

Cuadros de Saer

DARDO SCAVINO

*Collège de Sciences Sociales et Humanités,
Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia)
scavino.dardo@gmail.com*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 16 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p243-257> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En *La mayor* (1975), Juan José Saer describió *Campo de trigo de los cuervos* de Van Gogh. En *Glosa* (1986), hizo lo propio con un *dripping* de una artista imaginaria, Rita Fonseca, transfiguración santafesina de Jackson Pollock. Nos proponemos demostrar en nuestro artículo que a través de estas descripciones Saer puso en evidencia las mutaciones de su estética antes y después de *El entenado* (1980).

Palabras clave: Juan José Saer; Pintura; Impresionismo; Expresionismo abstracto; Écfrasis.

Saer's paintings

Abstract: In *La mayor* (1975), Juan José Saer described Van Gogh's *Wheatfield with Crows*. In *Glosa* (1986), he did the same with a dripping of an imaginary artist, Rita Fonseca, a Santa Fe transfiguration of Jackson Pollock. In our article, we intend to show that through these descriptions Saer revealed the mutations of his aesthetics before and after *El entenado* (1980).

Keywords: Juan José Saer; Painting; Impressionism; Abstract expressionism; Ekphrasis.

...entrando en un museo, sabemos inmediatamente que hay un cuadro de Pollock en el otro extremo de la sala, cristalización radiante y única que nos atrae como un llamado...

Juan José Saer, *El río sin orillas*.

Introducción

Entre los papeles inéditos de Saer se encuentra un texto de los años setenta, “El culto del objeto”, que contenía una crítica del surrealismo y concluía con una frase enigmática: “Una *ascesis* con objeto; o, mejor, sin objetos: he aquí la tarea a oponerle” (Saer, 2012: 320). Para entender a qué hacía referencia Saer con esa “*ascesis* sin objetos”, deberíamos empezar por preguntarnos lo que sería su antítesis, el denostado “culto del objeto”, y por qué el santafesino evoca esta afición religiosa en un texto de estética, pero también por qué esa devoción no se dirige, como en los cultos religiosos, a un objeto en particular sino al objeto en general. Responder a estas preguntas nos permitiría comprender mejor a qué estaría haciendo alusión con esa “*ascesis* sin objeto”. La Real Academia Española de la lengua define el sustantivo *ascesis* como una “práctica encaminada a la liberación del espíritu”, de modo que cabría preguntarse por qué Saer contrapone esta “liberación” a ese “culto”. ¿El culto sería sinónimo

de un espíritu cautivo o cautivado? Quisiéramos responder a estas preguntas retomando una reflexión sobre la relación de Saer con la pintura, y en especial el impresionismo y el expresionismo abstracto, que ya habíamos iniciado en *Saer y los nombres* (2004) y *El señor, el amante y el poeta* (2009) a través de la interpretación de dos écfrasis que Saer introdujo en sus novelas a once años de distancia. La primera se encuentra en *La mayor*, de 1975, y es una descripción del *Campo de trigo de los cuervos* de Vincent Van Gogh. La segunda se encuentra en *Glosa*, de 1986, y se concentra en un *dripping* de Rita Fonseca, *alter ego* santafesina del norteamericano Jackson Pollock.

Primera écfrasis

Quienes conozcan la literatura de Saer recordarán que Tomatis había colgado una reproducción del *Campo de trigo de los cuervos* sobre el sofá-cama de su cuarto mientras discutía con Horacio Barco qué mensaje dejarían en el interior de una cápsula de tiempo —una botella, en su caso— que planeaban enterrar. Algunos años más tarde, en *La mayor*, ese cuadro ya no estaría colgado encima del sofá-cama sino en la pared del escritorio donde Tomatis compuso su antología comentada de poesía del litoral: *Paranatellon*. Mientras mojaba una galletita en el té, sin lograr que esta *madeleine* criolla despertara el más mínimo recuerdo proustiano, Tomatis se pondría a contemplar la pintura del holandés:

La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, y la mancha amarilla, debajo de la mancha azul y negra que se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, se supone que debiera ser un campo de trigo, y las paralelas verdes, tortuosas, que, arbitrariamente, y de un modo súbito, se juntan, dividiendo en dos la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser un camino, y las paralelas verdes, tortuosas, rojizas, pardas, que acompañan, sin embargo unirse, sino partiendo, a la izquierda del cuadro, de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser un camino, se supone que debieran ser, por debajo, ubicua, la tierra, y los trazos negros, nerviosos, rápidos, quebrados, diseminados, sin orden, en estampida, en vuelo, aglomerándose, en suspensión, contra la mancha azul y negra que se supone que debiera ser el cielo, y contra la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser ¿en dispersión? ¿aglomerándose? cuervos —de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser, se supone que debiera ser, por debajo, ubicua, la tierra, los trazos negros, rápidos, nerviosos, en estampida, que se supone que debieran ser, y sobre la mancha azul y negra, vagos, amarillentos, blancuzcos, dos círculos, en una atmósfera no de catástrofe, ni de ruina, no de víspera ni de día siguiente, sino de inminencia, sin que haya, ni antes, ni después, ni de este lado, ni del otro, nada, lo que se dice nada. O fijar, la vista quiero decir, en algo, en otra cosa, y ver, durante un momento, lo que sea necesario, tratando de hacer salir, si fuese posible, por una vez, aunque más no sea, una, por llamarla de algún modo, señal. Pero no, no hay nada: nada en que fijar la vista, nada (Saer, 1982: 22).

