestes en clave negra, sólo que con un leve desplazamiento: Onofre (Orestes) no mata a su madre, sino a su padre. Este desplazamiento está ampliamente justificado: las relaciones de "Zona del puerto" son casi excluyentemente masculinas y las mujeres son apenas queridas, matronas y prostitutas. La *familia* del arrabal saereano es, como toda mafia, masculina y esa estructura la agota como todo completo. En rigor, Stumpo no es el padre de Onofre, pero es como si lo fuera ya que éste, entonado, fue adoptado y cuidado desde chico por aquél. El cuento plantea un problema *generacional* entre "los viejos" (el grupo de mafiosos como Chávez, Natal Pérez, y el mismo Atilio, es decir, el padre de todos) y "los nuevos", los jóvenes que forman parte de la banda pero que comienzan a manifestar sus pretensiones de cambio en el modo de hacer las cosas. Es un típico problema generacional, como se da en el interior de las familias, mientras que acá se da en el interior de la Gran Familia del hampa portuario. Este conflicto encuentra su ejemplo acabado y locuaz en el alejamiento de Stumpo y Onofre, como padre e hijo que comienzan a manifestar sus diferencias y discrepancias. Ahora bien, hay como un énfasis en la pujanza de los jóvenes y en el carácter ya un poco caduco del poder de los viejos. Stumpo está perdiendo el rumbo, se equivoca todo el tiempo, se vuelve "chocho" y esto lo reconocen los mismos "viejos", que lo dejan solo. El conflicto llega a su clímax cuando Stumpo comienza a interferir en las actividades ilegales de los jóvenes delatándolos a la policía. Entonces se conciertan para descubrir y matar al traidor y Onofre, que se perfila como el líder de la nueva generación, arriba a su propio dilema trágico: si mata a su padre, viola la ley natural que prohíbe al hombre derramar la sangre de su sangre, pero si no lo mata viola la ley del hampa que estipula

ajustar cuentas con el traidor, sea quien fuere. Al final del cuento, en una escena digna de Esquilo, un Onofre sumergido en la contradicción, pero que sin embargo no vacila nunca, hunde un cuchillo en el pecho del que fue su padre.

En "La dosis", la relación se invierte: es el padre el que mata al hijo (igualmente entenado). El ajuste de cuentas también parece ser consecuencia de una traición. La repetición, invertida, del episodio (los cuentos son además consecutivos), puede remitir a la insistencia del crimen familiar, que continúa un lazo de derramamiento de sangre a través de toda una estirpe (como la de los Atridas).

Ahora bien, si se lleva más lejos la metáfora, ¿por qué no pensar que en el crimen de la escritura está presente el conflicto generacional que enfrenta a padres y a hijos literarios? Saer anhela liquidar por lo menos un Borges, ese que cultivó el mito arrabalero, pero debe hacerlo utilizando las mismas armas, y para eso funda su propio arrabal, su propio espacio de margen, origen sangriento de la ciudad, de la isla (distintos mitos de origen),¹⁵ de la Zona saereana, espacio intersticial que no volverá a ser protagonista.

Un último elemento griego puede ser señalado: el "Paso de baile" resulta ser una arenga guerrera al estilo de Tirteo. Una vez atravesado este paso, la zona céntrica de la ciudad nos abre otro espacio de ficción: la ciudad saerena, *topos* privilegiado de la saga.

VII

La importancia de "Algo se aproxima", el último cuento del volumen, ya ha sido señalada (ver Stern y Corbatta). Como dice Gramuglio (269), más allá de la anticipación o no del programa

¹⁵ La fundación del espacio de escritura reaparecerá bajo muchas formas en la obra de Saer: como mito de la creación del mundo (con alusión intertextual a la *Teogonía* de Hesíodo) a partir de la geografía salvaje de la isla en *El limonero real* (1974); como mito de hallazgo y fundación de la Ciudad en *El entenado* (1983) y *El río sin orillas* (1991); como mito del origen de la nación moderna argentina en *La ocasión* (1986). Para una lectura freudiana de estos mitos de origen, ver el libro de Julio Premat.

narrativo saereano, lo cierto es que la *escena* de la reunión en torno al asado es una suerte de matriz ritual que se va a repetir a lo largo de la saga, ya sea en su forma literal, ya en la desplazada (banquete ritual de los gorilas en el sueño o delirio de López Garay en *Cicatrices*, cena de fin de año en *El limonero real*, festín antropofágico en *El entonado*). Esta escena primordial, a mi juicio, es más interesante como proyección que la supuesta claridad expositiva del proyecto narrativo, que asoma en la charla intelectual y levemente paródica entre los personajes del cuento.

