



Forma, lectura, posteridad: notas sobre *Zona Saer* de Beatriz Sarlo

Form, reading, posterity: notes on Beatriz Sarlo's *Zona Saer*

Iván Suasnábar¹

Universidad Nacional de La Plata

ivi.suasnabar@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se propone realizar una lectura pormenorizada del libro *Zona Saer*, de la ensayista y crítica literaria Beatriz Sarlo, una de las más firmes defensoras del valor literario de la obra de Juan José Saer en la literatura argentina. Publicado en 2016, el libro supuso un regreso crítico a la obra de Saer y una ocasión privilegiada para volver a practicar un análisis del campo literario en la que dicha obra se estableció y fue adquiriendo, con los años, una centralidad definitiva. Sin embargo, el sesgo autorreferencial de la escritura sarliana hace emerger, por momentos, el otro lado de una lectura integral y formalista: escenas en donde Sarlo no es tanto la gran promotora de la entrada a la posteridad de Saer, sino una lectora devota que espera cada nueva novela suya y busca reencontrarse con personajes cuyas peripecias acompañaron la propia vida de quien lee.

Palabras clave: Beatriz Sarlo – Juan José Saer – Crítica literaria – Literatura argentina

Abstract: This paper proposes a detailed reading of the book *Zona Saer*, by essayist and literary critic Beatriz Sarlo, one of the staunchest defenders of the literary value of Juan José Saer's work in Argentine literature. Published in 2016, the book represented a critical return to Saer's work and a privileged occasion to return to practice an analysis of the literary field in which said work was established and was acquiring, over the years, a definitive centrality. Likewise, the self-referential bias of Saer's writing at times brings out the other side of an integral and formalist reading: scenes in which the essayist herself is not so much the great promoter of Saer's entry into posterity as the devoted reader who awaits each new novel as one who seeks to meet again with fictitious characters whose vicissitudes accompanied the reader's own life.

Keywords: Beatriz Sarlo – Juan José Saer – Literary criticism – Argentine literature

¹ Iván Suasnábar es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente, se desempeña como Becario Doctoral del CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Estudia las relaciones entre crítica literaria, periodismo cultural y redes editoriales en suplementos culturales de la prensa periódica argentina durante la primera década del siglo XXI. Integra el programa de investigación "Publicaciones periódicas y literatura" (PPLit/IdIHCS) y es colaborador del Centro de Estudios y Políticas Públicas del Libro (CEPPL) de la Universidad Nacional de San Martín.

El 28 de noviembre de 2001 y a propósito de la publicación de los *Cuentos completos* de Juan José Saer editados por Seix Barral, Beatriz Sarlo escribió en *La Nación* una nota titulada “Una poética de la incertidumbre”. El texto, reunido luego en *Estudios sobre literatura argentina* como parte del extenso corpus de notas críticas dedicadas al autor de *Cicatrices*, se iniciaba con dos largos fragmentos de los relatos “El camino de la costa” y “Palo y hueso”; citas que, como la propia ensayista se encargaba de señalar, bien podrían haber sido otras, puesto que resultaba “casi imposible decidirse” (306) entre las más de quinientas páginas que componían el volumen.

Si pensamos que buena parte de la eficacia de la crítica literaria se dirime en la adecuación entre las citas y el desarrollo general de la argumentación, la pregunta respecto de cuáles serían las más adecuadas para reforzar la propia opinión se vuelve determinante; más aún en el caso de Sarlo, una ensayista particularmente interesada en la legibilidad de su discurso crítico. De allí que, aunque dicho como al pasar, el énfasis puesto en lo “difícil” de esta elección resulta por demás interesante; como si la interrogación de esa “dificultad” pudiera ayudarnos a reflexionar no tanto sobre lo que se expresa como duda concreta (¿qué fragmento elegir?), sino sobre lo que nos dice respecto a una convicción de lectura: la idea subyacente, nunca del todo formulada, de que, al ser todas tan buenas, daría exactamente lo mismo elegir una u otra. Es decir que cualquier fragmento de un libro de Saer serviría, intuimos, para ilustrar lo que se intenta decir. A saber, algo que la propia Sarlo viene repitiendo con insistencia de un tiempo a esta parte: que la escritura de Saer es *perfecta* (“De la voz” “La ruta”).

Como bien ha señalado Kohan en “La crítica literaria”, al hablar de Saer, Sarlo confía en la “presentación de una evidencia objetiva” (4) y esa la razón, podría pensarse, por la cual, en la nota de *La Nación* anteriormente mencionada, Sarlo sólo se limita a transcribir los párrafos a modo de prueba, absteniéndose de agregar nada más. Como si pensase, sigue Kohan, que “la perfección literaria está ahí, a la vista; el que no la reconozca, es

porque no quiere o porque no puede, está impedido o no le conviene” (4). Aquello que se hace evidente por sí mismo sería, para decirlo rápidamente, la perfección formal de la sintaxis saeriana; de allí que solo baste con exhibir esos fragmentos para probar, de modo irrefutable, que su escritura es, en efecto, *perfecta*.

La forma en Saer, entonces, como algo factible de ser presentado en términos objetivos. Para tomar prestada una expresión de George Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*, dicha a propósito de la apuesta estética de los artistas minimalistas norteamericanos de los años 60: “Volúmenes sin síntomas y sin latencias pues: objetos tautológicos” (28). Una apuesta, diríamos, cuya radicalidad alude a la casi imposibilidad de establecer, sobre estas obras, algún tipo de paráfrasis. Reducidos a una “especie de aridez geométrica”, los cubos y paralelepípedos de estos artistas semejan “puros y simples volúmenes” cuyo rasgo característico más notable es que no parecen indicar “más que a sí mismos”.

Ahora bien, pese a esta suerte de ascetismo formal, el autor señala: “un cubo es un objeto que libera imágenes por la razón misma de que en el inicio no imita nada, es en sí mismo su propia razón figural” (56). Más allá de la clave interpretativa que Didi-Huberman postula para estas obras, lo que nos interesa de esta lectura es la productividad teórica de una idea de *forma*. En el sentido de que, en tanto materialización de un cuerpo en el espacio que se presenta a sí mismo como “privado de toda imaginería”, es esta misma *forma* la que estimula y posibilita –en su aridez y opacidad, en su carácter “puro” e indescifrable– una proliferación incesante de sentido en torno suyo.