Alguien podría reprocharle al escritor santafesino el hecho de contradecirse: por un lado, sostenía que no había nada; por el otro, que había una multitud de manchas y trazos. Sucede que estos colores y esas formas no eran algo sino, se supone, formas y colores de algo: las cualidades sensibles de unos cuerpos, presuntamente voluminosos, que el artista sugirió a través de una aglomeración de pinceladas sobre una superficie plana. *El campo de trigo de los cuervos* solo es un cuadro figurativo desde la perspectiva del espectador que percibe esos borrones como la cara visible de unos “supuestos” objetos. La existencia del objeto “se supone”, es decir, se pone por debajo de las cualidades sensibles porque no se encuentra en estas. Y quien pone esos

objetos por debajo de las cualidades sensibles es la imaginación o la fantasía. O como escribe Miguel Dalmaroni parafraseando un comentario de Jean-Paul Sartre acerca de ese mismo cuadro de Van Gogh, esta tela “es engañosa respecto de la ilusión figurativa”, “debido al modo en que Van Gogh abre lo que creíamos haber visto o poder ver, allí no hay campo, ni trigo, ni cuervos” (Dalmaroni, 2010: 401). El propio Saer escribió en uno de sus papeles que esta obra podía considerarse “a la vez como un cuadro figurativo y como un cuadro no figurativo” (Saer, 2012: 316). Figurativo porque el espectador cautivado percibe esas manchas y esos trazos como las cualidades de un conjunto de figuras; no figurativo porque, sustrayéndose a esa fascinación, el crítico comprueba que, sobre la superficie del lienzo, no hay figuras sino rastros planos de pintura. Saer describe el cuadro hablando de lo que Tomatis ve, pero también de lo que imagina, de lo que supone que hay ahí.

Como muchos otros paisajistas, Van Gogh había comprendido el fenómeno de la *pareidolia* (vocablo formado a partir del prefijo griego *para-*, junto a, en el sentido de equiparable a, y el sustantivo *eidōlon*, figura) que nos lleva a percibir imágenes allí donde no hay más que manchas, rayas, rugosidades, como cuando vemos rostros en las vetas de una madera o animales reales o maravillosos en las fragosidades de las nubes. No hacía falta entonces que Van Gogh representara el cielo, el trigo o la bandada de cuervos para que esa pintura se volviera, desde la perspectiva del espectador, figurativa. Y tampoco hubo que esperar hasta el surgimiento del impresionismo para que los pintores reflexionaran acerca de este fenómeno de la fantasía proyectiva. Al principiar su *Tratatto della pittura*, Leonardo Da Vinci recordaba que su amigo Sandro Botticelli sostenía que bastaba “con arrojar contra una pared una esponja embebida de diversos colores” para que viéramos “un paisaje en la mancha”, como ocurre cuando “miramos atentamente un muro cubierto de polvo y queremos descubrir algo en él: nos imaginamos figuras que se parecen a cabezas de hombres o de animales, o que representan batallas, rocas, mares, nubes, bosques y otras miles de cosas parecidas” (Da Vinci, 1792: 2). Un contemporáneo de Leonardo, el cardenal Pietro Bembo, aseguraba en *De imitatione* que la imaginación nos permite ver lo que la naturaleza sensible no nos muestra, y por eso, a su entender, la pintura no era una simple imitación de los objetos visibles sino el arte de suscitar imágenes en el público (Bembo, 2017: 27).

Tanto Bembo como Leonardo reactualizaban una teoría de la fantasía que se remonta a *De anima* de Aristóteles y que conoció un memorable resurgimiento con los poetas del amor cortés y el *dolce still nuovo*. La fantasía, para ellos, era una facultad que reunía la multiplicidad de impresiones sensibles en unidades discretas y se las ofrecía así al entendimiento. La écfrasis del cuadro de Van Gogh en *La mayor* se inscribe en este linaje. Si nos quedáramos con la multiplicidad de manchas cromáticas, no habría nada donde fijar la vista. Es preciso que Tomatis imagine, o fantasee, a partir de esas manchas, algo: el cielo, el trigo, los cuervos, lo que “se supone que deberían ser” esos colores. Como cualquier otro espectador, Tomatis fijaba la vista en aquello que no lograba ver, eso mismo que imaginaba, o que “ponía por debajo”, de la legión plana de pigmentos. La fantasía le ofrece así al entendimiento objetos, o sustancias con cualidades, que puedan convertirse en sujetos de proposiciones. Los ojos ven unos trazos negros, la fantasía “supone que deberían ser” cuervos y el entendimiento concluye: “los cuervos son negros”.

Reconstruyendo la etimología del vocablo *phantasia*, Aristóteles aseguraba en *De anima* que provenía del sustantivo *phaos*, luz, “porque sin la luz no se puede ver nada” (Aristote, 1966: 148). Ahora bien, en la tradición pneumo-fantasmológica estudiada por Giorgio Agamben (1992: 150), esta luz proviene de un fuego que es el deseo del sujeto. Y por eso los poetas provenzales solían equiparar a cualquier amante apasionado con Pigmalión, el escultor que se enamoraba de la imagen que él mismo había modelado. Todavía encontramos esos mismos *spiritus phantastici* de la poesía provenzal y la toscana en muchos poemas de Sor Juana Inés de la Cruz escritos en la segunda mitad del siglo XVII:

Detente, sombra de mi bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía;
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía
(De la Cruz, 1992: 148).

En el siglo XVII, el vocablo *sombra* no aludía a una ausencia de luz por interposición de un cuerpo sino a un espectro. La paradoja consiste en que el deseo crea y, a su vez, trata de abrazar en vano ese *hechizo*, un vocablo que, como su equivalente francés, *fétiche*, proviene del latín *facticius* y remite a aquello que fue hecho y que a su vez embruja a un sujeto, incluido al hacedor, o el hechicero, como le ocurrió a Pigmalión. La amante de aquel soneto estaba cautivada por un fantasma que no lograba capturar. O prendada de una sombra que no llegaba a aprehender. Y por eso el ser amado era un tirano fugitivo que convertía a la amante en una mixtura de Pigmalión y Tántalo: el labrador de imágenes y el rey cuyo castigo consistía en la imposibilidad de atrapar el agua o los frutos que saciarían su sed y su hambre (en otro de sus poemas, Saer condensará estas dos figuras mitológicas en el personaje de Príapo). La amante venera, o le rinde culto, a un objeto que nunca logrará poseer. Sin embargo, Sor Juana culmina su soneto con una segunda paradoja: por un lado, ella no logra apresar al amado porque se trata de un objeto incorporal; por el otro, logra apresarlo porque su fantasía “le labra prisión”, lo aprehende (Sor Juana solía jugar con la etimología de los verbos *percibir* y *concebir*, ambos derivados de *capio*, como *captar* y *capturar*).

