

Juan José Saer:  
escenas de una biografía involuntaria

Juan José Saer:  
scenes from an involuntary biography

MARÍA NIEVES BATTISTONI<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IECH-UNR/CONICET), Argentina.  
Correo electrónico: nievesbattistoni@gmail.com

A partir de ciertos ensayos de Juan José Saer reunidos, principalmente, en *El concepto de ficción* (1997) que impugnan al género biográfico, interesa, por un lado, hacer un recorrido por los nudos conceptuales de su poética delimitados en torno a esta impugnación y, por otro, proponer la hipótesis de que la biografía de Saer viene siendo escrita “involuntariamente” por parte de su círculo amistoso y de críticos literarios que han mantenido o no un vínculo con el autor. Se trataría, entonces, de “escenas biográficas” dispersas en la bibliografía crítica como fragmentos autosuficientes que desatienden la cronología para montarse, en cambio, en una continuidad que refuerza la cualidad dramática (en sentido teatral o cinematográfico) del relato de la vida ajena.

*Palabras clave:* escenas biográficas, biografía involuntaria, montaje, cualidad dramática (continuidad).

Starting from certain essays by Juan José Saer gathered, mainly, in *The concept of fiction* (1997) that challenge the biographical genre, it is interesting, on the one hand, to make a journey through the conceptual knots of his poetics delimited around this challenge and on the other, to propose the hypothesis that Saer's biography has been written “involuntarily” by his friendly circle and by literary critics who have or have not maintained a link with the author. It would, then, be “biographical scenes” scattered in the critical bibliography as self-sufficient fragments that neglect the chronology to mount, instead, in a continuity that reinforces the dramatic quality (in a theatrical or cinematographic sense) of the story of the life of others.

*Key words:* biographical scenes, involuntary biography, montage, dramatic quality (continuity).

“Yo siempre lo vi escribir. La escritura era parte de nuestra vida cotidiana. Él no era una persona que se presentara como ‘escritor’, y menos ante su familia.” (Saer, Clara. Entr. “Decía que sólo se debe leer por gusto”. *La Nación*, junio 2016)

## 1. UN GÉNERO IRRAZONABLE

En 1997 se publica *El concepto de ficción* que, junto con *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005), constituye la “zona ensayística” de la obra de Juan José Saer. A fin de evitar nombres pretensivos, aclara Saer que llama, a secas, “textos” a la miscelánea de fortuita unidad estilística allí compendiada (notas de lectura, trabajos por encargo, intervenciones en coloquios) acorde con el carácter privado de la notación reflexiva que acompaña su gimnasia cotidiana de escritura. Con perspicacia, se desentiende, así, en un solo movimiento, de otra pretensión (o potencial reclamo): el volumen no constituye una “Teoría sobre la ficción” sino un modo singular de concebirla, de discutirla en sus propios términos, como si llevara a esas páginas una conversación mental, para ayudarse, dice, a “escribir alguna narración” (7).

“El concepto de ficción” (1989) propiamente inaugura la compilación cuyo orden cronológico, del presente al pasado a lo largo de treinta y un años de oficio (1997-1965), de inmediato se pervierte en pos de ganar cierta coherencia para el conjunto. Nora Catelli, en el artículo que escribe como “falso Prólogo” para *Zona de prólogos* (2011), incomodada por estos ensayos un tanto “pobres de exigencias formales y conceptuales para un programa estético tan ambicioso” (“Desplazamientos necesarios” 217), se aventura a reordenar la alteración temporal y, en ese largo recorrido, observa que la producción ensayística de Saer acompaña la obra de ficción montando oportunas estrategias de consagración en el campo de la literatura nacional. No obstante, de ese experimento con el orden me interesa hacer notar que, sin transgresiones, el primer ensayo de *El concepto de ficción* debería haber sido “El guardián de mi hermano” (1965) en el que Saer impugna la biografía tradicional, es decir, el modelo anglosajón del género para, en cambio, resaltar las virtudes de la biografía de Stanislaus Joyce sobre su hermano James, *El guardián de mi hermano* (1957), así como en el primer ensayo del orden transgredido llega nada menos que a *su* concepto de ficción a partir de la impugnación, otra vez, del género biográfico: “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” (9) es el comienzo.