Así, pensamos que la noción de *razón figural* de la que habla Didi-Huberman bien podría resultarnos productiva para indagar sobre el modo en que Sarlo se aproxima a la obra de Saer: una lectura que busca inferir el sentido a partir del análisis de las determinaciones formales. En las notas que siguen, nos proponemos rastrear en *Zona Saer* los modos de aparición

de esta lectura formalista; entendiendo por ella tanto una búsqueda de la *razón figural* de los textos, como una confianza en la propia potencialidad del discurso crítico para producir exégesis. En efecto, la confrontación con una obra como la de Saer le ofrece a Sarlo no solo una ocasión privilegiada para ejercer una lectura centrada en los procedimientos constructivos de la escritura, sino también para volver a realizar una lectura del campo literario en el que dicha obra circuló, se estableció y fue adquiriendo, con el correr de las décadas, una centralidad definitiva.

Ahora bien: ¿qué significa leer en términos de *razón figural*? En principio, dejar de lado la experiencia de lectura del yo crítico. O, mejor dicho: enfatizar el componente racionalizador del discurso de la crítica a fin de garantizar la comprensión total de un texto. Una lectura intelectual que procura aprehender una obra en todas sus determinaciones: volverla inteligible para luego, sí, traducirla, explicarla, difundirla. Una suerte de suspensión del yo que requiere de un esfuerzo notable, dado que el yo es, podríamos decir, aquello que tiende a la extensión, la digresión y el repliegue intimista. Es decir, todo aquello que, en el prólogo a la primera edición de *La edad de la lectura* de Juan B. Ritvo, Giordano conceptualizó como parte de una *lógica de la sensibilidad* (“Una lógica”); una lectura menos orientada a la decodificación de un sentido que a la indagación de aquello que ocurre en la experiencia misma del acto de leer. Planteado de esta manera, estaríamos ante un enfoque contrapuesto al de la *lógica de la razón figural*, dado que este componente sensible del que nos habla Giordano introduciría, en verdad, un cierto grado de incertidumbre en la empresa hermenéutica de inferir el sentido a partir del análisis de los procedimientos literarios.

Sin embargo, más allá de esta oposición, lo que nos interesa aquí es leer *Zona Saer* como un espacio de intersección entre ambas lógicas. Por lo tanto, en las páginas que siguen nos detendremos no sólo en los momentos más formalistas de la lectura sarliana, sino también en aquellas zonas del

libro en las que el yo de la ensayista, podríamos decir, se *expande*, estableciendo un tipo de relación con la escritura de Saer que responde menos a una mera exégesis racionalizada, que a una idea de la lectura como experiencia. Así, mientras que el énfasis en lo formal convierte por momentos a *Zona Saer* en una suerte de muestrario estructuralista sobre los procedimientos constructivos desplegados por un autor en prosecución de una obra, el marcado sesgo autorreferencial de la escritura sarliana hace emerger, también, en ocasiones, algo distinto. Infidencias, confesiones, pequeñas anécdotas personales: el otro lado del enfoque formalista que deja entrever el componente afectivo de la lectura. Escenas en donde Sarlo no es tanto la gran productora y divulgadora del “valor” de Saer, como la lectora devota que espera cada nueva novela suya y busca reencontrarse con una sociedad de viejos conocidos: personajes de ficción cuyas peripecias acompañaron la propia vida de quien lee.

I

En “La forma perfecta: Sarlo lee a Saer”, su extenso artículo dedicado a analizar el modo en que la ensayista leyó al autor de *Glosa*, Dalmaroni señala que Sarlo es una “lectora integralista, moderna y formalista: busca leer un sentido y confía en que eso es posible porque el sentido está en la forma” (4). Partiendo de la figura del “lector integral” propuesta por Steiner en *Después de Babel* –en referencia a un tipo de lectura que no cesa en su intento por recuperar las determinaciones de un texto y la restitución de los sentidos comprendidos en una obra–, Dalmaroni señala dos rasgos fundamentales del proceder crítico sarliano. En primer lugar, el énfasis puesto en la intelección, en la expectativa de comprensión de los textos literarios que es, a su juicio, típica de la crítica modernista; en segundo lugar, la idea de que es justamente allí, en la *forma* –en el devenir de su evolución histórica y de sus transformaciones– donde se cifra no solo el sentido de un texto o una obra, sino la historia misma de la literatura que,

en el caso de Sarlo, está siempre hecha de intertextualidades social y culturalmente situadas y organizadas, en término bourdianos, según una lógica de los campos (literario, intelectual).

Formalismo historicista o historicismo formalista. Como sea, la conjunción de ambos enfoques remite a una idea de literatura en tanto totalidad capaz de incluir todo lo decible en términos de ideología, sentidos e imaginarios de diversa índole. Entre las implicancias que una concepción de este tipo tiene respecto del ejercicio de la crítica literaria y, sobre todo, de la lectura en tanto actividad, señalaremos, siguiendo a Dalmaroni, solamente tres. Por un lado, la idea de que la literatura debe ser leída desde sí misma, aunque no en el sentido de leer cada texto en su singularidad, sino al contrario: leer en ellos lo social-historiable, las marcas que *en las formas* deja la literatura en tanto documento de cultura. Luego, la centralidad que adquiere, en la lectura, el análisis de los procedimientos textuales; una suerte de “momento formalista” que se percibe como necesario para el paso siguiente: el de la intelección del sentido. Por último, el interés por la jerarquización valorativa de los textos y la ubicación de los mismos en una suerte de podio; perspectiva que no haría sino traslucir una creencia en la poética autoral como motor principal de la historia literaria.

Podría decirse que las tres implicancias que acabamos de señalar definen, siguiendo a Dalmaroni, un “modo Sarlo de leer” (7) que, aplicado al caso particular Saer se traduce en una prolongada intervención crítica de la cual *Zona Saer* representa el eslabón definitivo. Menos un ensayo sobre literatura que un compendio sobre todo aquello que, a lo largo de las décadas, Sarlo reiteró a propósito de la obra saeriana, *Zona Saer* es el postrero tributo al gran escritor muerto; el homenaje a una obra que ha entrado definitivamente en la posteridad. Una empresa que, por otra parte, permite ser leída como una autocelebración del propio itinerario crítico de Sarlo. En este sentido, si la consagración canónica es producto de una inversión a largo plazo, la ensayista parece estar queriéndonos decir que ha

llegado la hora de empezar a percibir los dividendos de aquella (temprana, inaugural, premonitoria) apuesta literaria.