Pero Sor Juana establecía también un paralelo entre la fantasía amorosa y la ilusión pictórica a propósito de un admirado retrato de su juventud, y ya denunciaba por entonces ese “culto del objeto”:

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada
(De la Cruz, 1992: 157).

Como Saer, Sor Juana pensaba que ahí, sobre la superficie de la tela, no había “nada en que fijar la vista”: solo empezaba a haber algo, y a verse algo, cuando el espectador, embelesado con ese “engaño colorido”, fantaseaba la imagen de una joven fresca y rozagante. El espectador fija la vista, sí, pero en el cuerpo fantaseado por él mismo, en aquel “supuesto”. Tres siglos más tarde, Saer parecía parafrasear este poema en los versos de “Poesía danesa contemporánea”:

*Contra natura o de su lado, mirar
es como un llanto mudo, dice Narciso,
mostrando a las visitas la orgía de color,
con un dedo rígido y rojo como un pene
y más firme que una obsesión. Noche europea,
ahora que el sol cayó, ¿aprendiste por fin
que los campos de oscuridad son el lugar
donde mejor se ve? Y deberías todavía aprender,
especie fugitiva, que del solo mirar
no se saca más que la polvorienta
llama de la pupila que contempla. Dice Narciso:
Con los ojos cerrados, contra natura,
Oigo voces ajenas que cantan mi misma canción
(Saer, 2000b: 27).*

Escrito en la época de *La mayor*, estos versos nos recuerdan aquel “Ver de ver algo, aunque los ojos no tengan, en la cuestión, que ver para nada” (1982: 32). Como el narrador de *La mayor*, Narciso no ve, en la “orgía de color”, nada, de modo que no tendría nada que mostrar, porque cuando mostramos algo no señalamos alguna de sus cualidades visibles sino la cosa misma, o la imagen, que las posee. ¿Qué muestra entonces Narciso cuando señala algo? Su propio fantasma: lo que pone, o supone, ahí, por detrás de los colores. Y Saer nos recuerda el origen libidinal de ese fantasma con la figura del “dedo rígido y rojo como un pene”. Que para referirse al cuadro hable de una “orgía de color”, nos sugiere que el arte del pintor, en este caso, consiste en acicatear el deseo del espectador y alimentar su fantasía, aunque pinte una imagen santa. Kant hubiese dicho que el desnudo pornográfico no es estético porque la mirada del espectador, cuando lo percibe, no es “desinteresada”. Saer diría que esa dimensión sexual se encuentra, disimulada, en la propia constitución figurativa, o fantasmática, del objeto representado a partir de la “orgía de color”, sin importar si el espectador contempla un desnudo o no. Para él, hasta la imagen santa es erótica porque si le quitamos el deseo a la mirada, desaparece la imagen.

Todavía en el último poema de la edición definitiva de *El arte de narrar*, “Dama, el día”, Saer vuelve a evocar a Pigmalión y el mismo paralelismo entre la sexualidad y el arte:

Dama, que en cada octubre
reaparece, fresca otra vez,
abierta y reticente, animal
nupcial
que el pico rojo esculpe
a su imagen... (Saer, 2000b: 155).

Este amante es el “moscardón / que confundía mundo y deseo” (Saer, 2000b: 156), el *animal triste* del proverbio cuya caída *post coitum* Saer termina comparando con el “clic” del interruptor de la luz. Esto explica por qué la dama “reaparece, fresca otra vez” cada vez que los ardores del amante y la actividad del “pico rojo” retornan con nuevos bríos en la siguiente primavera. Durante el largo invierno de la dictadura, en cambio, Tomatis conoce el retiro del deseo y, con él, la “Dispensa definitiva de la papesa [*sic*] Juana” (Saer, 1993: 74). “A partir de cierto momento”, cuenta, “no solo ya no hubo [con su pareja] más discusiones ni posesión, sino ni siquiera deseo, no únicamente deseo de ella, sino deseo en general”. “Ningún deseo: nada” (Saer, 1993: 74). De modo que “el famoso aditamento desapareció de un día para otro entre mis piernas y desapareció está puesto literalmente, porque aun para orinar debía buscarlo un buen rato con dedos distraídos entre los pliegues de piel arrugada y fría que colgaban bajo los testículos” (Saer, 1993: 74). Y “una vez retirado el deseo fue instalándose, cada día menos lenta, la disgregación”. Pero incluso mucho antes de que las discusiones concluyeran, la esposa le aplicó un día un golpe en los testículos que, por fortuna, ya habían desaparecido “junto con el aditamento que pretende capitanearlos, detrás del vértice piloso del pubis, vegetación un poco más exuberante en la selva enrulada del delta hacia el que convergen, para diseminarse en el océano del acontecer, los ríos incesantes y misteriosos de todos los deseos y de todos los delirios”.

Los budistas hubiesen hablado de una saludable “extinción” de los ardores (*nirvana* significa ‘extinción’ en sánscrito) y, con ella, del desvanecimiento de esos delirios que denominaban “velo de Maya”. *Maya* significaba “medida”, pero suele traducirse por “ilusión” porque cualquier límite que se pretenda trazar en la realidad infinita o ilimitada resulta ilusorio. Saer parecía inspirarse en esta significación de *maya* cuando introducía, en *Glosa*, el poema que Tomatis le regala al Matemático, y que pertenece y no pertenece

al universo físico-así, físico, ¿no?, que es, también, otro modo que tienen de decirle a eso, magma ondulatorio y material, tan desmedido en su exterioridad, menos apto al rito que a la deriva, aunque el animal soñoliento que lo atraviesa, fugaz, sospechando su existencia, se obstina en naufragar contra él en asaltos clasificatorios y obcecados. Austera o lapidaria, la voz de Tomatis declama: *En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí* (Saer, 1986: 84).