Ahora bien, se puede decir algo interesante de cada uno de los cuatro cuentos que inauguran propiamente el espacio urbano saereano. Volveré, entonces, sobre el final del párrafo, a “Algo se aproxima”, silencioso centro de *En la zona*.

“El asesino”, primer cuento de la sección, presenta por primera vez a los personajes que uno puede ubicar como de la “primera generación” de la saga: César Rey, protagonista de *La vuelta completa*, Marcos y Clara Rosenberg, que siempre aparecerán como personajes secundarios, llegando inclusive hasta *La grande*. Este triángulo anticipa el núcleo principal de la primera de las dos partes de *La vuelta completa*, que es la primera novela larga de Saer: la relación clandestina entre Rey, el mejor amigo de Marcos, y Clara Rosenberg, su mujer. En otro lugar he afirmado que esta novela en su relación con el existencialismo a través de la presencia de la narrativa de Di Benedetto. “El asesino” presenta ya un César Rey existencialista: como Mersault, asesina (o imagina que asesina, da lo mismo) a un ser humano para quitarse de encima el hastío indiferente de la existencia. Al mismo tiempo, el cuento anticipa el motivo del engaño amoroso (Marcos Rosenberg, que es el narrador, asegura que a Clara le gusta Rey). Por supuesto, la luz retrospectiva que el resto de la obra arroja sobre estos textos permite leerlos como anticipaciones, glosas, proyecciones: pueden decirse, de ellos, cosas que de otro modo, quizás, no podrían afirmarse. La cuestión del existencialismo es, creo, generalizable a toda la primera etapa de la obra de Saer, la que va de *En la zona* (1960) a *Unidad de lugar* (1967) inclusive. En general, la crítica coincide en señalar que con *Cicatrices* (1969) comienza la obra madura de Saer (ver Dalmaroni, Gramuglio, Manzi, Premat, Stern y tam-

bién Aira), juicio que no discuto, pero que tiene como corolario el silencio casi total en torno a su etapa *inmadura*. Creo que el existencialismo (o una versión *for export*, estilo *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato) de *La vuelta completa* está un poco presente en toda esta etapa y el ejemplo más elocuente de uno de sus motivos recurrentes, la falta de sentido del mundo, es uno de los temas de “Los amigos”, cuento que no he analizado acá y que forma parte de “Zona del puerto”. Con ese motivo, con ese tema que Saer no va a abandonar pero que va a modificar en cuanto a la forma de la interrogación, se cierra de alguna manera la obra, al final de “Algo se aproxima”:

–Barco –dijo –, ¿qué sentido tiene la vida?
 –¿La vida? ¿Sentido? ¡Muchacho! –dijo, riendo. Miró a León. Éste había dejado de comer y lo miraba, aguardando. Barco se quedó súbitamente serio. Hizo un gesto de asombro, que fue desvaneciéndose lentamente de su rostro. Después lo miró a él y a León, que lo miraban. Abrió los brazos y los palmeó a los dos-. Ninguno, por supuesto –dijo. (536)

Mis ideas sobre el existencialismo *for export* de esta primera etapa de la obra de Saer no son inconciliables con otra lectura que hace Gramuglio: la de que esta etapa tematiza el fin del momento de aprendizaje de la escritura. En efecto, varios personajes protagonistas de esta “primera generación” se alejarán de la Zona o morirán, como César Rey, o Pancho Expósito, el otro protagonista de *La vuelta completa*.¹⁶

De hecho, en el segundo cuento de esta sección, “Transgresión”, aparece por primera vez el personaje escritor de toda la saga saereana: Carlos Tomatis. Un Tomatis joven, tan joven como el asesino del primer cuento del libro. La larga y a menudo paródica charla intelectual entre Barco y Tomatis en “Algo se aproxima” (a Tomatis no se lo nombra, pero el lector saereano sabe que se trata de él, como el Carlos de “Transgresión”) discurre en su mayor parte sobre literatura argentina. En “Tango del viudo”, el

¹⁶ “Estos alejamientos de la zona figuran la disgregación, y coinciden con la culminación de un ciclo de la obra que remite claramente a la etapa de formación del escritor” (Gramuglio 273).

otro cuento de la sección, Gutiérrez, alguien que también se va de la zona (va a volver muchos años después, en la última novela de Saer), sintetiza las palabras de Gramuglio:

Después vinieron los poemas que ya no le interesaban: había escrito mucho, y los arrojaba uno por uno al fuego. La llamas, veloces y oleaginosas, de un brillante matiz anaranjado, absorbían sin pérdida de tiempo aquellas hojas de papel restándoles significación, convirtiéndolas como bajo el inexorable obrar de un mecanismo destructor, en simples y fáciles cosas que no admitían diferenciación. Gutiérrez no estaba preocupado por eso. No es que hubiera dispuesto abandonar la literatura; al contrario. Quería, en lo que a su ejercicio personal se refería, deslindar sus impurezas, terminar con aquellos borradores que ahora no servían para nada, olvidar la técnica. (494)

Se puede leer el significativo gesto de Gutiérrez, a la luz de la hipótesis de Gramuglio, en relación con la lectura que hice antes de la "Zona del puerto": es, si se quiere, su continuación, la constatación de una etapa terminada, clausurada. Esa etapa, evidentemente, remite a "Zona del puerto".