II

“Escribí este libro tratando de transmitir la felicidad y el asombro que siempre sentí ante la literatura de Saer” (9), afirma Sarlo en el comienzo mismo de la introducción de *Zona Saer*. Jactándose de no utilizar un “lenguaje académico”, la ensayista enfatiza no sólo el hecho de haber escrito los capítulos en el mismo orden en el que se ofrecen a la lectura, sino de no haber vuelto a revisar una sola línea de lo escrito con anterioridad sobre Saer, a fin de evitar la “perezosa operación” (9) de copiar y pegar.

A modo de caracterización general, habría que decir que la calificación de Saer como un escritor de suma trascendencia y el carácter autoconsciente de la militancia crítica que la propia Sarlo ejerce en su favor son los ejes centrales sobre los cuales se articula todo el edificio argumentativo del libro. De la colocación marginal respecto a los años de la “nueva novela” latinoamericana al análisis pormenorizado de su literatura en relación a cuestiones tales como el realismo, la tradición novelesca, la poesía, la historia política argentina o incluso el sustrato “real” de su universo santafecino, los siete capítulos que componen *Zona Saer* describen un movimiento que va de menor a mayor: de la periferia del sistema literario argentino al centro mismo de su consagración.

De hecho, así titula Sarlo al primer capítulo: “El margen de todo”. Enteramente dedicada a resaltar el lugar que Saer no ocupaba en el contexto de las letras latinoamericanas de la década del 60 –años dominados por las novelas del “boom” y por la guía señera de Cortázar–, Sarlo insiste una y otra vez en la lejanía del escritor respecto de los circuitos de consagración paradigmáticos de la época, como los nucleados en torno a las editoriales Sudamericana, Seix Barral o la más pequeña, aunque influyente, Jorge Álvarez Editor. El dato importa ya que, como la propia

Sarlo se encarga de señalar, este “silencio” alrededor de su obra se da a pesar de que tanto *El limonero real* como *La mayor* fueron editadas en España y que fue justamente Jorge Álvarez quien publicó *Responso* en 1964.

Más allá de los nombres y de las fechas, lo que importa en este recorrido es la descripción típicamente bourdiana del campo literario; un mapa en el que también se incluyen premios (el de Biblioteca Breve de Novela de Seix Barral), revistas (el emblemático semanario uruguayo *Marcha*) y críticos (Ángel Rama). Dice Sarlo: “La ‘nueva literatura’ era una red de autores, revistas, concursos, críticos, agentes literarios, relaciones mundanas” (*Zona Saer* 12). En menos de veinte palabras, se describen las coordenadas principales del meridiano cultural de la época. Dejando de lado el valor historiográfico que pueda tener esta cita, nos interesa señalar el curioso deslizamiento que, en la descripción sarliana, se opera entre literatura y campo literario; sobreimprimiendo una a la otra y llamando “literatura” a lo que bien podría entenderse como “sistema literario”. Porque, en efecto, ¿qué otra cosa son los circuitos de legitimación, las redes de relaciones objetivas entre las posiciones que cada agente ocupa en un campo determinado sino aquello que pertenece a la dimensión institucional de la literatura?

Sería equivocado pensar que este énfasis en la radiografía del sistema es solo una marca generacional de una ensayista formada en las vertientes más sociológicas de la crítica literaria; por el contrario, la deriva bourdiana en este capítulo es consciente, estratégica, interesada y se encuentra motivada por la necesidad de colocar a Saer en una posición absolutamente prescindente del contexto, de los dictados de época, del mercado, de los pares y, sobre todo, de las modas. Alejado de la sociabilidad literaria porteña y con una obra que era leída por grupos minoritarios de lectores, para Sarlo, “Saer era invisible” (*Zona Saer* 14), tal la figura que elige para resumir su colocación.

La continua diferenciación del escritor respecto de sus contemporáneos es, para Sarlo, como puede observarse, un rasgo definitorio; requisito insoslayable para la fundación de una poética. Ahora bien, si como se afirma en este capítulo, en efecto, “la literatura [de su tiempo] tomaba direcciones muy diferentes a la suya” (*Zona Saer* 11), cabría preguntarse entonces con quiénes sí Saer buscaba establecer relaciones o nexos posibles. La respuesta de Sarlo introduce dos nombres centrales: Juan L. Ortiz y, un poco más atrás en el tiempo, Antonio Di Benedetto. En efecto, si el poeta es quien mejor representa la vía de escape a las tendencias estéticas dominantes durante sus inicios como escritor y quien le hace descubrir a Saer “la voz universal de su región” (11), la figura de Di Benedetto también habría de ser decisiva, aunque no en los mismos términos que Ortiz.

En el caso de Di Benedetto, se trata ya no del maestro a imitar, sino de aquel que necesita ser rescatado y/o valorado en su justa dimensión. Es más, Sarlo recurre a una vieja frase del poeta latino Horacio (*De te fabula narratur*) para afirmar que, cada vez que Saer habla de la incompreensión de la que fue objeto Zama, “habla de él mismo: la injusticia estética que cayó sobre Di Benedetto es la que podría caer sobre su literatura, porque la crítica se subordina al mercado y el mercado hace circular un tipo de ‘gusto’” (*Zona Saer* 16). Ceguera de la crítica literaria, subordinación a los dictados de la *doxa*; especialmente sensible a las lecturas en clave de campo, el valor que Sarlo le atribuye a Saer no radica solamente en la originalidad de su escritura, sino en la relación que esa originalidad establece respecto de otras narrativas. Así, recortado sobre el fondo de sus contemporáneos, al Saer imaginado por Sarlo sólo le resta medirse con el más grande de todos: Borges.