Como en el budismo, la geometría, o la medición de la tierra, tiene, para Saer, su origen en una fiebre, y por eso el desengaño implica una extinción (*nirvana*) de ese ardor. Solo que la ascesis saeriana no es budista ni schopenhaueriana: lejos de traer aparejada la liberación del sujeto, la extinción del deseo lo condena a una suerte de muerte en vida, como le ocurre a Tomatis o a su vecino, Mauricio.

Por el contrario, son los deseos, y los deseos pecaminosos, los que nos “liberan” de la materia o nos sacan de la multiplicidad caótica de lo sensible insensato. Y es lo que Saer plantea en su poema “A los pecados capitales”:

Por nuestra fantasía, nos liberan
De la materia pura, pero caemos en la red
De la esperanza. Pecados, vicios y hasta
Las débiles virtudes, nos separan
Del cuerpo único del caos,
Nos arrancan
De la madera y de los mares.
Guardianes en el umbral de la nada
(Saer, 2000b: 86).

Podría decirse incluso que estos pecados —entre los que sobresale, evidentemente, la lujuria— están en el origen de los “cultos”, o las veneraciones religiosas, de alguna entidad superior. Así, el psiquiatra santafesino de *Las nubes*, el doctor Real, pensaba que “la única persona verdaderamente religiosa” que había conocido en su vida era una monja ninfómana llegada desde España, Sor Teresita, cuyas efusiones sexuales eran una sátira de la mística amorosa de Teresa de Ávila:

El amor que sentía por Cristo era intenso y sincero, y especular sobre si lo manifestaba en forma adecuada es ocioso, porque a mi modo de ver si ese objeto tan alto de adoración existe de verdad, aunque yo pondría más bien al azar en el trono que se le tiene asignado, sería difícil determinar cuál es la correcta entre las tantas formas diferentes de adorarlo que sus fieles han imaginado (Saer, 1997: 56).

Como decía Saer a propósito de Tomatis, en el sexo de Sor Teresita también convergían “los ríos incesantes y misteriosos de todos los deseos y de todos los delirios”. Y por eso aquella veneración apasionada se esfumó el día en que, a fuerza de drogas y baños fríos, el doctor Weiss terminó “curando” sus fervores y Sor Teresita pudo abandonar por fin la Casa de Salud, “apagada y gordinflona, con el botoncito rojo de la nariz perdido entre los cachetes carmín”. Una estética de la desilusión o el desengaño es una estética de la depresión porque para acabar con esa ilusión hay que acabar también con el deseo que la alimenta. O para decirlo con Sor Juana, quien no le iba a la saga a Saer con sus profecías barrocas de “fin del mundo”, si suprimimos el “engaño colorido”, el retrato perderá su belleza espectral y se volverá “cadáver, polvo, sombra, nada”. Para el miope de la “Carta a la vidente”, inspirada en las misivas homónimas de Arthur Rimbaud y Antonin Artaud, el mundo se parece al cuadro de Van Gogh:

No le mando, por lo tanto, nada. Nada que someter a su videncia. El universo monótono, opaco, no difiere de los fragmentos monótonos, opacos, que quedan en mí. Y si hablo ahora, por esta vez, sin mediaciones, en primera persona, es para mostrar claramente que, a través de mí, ninguna alteridad se manifiesta, nada que no esté en los manchones fugaces, fugitivos, intermitentes, cuyos bordes están comidos por la oscuridad, y a los que llamamos el mundo (Saer, 1982: 184).

Tanto Sor Juana como Saer exhiben la misma paradoja: el desengaño no nos permite acceder a la realidad tal cual es porque las *res*, o las cosas, que constituyen esa realidad, se disgregan junto con la ilusión y los ardores que la vivifican. La relación entre el amante y la amada

corresponde a la relación entre el sujeto y el objeto. Entre el espectador y su espectro. A esto se debe que Saer no hable del culto de un objeto en especial sino del culto del objeto como tal: cualquier objeto se constituye imaginariamente y esta imaginación tiene un origen libidinal.

Llegan los griots

Marx había iniciado su *Crítica a la filosofía del derecho de Hegel* rindiéndole un homenaje tácito a Feuerbach: “la crítica de la religión”, escribió, “es la condición de cualquier crítica” (Marx, 1971: 51). Porque Feuerbach había demostrado dos años antes que la imaginación de los hombres había creado esa misma divinidad ante la cual se arrodillaban. Siguiendo su propio precepto, Marx denunciaría el “fetichismo de la mercancía” mostrando que su valor de cambio no era una “cualidad mística” del producto sino el tiempo socialmente necesario para producirlo. Toda crítica, como consecuencia, es la crítica de una alienación, y hay alienación cuando lo propio se vuelve ajeno o cuando el sujeto percibe como un objeto distinto de él aquello que proviene de él, que labró, como diría Sor Juana, él. A través de la écfrasis del *Campo de trigo*, Saer nos recuerda que las presuntas representaciones del cultivo y de los cuervos son proyecciones del espectador sobre las manchas Rorschach del lienzo, y que esta relación, supuestamente contemplativa, disimula una praxis, un hacer, una producción: el trabajo de la imaginación que modeló esa figura. La écfrasis del *Campo de trigo* es una descripción crítica del cuadro, que no solo se sustrae a la ilusión mimética, sino que además explica por qué esta se produce, del mismo modo que Feuerbach y Marx explican por qué veneramos las divinidades o las mercancías. Hay un arte del pintor. Pero hay también un arte del espectador. También este labra las imágenes, solo que lo hace con los cinceles de su pasión y su fantasía. La crítica de Marx consistía en acabar con el fetichismo de la mercancía mostrando que su realidad era el trabajo del obrero. La crítica de Saer consistía en acabar con el “culto del objeto” mostrando que su realidad era el del deseo del sujeto. Y por eso la lucidez de los depresivos como Tomatis es, en los textos de Saer, una lucidez crítica.