En varios aspectos, entonces, "Más al centro" resulta estar en continuidad y al mismo tiempo en ruptura con "Zona del puerto": se da a leer ese paso o pasaje, entre una zona y otra, como el transcurrir entre dos momentos, el del borrador y el del comienzo de la escritura. El borrador tiene que ver con Borges. El comienzo de la escritura, con Saer. Por eso, ningún personaje de "Zona del puerto" va a volver a aparecer jamás en la saga saereana. En cambio, ya aparecen en "Más al centro" algunos personajes de la primera generación (además de uno de los principales núcleos de su segunda novela, *La vuelta completa*) y los personajes de toda la saga, como Tomatis, Barco, Clara y Marcos Rosemberg. Aparece, también, una idea proyectiva, un verdadero anticipo de la saga saereana, la proclamada *unidad de lugar* de su obra. En "Transgresión": "-Yo decía que una ciudad es algo que se debe vencer. Mi amigo dijo que yo decía eso porque era un resentido o cosa así... Yo le respondí que no: que vencer una ciudad era reducirla a la realidad convirtiéndola en un sitio habitable" (489).

Y en “Algo se aproxima”:

Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irreal de esa misma ciudad. Es el espejo de sus creencias y de sus acciones y si él se alza contra ella no es que esté denunciando sus defectos sino equilibrándolos. Cómo te diría. En cierta medida, el mundo es el desarrollo de una conciencia. La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, las personas que uno trata todos los días son la regresión a la objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de esa conciencia. Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío. Quema la mirada. Hablando de la ciudad, decía. Me gusta imaginármelos. Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo. (517)

Es evidente que una de las posibles lecturas de la obra total de Saer admite esta proyección en palabras del personaje de Barco: la saga saereana sería la historia de la ciudad saereana.

Me parece que cierta condescendencia para con esta etapa de la obra de Saer ha hecho que los análisis recaigan sobre todo en “Algo se aproxima” cuando, en realidad, se puede apreciar que la cuestión de la fundación de un espacio de escritura se da a leer, más bien, en todo el volumen de cuentos. Es innegable que en este último texto se hallan condensados algunos motivos tanto en relación con la “escena primordial” como con los “temas literarios” que se discuten en el asado. Pero también es necesario señalar que, siendo como parece ser una simple antología de cuentos juveniles, tienen no obstante estatuto de obra: configuran un todo, lo cual no quiere decir que carezcan de imperfecciones o que con *En la zona* ya tengamos perfectamente enmarcado el programa narrativo saereano. Precisamente, en mi lectura de un cierto existencialismo, he tratado de mostrar aspectos donde Saer no coincide, en esta etapa, consigo mismo. Sin embargo, las vacilaciones no disimulan una cierta pretensión de obra en un libro de cuentos que se lee, fundamentalmente, como la fundación de un espacio de escritura que se hace posible gracias a ese otro espacio que es el

arrabal borgeano. La modestia del prólogo quizás engaña al lector (y también al crítico, como lo muestra la afirmación de Jorgelina Corbatta). Sabemos, gracias al prólogo de los *Cuentos completos*, que Saer dejó cuatro textos afuera a la hora de publicar *Unidad de lugar* (1967), cuentos que el lector recupera gracias al armado de un libro antes inexistente, "Esquina de febrero", que uno puede leer recién en 2001. Ese exceso de "rigor juvenil", como Saer mismo dice, está evocado en la escena de la quema de manuscritos por parte de Gutierrez. Uno puede pensar, entonces, que *En la zona* es algo así como la obra saereana que se salvó del fuego, precisamente por tratarse de algo que se parece a un todo, a una obra: lejos de ser una antología de textos, son por el contrario, como ha quedado claro después del análisis, ya un pequeño mundo saereano, una obra compacta y cerrada en sí misma.

CODA

Desde Borges y más acá de Borges. La inauguración del espacio saereano fija ciertas coordenadas que son las de la ciudad: la ciudad saereana, la Zona.