III

De todos los capítulos que componen *Zona Saer*, el dedicado a la relación entre Saer y Borges quizás sea uno de los más problemáticos. Por varias razones, “Matar a Borges” expone los límites de un tipo de valoración crítica basado en el supuesto de que para establecerse en una literatura es necesario confrontar con el escritor faro de la época. Así, Sarlo construye la relación entre Saer y Borges como una suerte de duelo o enfrentamiento radical –aunque, para ser precisos, sería más bien una *afrenta*, ya que solo uno de los dos contiene: Saer– en el que no solamente entraría en juego la natural diferenciación artística, sino la disputa por “ocupar” un mismo lugar.

El modo en que la ensayista modula el vínculo entre ambos llama la atención no sólo por lo hiperbólico –pareciera que sólo “matando” a Borges se es alguien en el campo de las letras argentinas–, sino, también, por lo empeñoso del esfuerzo crítico desplegado para sostener dicha hipótesis. Así, la idea de duelo se ve reforzada por otras figuras extraídas del imaginario bélico: “lucha”, “confrontación”, “arregle de cuentas”, “rendición”. Como si la historia literaria no fuese más que un gran campo de batalla poblado de padres omnipotentes e hijos parricidas, Sarlo pone a discutir no a dos, sino a tres escritores (Hernández, Borges, Saer), aunándolos en una cadena de reemplazos mutuos: el mayor es desplazado por el más joven y este, a su vez, sufre los embates del que vendrá: “La relación que Borges entabló con Hernández es la que Saer tiene con Borges. No se puede matar a un gran predecesor, ni es posible simplemente instalándose en su territorio” (26).

Es decir que si la relación es problemática no solo es porque se corre el riesgo de copiar al precursor admirado, sino porque resulta imposible dejar de leerlo. Lo que está en juego, entonces, no es el abandono de la obra borgeana, dado que jamás se afirma que haya que dejar de leerlo; se trata, más bien, de la necesidad de tomar otra vía de escritura. Volviendo al caso de Saer, para Sarlo, la literatura de Borges habilitaba dos movimientos que

al autor de *Responso* no le interesaron: la imitación o la exégesis repetitiva. Consciente de esta limitación y de que su evidente admiración podía llegar a ser, en palabras de Sarlo, “un tributo demasiado pesado para su literatura” (26), Saer tuerce el rumbo y desplaza a Borges de la centralidad para poder realizarse como escritor.

Descartadas tanto la exégesis mimética como el parricidio liso y llano, la única opción posible –o, por lo menos, la que Sarlo elige como más viable– es la de la *corrección*. Ni escribir como Borges ni matarlo: sólo corregirlo. Y es aquí donde asistimos a la dimensión más problemática de este capítulo, allí donde el “formalismo historicista” (5) del que nos hablaba Dalmaroni encuentra un límite. Afirma Sarlo: “Quisiera leer ‘Palo y hueso’ de Saer, como corrección de ‘La intrusa’ de Borges” (*Zona Saer* 30). Más allá de señalar los evidentes parentescos temáticos entre ambos relatos –en ambas hay una ruptura de la prohibición y una historia oída que funciona como punto de partida de la historia–, lo que a Sarlo le interesa es confrontarlos en su diferencia; una diferencia que radica menos en el tipo de resolución narrativa que cada uno propone, que en el “cambio de un *ethos*”, en el sentido de que, aunque ambos evoquen el mismo tipo de prohibiciones, “Saer vive en un mundo diferente al de Borges” (30).

Para Sarlo, es como si Saer supiera, desde muy temprano, que el imaginario evocado por Borges en tanto solución ficcional ante un evidente desorden del mundo ya no fuera posible. Y es esto lo que intenta demostrar Sarlo mediante una lectura comparada que sorprende por lo textualista, por el seguimiento pormenorizado de los giros narrativos y, en términos más generales, por la centralidad de lo argumental como forma de vehicular literariamente una cosmovisión que la excede y la comprende: la del propio escritor. Podría decirse que en este ida y vuelta entre el análisis de las formas y el sentido de la que ellas serían, en última instancia, portadoras, se condensa el procedimiento crítico de Sarlo. A lo que habría que sumar, por otra parte, el ejercicio comparativo entre poéticas de autor como modo

privilegiado de pensar la variabilidad de las formas a lo largo del tiempo.

Sin embargo, para demostrar su hipótesis de esta *corrección* saeriana de la que hablábamos más arriba, Sarlo omite un detalle no menor: el relato de Saer antecede en varios años al de Borges². Una estratagema crítica que –como señalaron Arce y Grossi en su esclarecedor diálogo a propósito de *Zona Saer*, publicado en *Präuse* bajo el título “El cálculo y el cálculo”– consiste en un ejercicio de comparación “que se nutre de anacronismos, textualismo extremo, juego con los elementos posibles del universo ficcional, aunque no estén en el texto” (en línea). Ahora bien: más allá de que, como afirman los autores de esta nota, Sarlo subscribe aquí un procedimiento crítico inusual para ella como lo es el comparatismo al estilo norteamericano, “tal como lo podría entender Ludmer, su otrora némesis” (en línea), lo más problemático quizás no sea este punto, sino la importancia adjudicada a la *corrección* en tanto hipótesis de comienzo de una escritura.

En la visión de Sarlo, la comparación entre ambos relatos daría la “prueba de una diferencia radical” (*Zona Saer* 30) que puede leerse en un doble sentido: Saer rinde tributo al maestro al reconocer su legado e inscribir su cuento en una tradición típicamente borgeana y, al mismo tiempo, se distancia para siempre *corrigiéndolo*. Para la ensayista, ambos gestos son inseparables y confirman lo señalado por Dalmaroni cuando afirma que “el énfasis en semejante clase de intertextualidad es uno de los principales componentes historicistas del *formalismo* de Sarlo” (5). De hecho, así como Sarlo recuerda, incluso, que varias décadas después de “El fin”, Borges seguiría ocupándose de Hernández, también Saer volvería a Borges, aunque de un modo distinto, como en “La conferencia”, texto tardío reunido en *Lugar*.

² “La intrusa” apareció por primera vez en la sexta edición de *El Aleph*, en 1966. Luego fue retirado de la doceava edición de 1970 e incluido en *El informe de Brodie*, editado el mismo año. Por su parte, “Palo y hueso” está fechado varios años antes (en 1961) y fue publicado recién en 1965, en el volumen de título homónimo.