En este texto inaugural, Saer discute los tópicos más comunes del género. Las fuentes (entrevistas, cartas, papeles personales, a veces, el biografiado mismo): dudosas, sin excepción; la desmedida atracción ejercida por el biografiado, la infalible fascinación del biógrafo, la “ilusión de verdad” a la que, como máxima prerrogativa, puede lograr la elección de un tono circunspecto para contar la vida ajena, siempre más conveniente que uno efusivo, “propenso al fantaseo” (9). De Herbert Gorman a Richard Ellman, los biógrafos oficiales de James Joyce, apenas hubo una progresión estilística hacia un tono objetivo, ecuánime que, observa Saer, respalda esa ilusión de verdad, pero no es, no puede

ser bajo ningún punto de vista, “la verdad”. De este modo, el problema particular de las biografías, su pretendida veracidad, como si se tratara de una exigencia que las cargase de cientificidad cuando no es más que un supuesto retórico del género, ilumina el espectro completo del concepto de ficción saeriano. Es curioso que siendo Saer un escritor enterado de la teoría literaria sobre la representación realista no obstante afirme, categórico, que “la verdad es un concepto en sí mismo incierto” (10) y que “lo contrario de la verdad no es la ficción” (10), como si sus detractores, poco rigurosos, equipararan ficción y mentira<sup>1</sup>.

Más de veinte años atrás, en “El guardián de mi hermano” (1965) señalaba las mismas debilidades de un género “trivial”, inducido por la admiración hacia el biografiado o, peor, por la rutina universitaria (238). En cambio, reconocía el atípico virtuosismo de la biografía de Stanislaus Joyce sobre su hermano: los potenciales obstáculos —el vínculo nubloso, la adopción de un punto de vista irremediamente subjetivo, el testimonio directo en lugar de los documentos— eran signos favorables que, como observa Alberto Giordano, más que reconstruir la vida de Joyce, la intensificaban (“Saer y su concepto de ficción” 1). La biografía escrita por Stanislaus es, en cierto sentido, una especie “biografía poética” —si cabe el término— no sólo porque la metáfora bíblica del título cifra ya el vínculo conflictivo de los hermanos, Caín-Stanislaus / Abel-Joyce (que Saer mantiene vivo en su celosa traducción literaria: *El guardián de mi hermano* no cede ante el neutral y más difundido *Mi hermano James Joyce*), sino porque la estructura narrativa se autonomiza de la narración lineal y totalizante de la vida cotidiana al adoptar un “punto de vista coherente”, el de un sujeto que sólo afirma lo que puede: “esto es lo que yo sé” (239) y que, además, desdobra su visión, lidiada entre el afuera y el adentro, convirtiéndose en un testigo implacable de sí mismo y, por eso, convirtiendo a la biografía en una autobiografía (242). Pero, sobre todo, la condición poética le es dada porque, a diferencia del biógrafo profesional que se vale del tratamiento aséptico de informes y documentos, Stanislaus trabaja *con, desde*, la emoción y el recuerdo, los materiales “más poéticos” según Saer (241). El recuerdo, entonces, con su “espontaneidad organizada”, salvaría el tantálico trabajo del biógrafo que “roe como un hueso la vida del biografiado pero no penetra jamás en su sustancia” (240)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Eximida de ser verificable, la ficción queda fuera del régimen verdad/mentira, condición que, en cambio, funciona en el pacto de lectura de los relatos de no-ficción porque es la que otorga —o no— “credibilidad”. No obstante lo cual, como si hubiera cierta racionalidad ficcional que podemos llamar “el verosímil”, la ficción no elude “los rigores que exige el tratamiento de la verdad” (que no es otra cosa que el estilo de cada escritor). Descartado el binomio verdad/mentira, las categorías de la ficción son para Saer las de “empírico” e “imaginario”: en su carácter doble, la ficción puede concebirse como “tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata” (agrego: y de quien lo trata) (12) y como “antropología especulativa” (16).

<sup>2</sup> Me pregunto qué hubiera pensado Saer de la biografía de Miguel Ángel Petrecca sobre Carlos Mastronardi, (*Mastronardi*, Neutrinos 2010), qué hubiera pensado de las experimentaciones formales del biógrafo Petrecca, “el hombre que vio al hombre que vio al oso”, que hace mediar la poeticidad del recuerdo a través del testigo-amigo, Arnaldo Calveyra, recientemente fallecido. Sobre el tema, Nora Avaro escribió un excelente artículo: “El oso”. En: *La Palabra* nro. 36, enero-marzo 2020: 133-144.