Esta sagacidad ascética o depresiva constituye, en realidad, un retorno de Marx a Kant. Kant también había proseguido la tradición pneumo-fantasmológica, dado que, en su primera *Crítica*, cuando su estética todavía no era una teoría sobre lo bello y lo sublime sino sobre la diversidad de afecciones sensibles, la imaginación ocupaba un lugar intermediario entre la sensibilidad y el entendimiento. La función de la imaginación era esa: reunir la multiplicidad sensible y ofrecerle al entendimiento unidades susceptibles de convertirse en referentes estables para sus diversos predicados. Solo que el carburante de esta imaginación no era, desde su punto de vista, el deseo. En un pasaje de su *Antropología*, no obstante, Kant sostiene que vislumbramos ese caos de las multiplicidades sensibles anteriores a las síntesis de la imaginación y el entendimiento con el vértigo que precede algún desmayo. En esos instantes, afirmaba, aparece “una sucesión de sensaciones heterogéneas que giran en rápido círculo y sobrepasan la capacidad de aprenderlas”, experiencia que Kant compara con “un preludio de la muerte” (Kant, 1991: 70). Cuando perdemos el sentido, cuando se desvanecen las imágenes estables de los objetos exteriores, solo nos queda un vértigo de sensaciones insensatas. Esta experiencia constituía una crítica práctica del “sueño dogmático”, del mismo modo que, desde la

perspectiva de Saer, las depresiones profundas, las extinciones del deseo, serían críticas prácticas del apasionado “culto del objeto”.

A partir de los años ochenta, Saer empieza a introducir, no obstante, un tercer elemento entre la disgregación material y el fantasma inmaterial, entre la multiplicidad de impresiones y la unidad figural, entre lo insensible insensato y lo sensato insensible: el lenguaje. El protagonista de *El entenado*, en efecto, no había salido del “magma indiferenciado y viscoso” en el que se hallaba sumergido gracias a la resurrección de su deseo sexual sino gracias a las lenguas que le enseñaría un cura, el padre Quesada: unas “tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible” (Saer, 1983: 99). “Mucho más tarde”, escribirá en sus memorias, “comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (1983: 99). Y algo similar dirá el propio Saer al iniciar su “tratado imaginario” intitulado *El río sin orillas*:

La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos. Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible. El cuerpo que suponemos desear es una superposición de proyecciones culturales inculcadas por el sistema tortuoso que quiere justamente impedirnos su goce... (Saer, 1991: 33).

A diferencia de lo que decía Tomatis, la disgregación no se instala cuando el deseo se retira. Se instala cuando se retira la palabra. Saer ilustra este mismo problema en un capítulo de *La pesquisa*. Un manuscrito hallado en la casa del poeta Washington Noriega cuenta la historia de dos soldados griegos, uno viejo y otro joven, que discuten en el campamento de Menelao, frente a las murallas de Troya, acerca de esa guerra que Homero narrará en la *Iliada*. Si bien hace diez años que se encuentra ahí, y cuenta con el privilegio de la experiencia, el Soldado Viejo muy poco puede decir sobre esos acontecimientos. “Él no ha visto más que una nube de polvo en un punto lejano de la llanura”, explica Marcelo Soldi (Saer, 1994: 123), algunas “figuras humanas diminutas” (Saer, 1994: 121), hombres heridos que llegaban al campamento y la escasez de pan y aceite, signo de tiempos difíciles. El Soldado Viejo nunca ha visto la guerra propiamente dicha, a pesar de haber sido, a lo largo de diez años, un testigo presencial de sus batallas. Aunque acababa de llegar de Esparta hacía unos días, y no contaba con el privilegio de la experiencia directa, el Soldado Joven sabía de la guerra mucho más que el Viejo, “estaba al tanto de todos los acontecimientos” (Saer, 1994: 121) y podía contárselos a su compañero con lujo de detalles. Cosa que, desde luego, sorprende al Soldado Viejo ya que éste nunca vio eso que el Joven le refiere, de modo que decide, cuando termine la guerra y vuelva a su patria, pasar el resto de sus días informándose acerca de todos esos acontecimientos conocidos por los habitantes de Grecia e ignorados por él. El Soldado Viejo tiene la “verdad de la experiencia”, pero de esta experiencia no extrae más que un conjunto de impresiones pulverulentas.

Y es lo que ocurre también en *Glosa*. Mientras atraviesa a pie la ciudad de Santa Fe, el Matemático le cuenta a su compañero de travesía, Leto, el cumpleaños del poeta Washington Noriega. El Matemático había estado ausente del evento porque en esos momentos estaba de viaje de estudios por Europa, pero tenía una versión de los hechos que le había transmitido unos días antes uno de los invitados: Botón. Del mismo modo que el Soldado Joven repite los relatos

que circulaban por la Hélade, el Matemático glosa la fabulación de Botón. A diferencia del Soldado Viejo, Leto tampoco había asistido al evento referido, pero sí Pichón Garay, quien, algunos años después no va a estar “menos perdido en la incertidumbre engañosa” que el Matemático, quien “en aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Fráncfort, privándose de ese modo de atrapar, en un punto preciso de lo que es, la sucesión rugosa del acaecer con la red de sus cinco sentidos” (Saer, 1986: 165).

La multiplicación de *verba dicendi* (Perera San Martín, 2002: 323) a lo largo del relato no es sino una extensión de este principio: nos valemos de vocablos (o de *glossai*, como dirían los griegos) cuyo presunto correlato empírico nunca se nos presentó, y esto no solo a quienes repetimos esas voces sino también a las autorizadas “fuentes de información” que las propagan. Hasta las nociones más científicas tienen en *Glosa* el estatuto de ficciones. Cada término de nuestro glosario es también una glosa, en el sentido de una palabra ajena que citamos o parafraseamos, como si, por el solo hecho de hablar, estuviésemos empleando incesantemente las expresiones de otros. Y es lo que llega a hacer Saer en algunos de los pasajes más desopilantes de la novela:

Durante unos minutos, se quedan los tres inmóviles —inmóviles, *si se quiere, ¿no?*, y si se dejan de lado, y cabe preguntarse por qué, la cohesión, *si puede usarse la palabra, de, como parece que le dicen*, los átomos, la, *si no se presenta objeciones*, actividad celular o la *así llamada* circulación de la sangre, el *pretendido* trabajo muscular, las perturbaciones magnéticas del aire que nos rodea, el flujo continuo de la luz, la deriva imperceptible de los continentes, la rotación y traslación, *como les dicen*, terrestres, la, *a estar con los diarios*, fuerza gravitatoria general, sin olvidar, *si se toman en cuenta las últimas ocurrencias de las revistas especializadas*, la expansión o, *según se mire*, la retracción del *así llamado* universo, en fin, inmóviles, *si aceptamos*, ya que estamos aquí para eso, la palabra, inaceptable desde luego por más vueltas que se le den, ya que, pensándolo bien, lo inmóvil vendría a ser más bien un torbellino, una estampida fija, en su lugar, inmóviles, *decíamos*, entonces, *¿no?*, *o decía mejor*, un servidor —*en una palabra*, o en dos más vale, para que quede claro: todo eso (Saer, 1986: 174; las itálicas son nuestras).