En definitiva, las deudas se pagan. Una vez saldadas, se es libre para poder decirlo todo. Lo mismo vale para la propia Sarlo: solo leído en relación al sistema presidido por Borges, Saer puede sucederlo. No porque lo supere en maestría, sino porque viene a ocupar el mismo *lugar*: “El mejor escritor de la segunda mitad del siglo XX argentino” (*Zona Saer* 9).

IV

“Estoy convencida de que Saer escribe, como pocos narradores, a partir de la poesía, leyendo poesía” (*Zona Saer* 46). La hipótesis, ya señalada por Gramuglio en “Juan José Saer: El arte de narrar” organiza el armazón crítico de “Arte poética”, tercer capítulo de *Zona Saer*. El título no hace más que sintetizar la centralidad de la poesía como aquello que no hace sino fluir, como un río, por debajo de la escritura saeriana. Para Sarlo, el uso de los signos de puntuación, “completamente personal por su abundancia” (46), se asemeja, en Saer, a la “escansión poética de la lengua” (52), de allí que hable de una “actitud poética” ciertamente detectable en la mayoría de sus libros. Resulta interesante detenerse en esta idea de lo poético ya no como suma de procedimientos, sino como una *disposición* –un modo de lidiar con el más allá de la significación–, dado que “una vez tocada la forma nuclear del sentido, un lugar intenso y profundo (sí, profundo), la poesía puede expandirse como narración o incluso olvidarse de sí misma como narración” (54).

Imposible pasar por alto la predicación entre paréntesis, puesto que el énfasis en lo *profundo* entronca con una concepción sacralizada de la poesía en tanto resultaría depositaria de un sentido último³. Una suerte de

³ La relación entre Sarlo y la poesía merecería, sin dudas, un estudio aparte. Sin embargo, como en tantos otros puntos, el diálogo entre Arce y Grossi en “El cálculo y el cálculo” ilumina con lucidez esta zona de la labor crítica sarliana. Dice Grossi: “me parece que [Sarlo] sigue prendada de una idea que era ya vieja o recusable en Hegel: la de la caracterización de la poesía como esencia de la literatura (o de las artes en general). La poesía ya no entendida como un género, una estructura, una forma, sino como la inclinación estética hacia un más allá del lenguaje prosaico, material, instrumental” (en línea).

non plus ultra del lenguaje en donde se cifra, para Sarlo, no sólo originalidad de su escritura, sino, sobre todo, el germen para el desarrollo de futuras narraciones. “Como Roland Barthes, Saer sintió el misterio narrativo del haiku” (41), afirma la ensayista en el que quizás sea el momento más críticamente productivo del capítulo y de todo *Zona Saer*. Valiéndose de las anotaciones y traducciones reunidas en los borradores y papeles de trabajo editados de manera póstuma, Sarlo señala, siguiendo al Barthes de *La preparación de la novela*, que lo que hizo Saer con esta forma poética es *expandirla*; expandir el haiku hasta convertirlo en descripción, aunque sin perder por ello el gusto por el detalle preciso que, en la visión sarliana, siempre es signo de lo poético: “como una concentración de sentido, el haiku describe y narra. Saer deshace y expande esa condensación extrema de sentido y de forma” (44).

En este punto vuelve a comprobarse, una vez más, la completa aleación que la ensayista establece entre los procedimientos formales y aquello que los mismos vendrían a significar. Así, lo que en los haikus es concisión, en Saer es expansión, descripción, digresión. Como ejemplo cabal de lo que intenta demostrar, Sarlo cita el célebre comienzo de *Nadie nada nunca*, en tanto expansión de una acción que, por “descripción figurativa”, logra que el detalle se singularice y el tiempo se vuelva eterno. El rasgo característico de este tipo de operación es la “frase compleja”, entendida como la sucesión de oraciones incidentales que operan sobre la materia narrada “deteniendo” el tiempo.

Por otra parte, junto al “misterio narrativo del haiku” (*Zona Saer* 47), Saer sintió también, para Sarlo, la influencia decisiva, una vez más, de Juan L. Ortiz: “la proximidad con Juan L. es el dato biográfico quizás más importante de la formación literaria de Saer” (47). Ortiz como *primus inter pares* de un grupo de poetas litoraleños del que también forman parte, por citar dos nombres, Hugo Gola y Aldo Oliva. Escribir a partir de la poesía será, también, el vínculo interpersonal entre estos poetas, las procesiones

en balsa a la casa de Juan L. durante la adolescencia; una serie de acontecimientos que tiene al factor biográfico como parte central de un *Bildungsroman* estético-literario.

Región y familiaridad: continuidades de lectura que ligan ambos universos. “Juani” y “Juanele”, dos escritores que, como diría Sarlo, pudieron liberarse del provincianismo de la literatura e inventar, desde orillas opuestas del río Paraná, un territorio: “una poesía arraigada en provincia, pero apartada del pintoresquismo, el folklorismo, el populismo regionalista, la prosodia hispano-criolla” (*Zona Saer* 49). En otras palabras, aquello que la propia Sarlo ya había definido en otras oportunidades, sobre todo a propósito de las obras de Juan L. Ortiz y Héctor Tizón: la invención de un *regionalismo no regionalista* (“Experiencia y lenguaje I” “La duda”). Una formulación en la que es imposible no detectar la marca de Borges; y no porque Sarlo lo haya tomado explícitamente de allí, sino porque es en Borges donde encuentra la clave de bóveda para leer, valorar y defender textos fuertemente anclados a una zona de enunciación, pero que no incurren en los “excesos” criollistas que Borges achacaba a la literatura celebrada por los nacionalistas.

Visto desde esta perspectiva, el “regionalismo no regionalista” sería tanto una hipótesis de lectura como una suerte de solución estética. Para los escritores: cómo pertenecer a una región y escribir sobre ella sin convertirse en un reproductor de rasgos típicos; para la propia Sarlo: cómo leer textos de la región sin convertirse en una costumbrista. Hacer del margen un lugar de enunciación. Esta es la lección que Sarlo aprende en Borges y es esta certidumbre la que funda, en términos barthesianos, su *moral de la forma*⁴.

⁴ En el sentido en que lo utiliza Giordano al referirse al modo en que este concepto “sobrevuela” la lectura que Gramuglio hace de la obra de Saer y en donde la *moral de la forma* vendría a significar “la idea de que el valor político de un texto literario se juega en la especificidad de sus elecciones formales, porque es en ese campo donde se dirimen las relaciones con la tradición y se apuesta, o no, al poder de lo nuevo” (“El absoluto” 180).