Ahora bien, ¿por qué la ciudad? ¿Por qué no otro espacio? ¿Es, acaso, arbitraria la elección, o depende rigurosamente de cierta concepción narrativa? La pregunta excede, de hecho, la matriz borgeana: pertenece propiamente al programa narrativo saereano. Se hace necesario entonces volver a las frases de Barco y de Tomatis para leerlas a la luz retrospectiva que proporciona la obra posterior.

Dice Tomatis en *Cicatrices*:

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. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo. (61)

Dos palabras, a modo de envío, dos ideas sobre el porqué de la ciudad: habré de profundizar, en otros trabajos más arduos, esta tesis, hoy provisoria.

En primer lugar, la ciudad es, para Saer, su otra tradición: la de la novela del siglo XX. La ciudad es el París de Proust, pero también el Dublín de Joyce. La ciudad saereana es, al mismo tiempo, y más profundamente, el París de Balzac. Y, en gran medida, siendo no obstante una región de cuño balzaciano, la zona faulkneriana.¹⁷ La ciudad es, para Saer, el lugar a partir del cual se construye la novela moderna.

En segundo lugar (y esta otra razón se relaciona, de manera harto compleja, pero que no desentrañaré aquí con la primera) si, como se desprendería de esta última frase de Tomatis, hay en Saer una cierta concepción fenomenológica del mundo, la ciudad (o, mejor, puesto que la ciudad saereana no es una ciudad total: algo de la ciudad, una *zona*) es, en tanto lugar, en tanto espacio de la obra, aquello que puede ser objeto de percepción por parte de una consciencia narradora. Otro *leitmotiv* de la crítica saereana: el lugar de la percepción en sus textos (ver Dalmaroni, Montaldo y Sarlo). Pues bien, este problema es, quizás, un problema pensado en términos fenomenológicos por la concepción narrativa de Saer. Si esto es así, la ciudad es, del espacio, aquello que el narrador saereano puede percibir y, por tanto, el lugar que puede, de la realidad, recortar, para abrir el espacio de la ficción, el espacio de la obra (que son, que quede claro, dos espacios distintos). La ciudad está unida al alcance perceptivo del narrador saereano: es su límite. Este límite fenomenológico dibuja el espacio de la ciudad, no la ciudad total, sino la ciudad saereana: un mundo cerrado, teóricamente aprensible, dentro de un mundo abierto, inabarcable, quizás inexistente.

Rafael Arce
Universidad Nacional del Litoral

¹⁷ La zona faulkneriana podría corresponder a esa *otra zona* saereana: el campo, las islas.

OBRAS CITADAS

- Aira, César. "Zona peligrosa." *El porteño* (abril de 1987): 66-68.
- Arce, Rafael. "Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer". *El hilo de la fábula* 7 (2008): 73-86.
- Barthes, Roland. "No hay una escuela Robbe-Grillet." *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1964: 1231-26.
- . *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- . *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1935.
- Contreras, Sandra. "En torno al realismo." *Confines* 17 (2005):
- Corbatta, Jorgelina. "En la zona: germen de la 'praxis poética' de Juan José Saer." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona. Coord. Antonio Vilanova. Vol. 3. Barcelona: 21-26 de agosto de 1989. 543-54.
- Dalmaroni, Miguel, y Margarita Merbilháa. "'Un azar convertido en don.' Juan José Saer y el relato de la percepción." *Historia crítica de la literatura argentina*. Coord. Elsa Drucaroff. Tomo 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 321-43.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer." *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-99.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. México D.F.: Siglo XXI, 1996.
- Manzi, Joaquín. *Vers une poétique du réel. L'oeuvre de Juan José Saer*. Thèse pour le doctorat. Poitiers: Université de Poitiers, 1995. 28-31 (mimeo).
- Montaldo, Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Piglia, Ricardo, y Juan José Saer. *Diálogo Piglia-Saer*. Santa Fe: UNL, 1990.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1969.
- . *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- . "El arte de narrar la incertidumbre." *La Razón*. Entrevista con Guillermo Saavedra. 21 dic. 1986: 1-5.

- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- . "Juan José Saer: nada existe fuera de la forma." *Tiempo Argentino*. Entrevista con Norberto Soares. 18 dic. 1983: 1-3.
- . *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . "Poder decirlo todo." *Pie de página 2* (1983): 5.
- . "Saer: 'La literatura es objeto y misterio.'" *Tiempo Argentino*. Entrevista con Matilde Sánchez. 10 feb. 1985: 4-5.
- . "Juan José Saer: la música de las palabras." *El periodista de Buenos Aires* 130. Entrevista con Alan Pauls. (1987): 28-29.
- Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción." *Punto de Vista* 10 (1980): 34-37.
- Stern, Mirta. "Juan José: construcción y teoría de la ficción narrativa." *Hispanamérica* 37 (1984): 15-30.