En un relato de *Lugar*, “Traoré”, Saer propone una vasta alegoría de esta constitución lingüística o narrativa de la realidad. Un barrendero musulmán de París recuerda en este relato que los reyes de ciertas regiones del continente africano se habían rodeado en otros tiempos de juglares llamados *griots*, los mismos cuyas narraciones, en prosa o en verso, pueden escucharse aún hoy en Costa de Marfil, Mali o Senegal, o incluso en algunas salas de París que acogen a los inmigrantes provenientes del África subsahariana. Pero en aquellos tiempos, esos juglares cantaban

A todo momento, hora tras hora, de día y de noche, las genealogías de los reyes que los tomaban a su servicio, el esplendor de la corte, el número y el coraje de sus ejércitos, la fertilidad de sus mujeres y la salud y las promisorias perspectivas matrimoniales de su descendencia (Saer, 2000: 43).

En razón de su omnipresencia, estos *griots* “habían adquirido una especie de invisibilidad, y no tenían más existencia que la de los atributos reales que cantaban”, como si ya nadie profiriese esas palabras o como si ya nadie cantase esas canciones. Y a su vez cada rey había tomado tantos *griots* a su servicio que “él mismo desaparecía entre el enjambre de juglares que lo precedía, lo rodeaba y lo sucedía en cada uno de sus desplazamientos” (Saer, 2000: 54). Los reyes, por ejemplo, concurrían a las batallas

Envueltos en una espesa nube de cantores, de modo tal que no solamente eran invisibles en medio de esa muchedumbre, sino que también habían llegado a una condición incierta de inexistencia, difícil de aprehender, a causa de los epítetos innumerables que los describían y de

los atributos variados, y a menudo contradictorios que los diferentes versos les adjudicaban (Saer, 2000: 45).

Nunca podía saberse con certidumbre, prosigue Saer, si el banquete que los juglares celebraban en el mismo momento en que supuestamente tenía lugar, estaba ocurriendo o no, si el rey estaba ausente o presente, y esto porque

Únicamente el relato de los *griots* era real para los cortesanos que, sin ver nada a causa de la multitud de cantores ni tener más garantías de que estaba sucediendo lo que la narración describía y los encomios que la ensalzaban, en razón de un protocolo puntilloso, estaban obligados a asistir a la comida (Saer, 2000: 44).

Así, el mundo estaba siendo sustituido por los mitos y, en cierto modo, no era algo distinto de éstos, ya que los súbditos solo tenían noticia de lo real a través de los relatos de los omnipresentes *griots*:

Los soldados creían en sus palabras y morían a causa de esa creencia, porque el sujeto verdadero que las palabras predicaban se había vuelto inaccesible a la experiencia y las hipérbolos que lo celebraban habiéndolo extraído de lo contingente, lo hacían parecer invulnerable (Saer, 2000: 46).

No precisamos llegar entonces al final de esta historia para comprender que los reyes son aquí metáforas de lo real y que la figura de los juglares africanos alude al propio estatuto ficcional de la palabra. Las leyendas cantadas por los *griots* sustituyen la experiencia inmediata de las cosas (la presunta experiencia inmediata de las cosas porque, como vimos, las cosas se desvanecen cuando accedemos a esa experiencia empírica sin ninguna mediación). Y hasta tal punto es así que los *griots* terminan remplazando la realidad “por una versión más nítida que la que ofrecen los sentidos, más exacta que la que puede extraerse de la experiencia, más intensa que la que se representa la imaginación, más clara y coherente que la que concibe el pensamiento” (2000: 44). Durante una batalla, entonces, los soldados se dan cuenta de que no deben disparar contra los reyes del bando opuesto, “invulnerables” a causa de su “invisibilidad”, sino contra los *griots* que seguían cantándolos:

Al mismo tiempo que los *griots* iban cayendo, los atributos de los reyes —los dos bandos modificaron su estrategia el mismo tiempo— se evaporaban, se desvanecían, y sin nadie para nombrarlos, iban dejando a los sujetos otra vez en la desnudez del azar, de cara a la perdición, en el mismo barrial en el que chapaleaban los soldados, y entonces fue fácil alcanzarlos (Saer, 2000: 47).

Suprimidas las leyendas, lo real se desintegra, y sin nombres que los designen, los sujetos reales regresan al “barrial” de la materia pura. Paradójicamente, los reyes solo existían como tales a condición de “desaparecer” detrás de los nombres o de verse suplantados por las ficciones. La realidad ya no desaparece cuando el deseo se extingue sino cuando mueren las palabras. La ficción, desde la perspectiva de Saer, no es aquello que se opone a la realidad sino aquello que le permite aparecer.