V

“En *Responso*, la política da una forma a la causalidad narrativa” (64), afirma Sarlo hacia la mitad de “Historia política”, quinto capítulo de *Zona Saer*. Detengámonos un momento en esta expresión: *dar forma*. Aunque en una primera lectura, esta concepción de lo político en tanto fuerza puede hacernos pensar en su carácter de potencia irreductible, con el correr de las páginas va quedando claro que la lectura de Sarlo se orienta en una dirección diferente: lo que en verdad parece interesarle es el modo en que los acontecimientos de la Historia hacen su entrada en la Literatura.

No de otra manera se entiende, de lo contrario, la larga disquisición en torno a la adscripción política de los personajes de ficción (Leto, Washington, el Matemático), así como la explicación histórica en torno al uso de la pastilla de veneno por parte de los militantes o el itinerario político de quienes, como Jorge Abelardo Ramos o Rodolfo Puiggrós, viraron de la izquierda al peronismo en una deriva conocida bajo el nombre de “entrismo”. Es decir que más que la potencia de lo político operando sobre la ficción, lo que a Sarlo parece interesarle son los distintos agrupamientos y sucesivas divisiones al interior de las fracciones radicalizadas de los años 70. Peripecias de la vida política argentina que Sarlo busca en la ficción saeriana con inesperada dedicación, como cuando intenta descifrar, por poner un ejemplo paradigmático, en qué fracción política habría podido militar un personaje como Leto, para terminar concluyendo que seguramente debería haber sido alguna fracción radicalizada al estilo EGP (Ejército Guerrillero del Pueblo).

El ejemplo es interesante porque permite pensar que algo ha cambiado en el abordaje crítico de Sarlo respecto del modo en que lee lo político en la narrativa saeriana. Escribir oblicuo, leer entre líneas. Esa había sido, podríamos decir, la divisa que había caracterizado, a su juicio, tanto la narrativa de Saer, como buena parte de las novelas escritas durante la última dictadura militar; ficciones que, en un contexto de fuerte

desgajamiento social, no podían cursar una explicación totalizante, sino que, optaban por lidiar con el problema de la representación de un modo *oblicuo*, a partir de un trabajo con fragmentos de la experiencia (“Literatura y política”).

Esto explica la curiosidad general que depara un texto como *Zona Saer*, en donde se percibe a una Sarlo menos preocupada por la representación figurada de lo político que por detectar, en la obra de Saer, referencias concretas a una realidad cuya dinámica se dirime bastante más allá de la literatura: el accionar de las agrupaciones guerrilleras y la feroz represión estatal que, pocos años después, habría de desatarse sobre toda una generación. De allí que no sorprenda que, en medio de una digresión sobre el funesto destino de Ángel Leto o sobre el relato de José Carlos en *La grande* –en donde refiere su huida a Buenos Aires–, la propia Sarlo haga un alto en la argumentación para señalar que “varios amigos de Saer, digámoslo ahora, se mudaron a Buenos Aires por amenazas de la Triple A: Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio, Juan Pablo Renzi” (77).

La observación es interesante puesto que extiende la lectura referencial –leer los vericuetos de la política *en la literatura*– hasta un punto en que ésta se entrecruza con lo biográfico. Como si, en buena medida, los destinos ficcionales de los personajes pudieran ser equiparados a la diáspora de ese otro grupo santafecino compuesto por el propio escritor y sus amigos cercanos. “Digámoslo ahora”, enfatiza Sarlo, habilitando la introducción de una inflexión crítica en la lectura de la obra saeriana que no había sido puesta de manifiesto anteriormente. Cuarenta años después de su recordada intervención en la Universidad de Minnesota, el análisis de las “formas de la figuración” (“Política, ideología” 45) como modo pensar lo político en literatura parece haber llegado a su fin.

VI

Releer el corpus saeriano desde la óptica de la gran tradición realista. Así podríamos resumir la apuesta crítica de Sarlo en los tramos finales de *Zona Saer*. Titulado “Una sociedad de personajes”, el penúltimo capítulo del libro vuelve sobre una senda ya transitada por la ensayista en otras oportunidades: la introducción de la categoría de “personaje” para pensar la obra saeriana en su totalidad. Pese a que, como la propia Sarlo se encarga de remarcar, Saer no tenía dudas de que su literatura era “completamente diferente del ‘realismo de personajes’ que persistía en el momento en que él comenzada a escribir” (79), resulta evidente que algo en la conformación de esa suerte de “sociedad santafecina” liga el universo del escritor a un procedimiento ciertamente representativo de la tradición realista: la fundación de un mundo alrededor de un grupo de sujetos.

Visto desde esta perspectiva, la idea de *retorno* sería algo así como la gran organizadora de la ficción saeriana puesto que, tal como indica Premat, es ella la que dota a la obra de Saer de una regla interna de funcionamiento: “todo lo que se escribirá parte siempre de algo escrito, en algún punto los libros futuros se instalarán en una historia ya empezada y en un lugar preexistente” (“Estando empezando” 32). Retornar, entonces, no sería otra cosa más que volver a leer, ampliar, prolongar lo ya escrito. Un enfoque de conjunto de su narrativa que tiene su correlato en una “lectura de obra” (Sager “El punto”) que vendría a conceptualizar, en tanto exigencia de lectura, una serie de características: unidad espacial, prolongación argumental, recurrencias temáticas, repetición de personajes. Es decir, los fundamentos de construcción del corpus ficcional que se corresponden a los de una “obra” y que, en última instancia, siguiendo a Sager, remiten a la idea de que, a lo largo de tiempo, lo que hace Saer no es otra cosa que, como diría Premat, “escribir una sola y única novela” (*La dicha* 13).