Segunda écfrasis

Como si hubiese obedecido a aquella célebre sentencia de Marx —“la crítica de la religión es la condición de cualquier crítica”—, la pintura moderna empezó desembarazándose de esos

objetos invisibles, o puramente imaginarios, que eran las divinidades, los ángeles o los demonios, gracias a la crítica protestante de las imágenes sagradas. Más tarde, les llegaría el turno a los “supuestos” cuerpos voluminosos, gracias a la crítica cubista de la ilusión tridimensional. El cubismo, sin embargo, no había renunciado al fetichismo de la figuración, como lo harán, por esos años, algunos adeptos de la abstracción en el estilo de Vassily Kandinsky o Paul Klee. Solo que ambos artistas se deshicieron de las imágenes de cosas o de personas para conservar, al menos en un primer momento, la figuración geométrica y, como consecuencia, el dibujo, con sus limitaciones del espacio ilimitado. Los *drippings* de Jackson Pollock, las *chromatic abstractions* de Mark Rothko o los *blaus* de Joan Miró terminarían suprimiendo incluso esos dibujos. El expresionismo abstracto fue la consagración de las pinceladas e incluso, más allá de las pinceladas, demasiado controladas por la muñeca del artista, de las manchas, los goteados o los chorreados, como si la pintura hubiese concluido así un largo proceso de “ascesis” o un radical desengaño crítico, purificándose de todo aquello que no fuera cromatismo.

Todo pareciera indicar entonces que la pintura moderna va desde los intensos ardores místicos y sus consecuentes fantasías, en el estilo de Sor Teresita, hasta la más profunda depresión, y el desvanecimiento del mundo, en el estilo de Tomatis. Pero cuando Saer describe un *dripping* de Rita Fonseca hacia la mitad de *Glosa*, la experiencia de Leto no es depresiva sino exaltante:

Leto nunca ha visto un cuadro semejante: es un rectángulo de un metro de alto más o menos y de unos ochenta centímetros de ancho, sin ningún tipo de representación, ninguna figura o silueta, ninguna forma ni siquiera vaga o distorsionada, sino una acumulación de gotas, manchas, regueros, salpicaduras de pintura fluida de varios colores que se superponen, contrastan, se anulan, se mezclan, se combinan y que, en tanto que conjunto, se equilibran, milagrosos, a pesar del ritmo irregular y frenético y del azar vertiginoso con que la pintura ha chorreado sobre la tela (Saer, 1986: 140).

Y prosigue:

Ningún color predomina, a no ser por las titilaciones, no periódicas porque su distribución en el conjunto no obedece a ninguna periodicidad, con que sobresalen de tanto en tanto, y siempre en relación estrecha, como se dice, con los demás, en distintos puntos de la superficie; el chorreo, más bien fino o mediano en general, se adensa por momentos en remolinos, en manchas superpuestas varias veces, en gotas de tamaño diferente que, al estrellarse, cayendo de distinta altura, lanzadas con distinta fuerza o constituidas por distintas cantidades de pintura más o menos diluidas, se estampan por lo tanto de manera distinta cada vez, no únicamente por el tamaño, sino sobre todo por la individuación perfecta que adquieren al desparramarse en la tela. Por otra parte, las manchas y los regueros tortuosos continúan hasta los bordes, los cuatro costados clavados al bastidor, de modo tal que como se comprueba que lo que ha quedado detrás del bastidor es la continuación de la superficie visible, puede deducirse con facilidad que esa parte visible no es más que un fragmento, y el ojo, al llegar a los bordes en los que se pliega la superficie, adivina la prolongación indefinida de esa aparición intrincada que va dejando, en su combinación imprevisible de colores, de densidades, de velocidades, de sobresaltos y de acumulaciones, de giros bruscos y de temperaturas, la materia atormentada. No son formas, sino formaciones —rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, ¿no?, aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión, que relacionando tensa y frágil, sin anularlos, azar y deliberación, le añade, liberadora, a lo existente, delicia y radiaciones (Saer, 1986: 141).

Ya no se trata ahora de una fantasía que libera al espectador de la “materia pura”, o sin objeto, sino de una materia pura que lo libera de la fantasía y su consecuente “culto del objeto”. Y lejos de resultar depresiva, como un triste “preludio de la muerte”, este vértigo de sensaciones trae aparejada ahora una liberación deliciosa y estimulante. La “ascesis sin objetos” ya no supone una extinción del deseo sino más bien de la palabra. Frente al cuadro de Fonseca-Pollock, frente a esos “chorreados”, esas “manchas” y esos “regueros tortuosos”, Leto se queda mudo. Si la imaginación era la mediadora entre la multiplicidad vertiginosa de sensaciones y los objetos a los que se refieren los juicios del entendimiento, la destitución de la imaginación, o la experiencia del cuadro sin figuras, solo puede traer aparejada la mudez del espectador debido a que este ya no logra referirse a nada. La experiencia mística (vocablo derivado del adjetivo griego *mystikós* y del verbo griego *myó*, callarse) ya no tiene que ver con la experiencia de lo Uno sino de lo Múltiple.

Esta mística materialista coincide con el “materialismo sin imágenes” (*Materialismus bilderlos*) o “sin objeto” (*Ungegenständlich*) que Theodor Adorno teorizó a propósito del arte contemporáneo (Adorno, 2003: 204), y que vinculaba con la vía musical de la experiencia pictórica. Del mismo modo que la música era una combinación de sonidos que no representaban nada, la pintura vanguardista iba convirtiéndose en una combinación de formas y colores que no figuraban nada. Este materialismo “sin objeto” coincide también con el mandamiento iconoclasta del Éxodo. Porque esta prohibición de esculpir imágenes puede entenderse de dos maneras: como una prohibición de representar lo irrepresentable, figurando aquello que no podía reducirse a una imagen finita (toda figura es finita desde el momento en que, para dibujarla, el artista limita un espacio ilimitado), pero también como una interdicción de aprisionar la multiplicidad sensible en un cuerpo unificado y finito. La experiencia de lo sublime se vinculaba, para Kant, con todo aquello que no podía reducirse a una imagen o, si se prefiere, con todo aquello que excedía los límites de la imaginación, o porque era demasiado extenso (sublime matemático) o demasiado poderoso (sublime dinámico). Lo sublime se vinculaba con lo no-finito y, como consecuencia, con la no-figura. Este “terror delicioso”, como lo había llamado Edmund Burke (2014: 57), el filósofo irlandés que habría inspirado a Kant en este punto, se convirtió en la experiencia favorita de algunos pintores románticos, como en las tempestades de Caspar Friedrich, los naufragios de Claude Joseph Vernet o los grandiosos cielos anubarrados de William Turner. Solo que cuando Burke evocaba ese “terror delicioso” (2014: 67), estaba confundiendo una emoción estética con un sentimiento psicológico: el terror que nos producen las tempestades, las catástrofes o las inmensidades celestes. Basta sin embargo con observar detenidamente los cuadros de Turner, Vernet o Friedrich para advertir que el goce estético del espectador no proviene de la evocación de esos objetos desmesurados, sino de una materia plástica “sin objeto” que anuncia el expresionismo abstracto y que Didi-Huberman encontró incluso en algunos discretos *marmi finti* de Fra Angelico (Didi-Huberman, 1990: 65). La experiencia de lo sublime no concierne a un objeto que la imaginación no llega a abarcar o apresar sino a la experiencia de un reposo de la propia imaginación o de la usina subjetiva de fabricación de imágenes. No se trata de un objeto demasiado grande para la estrechez de la imaginación: se trata de un no-objeto o de una no-imagen. No se trata de algo que sobrepasa los límites de la fantasía sino de una multiplicidad que no la provoca. Lo “desmesurado” o lo “desmedido” no son objetos enormes o colosales, como planteaba Kant,