Como sea, si aludimos a esta “lectura de obra” (Sager “El punto”) es para señalar que desde aquí es donde Sarlo está pensando la consabida

sociedad de personajes saeriana, en tanto esta define el “sistema narrativo” de la obra saeriana en su conjunto. Para Sarlo, la construcción de una sociedad de este tipo “forma parte de su imaginación narrativa desde el principio mismo. Su comienzo es esa invención” (*Zona Saer* 82). Esto explica que, en el arco delimitado por la obra, los personajes de Saer atraviesen una serie de peripecias que cimentan su existencia como grupo que ha trascendido a lo largo del tiempo. En la hipótesis de Sarlo, mucho más que meras funciones de una trama argumental, la insistencia de Saer en los personajes le otorga un “sentido de continuidad” a un mundo frágil, inestable, siempre amenazado por la muerte y la disolución.

Recapitulemos: sociedad de personajes como garantía de una cierta continuidad de sentido en un mundo que se deshace. Pero también y, sobre todo, pacto de lectura de la propia escritura crítica respecto de sujetos como Tomatis, Gato, Elisa o Ángel Leto, por mencionar solo algunos. En este sentido, resulta interesante volver sobre las líneas finales de “De la voz al recuerdo”, la nota de Sarlo publicada en *La Nación* a propósito de la muerte del escritor: “Por eso, cuando hablamos de Saer, hablamos de sus personajes y sus lectores establecemos con ellos una relación de intimidad, que la crítica literaria del último medio siglo dio por descartada” (315). Que la ensayista aluda a los resquemores que el propio discurso de la crítica guardaba respecto de un cierto tipo de relación “íntima” con los héroes de una ficción importa, puesto que, intuimos, es a partir de la revisión de esta *resistencia* que comenzará a operarse, de manera cada vez más evidente, un cambio de enfoque significativo en su propia lectura.

En este sentido, resulta notable el modo en que Sarlo, en este capítulo, para decirlo de algún modo, se *entrega* a una entusiasta lectura decimonónica. De hecho, la impresión que se tiene al leer estas páginas es la de estar frente a una ensayista que se permite leer –por fin y sin tantos pruritos críticos– la obra de Saer de un modo en que antes no hubiera sido posible. Para decirlo rápidamente: leerlo como si fuera Balzac. Es decir, leer

en Saer una suerte de comedia humana santafecina en donde, novela a novela: “se cumple algo que tiene la unidad de un ‘proyecto’, aunque esta palabra también estaba en crisis en la segunda mitad del siglo XX, y todo ‘proyecto’ presuponía lo fragmentario y lo incompleto” (81).

De hecho, a juicio de Sarlo, parte central de este “proyecto” de escritura radica, justamente, en esa insistencia tan saeriana en la novela. O, mejor dicho, en lo *novelesco* de la novela. Y no solo en el sentido de que cada uno de sus libros es una apuesta por seguir narrando *a pesar de* –a pesar del estallido del sujeto, de la idea de totalidad, de la concepción decimonónica de novela–, sino de que, vista la obra en la continuidad de la larga duración, cada texto propone una “nueva perspectiva sobre el conjunto, abre una nueva lectura de lo ya escrito” (Premat *La dicha* 14).

En efecto, para Sarlo, el hecho de que en cada novela de Saer se vean “los hilos de lo que fue escrito o de lo que será escrito” (*Zona Saer* 94) da la pauta de que se está frente a un “diseño del mundo” que persiste a través de los años y ofrece, en el mismo movimiento, una suerte de garantía de continuidad de la experiencia lectora a aquellos que, como Sarlo, acompañan al escritor desde sus comienzos.

Esto explica, podríamos aventurar, ciertas efusiones que sorprenden por lo inesperadas: “Como una lectora de novela del siglo XIX, lloraba la muerte de un personaje” (*Zona Saer* 91), nos dice Sarlo aludiendo al momento en que, leyendo *Glosa*, se cruzó con el suicidio de Ángel Leto. Un hecho que, como bien recuerda Dalmaroni, Sarlo ya se había encargado de interrogar en “La condición mortal” –su lectura de *Lo imborrable* publicada en *Punto de Vista*–, en donde, a juicio del autor, la ensayista “dramatiza la inquietud que le causa la presencia en Saer de decisiones o giros de su poética que a primera vista resultan discordes con una determinada expectativa” (20).

Ahora bien: ¿qué es lo que parece abrirse paso entre el momento de publicación de aquella nota de comienzos de los años 90 y esta actualidad

de *Zona Saer*? La posibilidad de leer al escritor de otro modo. O, mejor dicho: del mismo modo, pero sin la exigencia de negatividad atribuida a su poética ni insistiendo en su “apuesta” por “lo ilegible como valor” (Pastoriza 78). El cambio es significativo puesto que, a nuestro entender, da la pauta de cuál es la última estación que imagina Sarlo para el establecimiento definitivo de Saer: un destino de *clásico*. Aquel que puede ser leído de cualquier manera porque se ha ganado, largamente y con justicia, ese derecho; una prerrogativa que, dicho sea de paso, también vale para el propio discurso de la crítica literaria. Establecido el valor de Saer y, al mismo tiempo, su lectura canónica –recorte sustentado en un enfoque formalista, atento a los procedimientos–, Sarlo se ve en la tentación de adjudicarse ella misma, ahora sí, nuevos derechos, puesto que “ya no está obligada a tener la cautela de los miramientos” (“No tenemos apuro” 3), como bien ha señalado en sus palabras de clausura del Coloquio Internacional Juan José Saer.

VII

Por último, unas palabras sobre “Espacios, comidas, conversaciones”, sexto y último capítulo del libro, en el que Sarlo continúa con la puesta en práctica de su más reciente derecho adquirido: releer la obra de Saer a partir de una hipótesis realista. La combinación entre análisis estructuralista y lectura referencial de los “motivos” saerianos encuentra, en este apartado, una nueva inflexión: la utilización de mapas a los que la crítica recurre a fin de reconstruir –en la estela de Franco Moretti y J. Hillis Miller y con el auxilio cartográfico de dos geógrafos– los itinerarios espaciales de personajes que aparecen en “Algo se aproxima”, *Cicatrices*, *Glosa* y *La grande*.