sino no-objetos. Pollock, Rothko o Miró nos enfrentan a la materia inimaginable porque sus cuadros no suscitan en el espectador la proyección de una imagen, y a falta de una imagen que unifique las cualidades en torno a una misma cosa, el entendimiento no encuentra un referente para sus juicios. Pollock, Rothko o Miró terminan con el “culto del objeto” y nos permiten alcanzar la “ascesis sin objetos”.

Posita in affectibus

Me gustaría concluir este artículo con un recuerdo personal. En abril de 2005, a dos meses de su fallecimiento, visité a Juan José Saer en su apartamento del barrio de Montparnasse. Unas semanas antes le había enviado un ejemplar de *Saer y los nombres* y él quiso que discutiéramos sobre algunos puntos del ensayo en el que, casi al principio, yo analizaba su éfrasis del *Campo de trigo* de Van Gogh (Scavino, 2004: 16). La discusión derivó entonces hacia la historia del arte y en un momento Saer evocó una escena de *Far from Heaven*, el formidable melodrama de Todd Haynes estrenado en 2002. En la escena en cuestión, los protagonistas, Cathy y Raymond, se encuentran en una exposición de pintura y admiran un cuadro abstracto de Joan Miró. “No sé por qué”, le dice Cathy, “pero me encanta esto, el sentimiento que provoca”. Y agrega como disculpándose: “Sé que parece terriblemente vago”. “No, no”, le responde Raymond, “de hecho confirma algo que siempre me pregunté a propósito del arte moderno, del arte abstracto...” “Que a lo mejor no hace sino continuar el arte religioso allí donde este se detuvo, en su intento por mostrarnos la divinidad”. “El artista moderno”, concluye el jardinero, “se contenta con reducirlo a los elementos de base de la forma y el color” (Haynes, 2002: 63). “Esta es mi idea sobre el arte”, me dijo Saer aquel día. Esta reducción a los elementos de base de la forma y el color no sería sino aquella “ascesis sin objetos” de la que él había hablado en su texto sobre el surrealismo.

En *La mayor*, Saer intentó hacer lo mismo que Van Gogh en su cuadro: describir una serie de sensaciones insensatas para que el lector se imagine, a partir de ellas, una historia, es decir, una unidad sensata e insensible. En *Glosa*, como en todas las novelas posteriores a *El entonado*, las narraciones están sistemáticamente “enmarcadas”: las historias que leemos son las interpretaciones de un personaje intradieético. Estos narradores no ocupan el mismo lugar que Van Gogh sino el mismo que los espectadores de sus cuadros: no nos cuentan lo que sucedió sino lo que se imaginan que sucedió. Y Saer va a encargarse de sugerirnos que, cuando le quitamos a esas interpretaciones todo lo que poseían de fantasías y de glosas, su experiencia se parece, como en la historia de los soldados griegos o los *griots*, a la contemplación de un *dripping* de Rita Fonseca o Jackson Pollock: la experiencia muda de una multiplicidad caótica de sensaciones insensatas. Esta experiencia, sin embargo, no es depresiva sino exaltante porque, gracias a ella, el deseo se libera de esos tormentos tantálicos tan bien descritos por Sor Juana y Saer.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor, 2003, *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- AGAMBEN, Giorgio, 1992, *Stanzas*, Paris, Rivages.
- ARISTOTE, 1966, *De l'âme* (édition bilingue), Paris, Les Belles Lettres.

- BEMBO, Pietro y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, 2017, *De imitatione. Sobre la imitación* (edición bilingüe de Oriol Miró Martí), New York, IDEA.
- BURKE, Edmund, 2014, *Indagación filosófica acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza.
- DALMARONI, Miguel, “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer”, *Crítica Cultural* n°2, jul./dez., p. 399-409.
- DA VINCI, Leonardo, 1792, *Tratatto della pittura*, Fiorenza, Giovacchino Pagani.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, 1992, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1990, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.
- HAYNES, Todd, 2002, *Far from Heaven* (script). Disponible en: [https://sfy.ru/pdf/far_from_heaven_\(2002\).pdf](https://sfy.ru/pdf/far_from_heaven_(2002).pdf)
- KANT, Immanuel, 1991, *Antropología* (trad. de José Gaos), Madrid, Alianza.
- MARX, Karl, 1971, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* (édition bilingüe), Paris, Aubier.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, 2002, « Bueno, como te iba diciendo... », en *El lugar de Juan José Saer. Actes 10* (edición de Milagros Ezquerro), Montpellier, Éditions du CERS, pp. 323-333.
- SAER, Juan José, 1983, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- , 1983, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza.
- , 1991, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza.
- , 1993, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza.
- , 2000, *Lugar*, Buenos Aires, Planeta.
- , 2000b, *El arte de narrar*, Planeta.
- , 2012, *Papeles de trabajo I*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SCAVINO, Dardo, 2004, *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- , 2009, *El señor, el amante y el poeta*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.