Dejando de lado el uso sarliano de la distinción entre narración y descripción que realiza Genette en *Figuras III* y el modo en que podría o no aplicarse este enfoque a la literatura de Saer –o la idea de que las comidas y

las conversaciones son acciones que se repiten a lo largo de las novelas, dándole “continuidad” a la sociedad de personajes-, sobre lo que nos interesa detenernos aquí es sobre el recurso de los mapas como anclajes referenciales que, en la hipótesis de Sarlo, no haría sino dar cuenta de una “topografía real” sobre la que “trabaja” la imaginación saeriana. “Saer vive en esa ciudad, hace esos itinerarios con frecuencia, en noche como la que relata en ‘Algo se aproxima’” (*Zona Saer* 116), afirma Sarlo, introduciendo el componente biográfico del escritor -vía testimonios de amigos cercanos, como Roberto Maurer- como una variable a tener en cuenta a fin de trazar, como ella misma señala, un “mapa de los espacios saerianos”.

Y si bien Sarlo enfatiza el componente eminentemente imaginativo de esa suerte de “mapeados figurativos” que son, a su entender, las novelas de Saer, no deja de resultar llamativo el énfasis puesto en *reconocer* los itinerarios santafesinos: “las narraciones de Saer tienen así dos posibles lecturas, como tiene dos lecturas el Dublín de Joyce o el Saint-Germain de Proust: la de la invención y la del reconocimiento” (*Zona Saer* 117-118). A juzgar por el lugar que ocupan y la minuciosidad con que están hechos los tres grandes mapas incluidos en estas páginas finales de *Zona Saer*, la segunda opción de la cita parece haberse impuesto por sobre la primera. Como si ya no bastase con afirmar su potencialidad para construir una forma más real que la del mundo⁵ sino que hubiese que ir más allá: salir en busca de la materialidad externa de la novela, haciendo a un lado, al menos por un momento, todo lo que la escritura de Saer hizo para inquietar las certidumbres del realismo literario.

“Estamos asistiendo a la posteridad de Saer” (“No tenemos apuro” 1), afirmó Sarlo en otro pasaje de su intervención en el ya mencionado Coloquio en homenaje al escritor. Luego de dictaminar que a partir de ese momento comenzaba una “nueva etapa en la crítica saeriana” (2) y con la

⁵ Tomamos esta expresión del título del libro *Una forma más real que la del mundo*, volumen de entrevistas compiladas por Martín Prieto y editado por Mansalva, en 2016.

templanza de quien se siente autorizada a ejercer balances, Sarlo dio por finalizada, allí mismo, lo que podría interpretarse como el último acto de la ceremonia de canonización. En el tránsito que separa los inicios cuentísticos de *En la zona* de la consolidación definitiva en el campo literario argentino, la obra de Saer fue adquiriendo, con el correr de los años, en el discurso crítico de Sarlo, un peso específico de tal magnitud que, de alguna manera, terminó por constituirse en la materialización misma de una idea sobre la literatura.

Con la fuerza con que se afirma lo irreductible –aquello que carece de fundamento más allá de su propia existencia–, la escritura supone, como ya señalaba el propio Saer, nada más ni nada menos que la posibilidad de una “libertad radical” (“Literatura” 99). Por el contrario, si pensamos que, para decirlo en términos de Giordano, algo de aquel *efecto de lo irreal* (“El efecto”) de la literatura de Saer y de su dilatada experiencia con lo imaginario se pierde irremediabilmente en la empresa museificadora de *Zona Saer*, ello mismo forma parte de un balance actual y en curso respecto de los límites del proyecto de fundación y canonización de una obra. Una intervención crítica que comprendió, podríamos decir, todo el periodo inicial de la crítica saeriana y del cual, como hemos visto, Sarlo fue una de sus más fervientes y tenaces impulsoras: una lectora *integral* a la medida del escritor *perfecto*.

Bibliografía

Arce, Rafael; Grossi, Bruno. “El cálculo y el cálculo”. *Präuse* 03/07/2017. En línea: <https://revistaprause.blogspot.com/2020/09/el-calculo-y-el-calculo-albertito-y-san.html> Fecha de acceso: 20/07/2023.

Dalmaroni, Miguel. “La forma perfecta: Sarlo lee a Saer”. *Cuadernos de Literatura* 24. (2020): 1-19. En línea.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Giordano, Alberto. "El efecto de irreal". *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992. 12-21.

---. "Una lógica de la sensibilidad". Ritvo, Juan B. *La edad de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992. 8-11.

---. "El absoluto literario: la narración. Variaciones sobre la poética de Juan José Saer". María Teresa Gramuglio. *La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Ed. Judith Podlubne y Martín Prieto. Rosario: Beatriz Viterbo-UNR, 2014. 169-198.

Gramuglio, María Teresa. "Juan José Saer: El arte de narrar". *Punto de Vista* 6 (1979): 3-8. En línea.

Kohan, Martín. "La crítica literaria". *Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe, 2017. 1-7. En línea: <https://web.archive.org/web/20220625213649/http://conexionsaer.gov.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-La-cr%C3%ADtica-literaria-Kohan.pdf> Fecha de acceso: 20/07/2023.

Pastoriza, Malena. "El valor de lo ilegible: la apuesta de Sarlo y Gramuglio por la obra de Saer". *Estudios de Teoría Literaria* 10.23 (2021): 69-81. En línea.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno, Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

---. "Estando empezando". *Zona de prólogos*. Ed. Paulo Ricci. Buenos Aires: Seix Barral-UNL, 2011. 19-37.

Saer, Juan José. "Literatura y crisis argentina". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010. 99-120.

---. *Una forma más real que la del mundo*. Ed. Martín Prieto. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

Sager, Valeria. "El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira". Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, 2014. En línea: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf> Fecha de acceso: 20/7/2023.

Sarlo, Beatriz. "Literatura y política". *Punto de Vista* 19 (1983): 8-11. En línea.

- . "La condición mortal". *Punto de Vista* 46 (1993): 28-31. En línea.
- . "Experiencia y lenguaje. 1". *Punto de Vista* 51 (1995): 1-5. En línea.
- . "La duda y el pentimento". *Punto de Vista* 56 (1996): 31-36. En línea.
- . "De la voz al recuerdo". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 312-316.
- . "La ruta de un escritor perfecto". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 310-111.
- . "Lejos de todo". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 427-430.
- . "Una poética de la incertidumbre". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 306-309.
- . *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- . "No tenemos apuro". *Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe, 2017. 1-4. En línea: <https://web.archive.org/web/20220625214110/http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-No-tenemos-apuro-Beatriz-Sarlo.pdf>
Fecha de acceso: 20/07/2023