Saer vuelve sobre el recuerdo en “El concepto de ficción” para reivindicarlo frente a la imposible veracidad biográfica, ambición de la memoria total y la omnisciencia. El recuerdo azaroso, en cambio, con sus iluminaciones parciales y sus deformaciones (sus invenciones), aventado por las pulsiones más recónditas, se vuelve la quintaesencia de la poeticidad, y esa poeticidad, el fundamento de un género irrazonable:

Se puede objetar que el recuerdo no es garantía de exactitud pero esta objeción se basa en la creencia de que los testimonios de una vida pueden ser exactos. Ni la vida de Joyce ni la de ningún otro hombre pueden ser contada con exactitud. La biografía literaria no es una ciencia exacta. Por esa razón es más racional que se proponga ser poética antes que infalible. (239)

La idea que se repite en este volumen crítico, de acuerdo con Alberto Giordano, es la de la ficción como búsqueda que excede y problematiza la oposición de lo verdadero y lo falso (“Saer y su concepto de ficción” 7), idea que, expandida, creo que alcanza a la igual de insistente diferenciación entre narración y novela realista.<sup>3</sup> Mientras que la narración asume el problema de *cómo* representar, en definitiva, *cómo* escribir —y no: *qué* escribir— bajo la exigencia de hacerlo de un modo nuevo cada vez y partiendo de la intemperie creadora —ninguna realidad dada de antemano: “narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo” (“La canción material” 168)—, la novela, en cambio, es para Saer un momento preciso en el derrotero de la narración, fechado y concluido, que va del siglo XVII al XIX en el arco trazado por *Don Quijote* y *Bouvard y Pécuchet*. El cuerpo del narrador en la intemperie tramitando en el acto su escritura, sin ilusiones de mundo ni totalidad, se recorta a lo largo de *El concepto de ficción* como la figura opuesta a la del novelista confiado en exceso en la facticidad de la historia que avanza, por segura línea recta, de acontecimiento en acontecimiento<sup>4</sup>.

Aunque justificado por el carácter personal de estas notas, puede que Saer dispense hacia el género biográfico un tratamiento desviado, apresurado, como hizo otras veces con ciertas cuestiones de la teoría literaria vinculadas a su obra<sup>5</sup>. Cuando afirma, por ejemplo, que “la biografía es un género condicionado por el individualismo burgués” (“El guardián de mi hermano” 240), o que “la biografía trabaja con una noción incuestionada de la realidad” (“La canción material” 166), no hace más que igualar las “debilidades” de la novela realista

<sup>3</sup> Ver, por ejemplo: “La novela”, “Narrathon”, “La canción material”, “Notas sobre el *Nouveau Roman*”, “La lingüística-ficción”, “La selva espesa de lo real” y “Borges novelista”.

<sup>4</sup> Conviene releer la exhaustiva descripción de la escritura a mano que hace Saer cuando, entrevistado por Gerard de Cortanze, éste le pregunta por la relación entre el cuerpo y lo escrito. *El concepto de ficción*, 287-289. Por otro lado, si bien la supuesta representación mecánica del mundo favorece la argumentación acerca de la banalidad del realismo, es raro que Saer pase por alto el encarnizamiento de Flaubert con el estilo, “el perro asunto de la prosa” que, según Barthes, fue su dolor absoluto, infinito, inútil. Ver. Flaubert, G. *Cartas a Louise Colet*. y Barthes, R. “Flaubert y la frase”. *El grado cero de la escritura*.

<sup>5</sup> Para un mayor desarrollo del tema, ver Catelli, N. “Desplazamientos necesarios” (Prólogo a *El concepto de ficción*) y Gramuglio, M. Teresa. “Una imagen obstinada del mundo”. *El lugar de Saer*.

decimonónica a las características de la biografía ortodoxa anglosajona. De ahí, en parte, podría provenir su acerrada impugnación.

Sin embargo, ya a mediados del siglo XX, Virginia Woolf, de quien Saer reconoce su influencia, se rebelaba contra la tradición anglosajona del género, es decir, su tradición<sup>6</sup>. Sobre todo, lamentaba las limitaciones del biógrafo, “atado de pies y manos”, a diferencia del aventajado novelista que no debía coartar su imaginación por respeto a los hechos (“El arte de la biografía” 202). Para quien escribió la novela biográfica *Orlando* (1928), la vida de Elisabeth Barrett Browning narrada por su perro (*Flush: una biografía*, 1933) y la biografía de su amigo y crítico de arte Roger Fry (*Roger Fry: una biografía* 1940) —para una asidua practicante del género—, esa constricción negaba a la biografía las credenciales del arte pero la redimía con las de la “artesanía” (206), meticoloso trabajo capaz de generar el hecho creativo para los novelistas necesitados de un descanso de la imaginación. La verificación, la autentificación, la montaña de documentos saboteadores de la invención, conseguían, así, un atenuante en el litigio. Cuando Saer desaprueba el género parece tener en miras únicamente al modelo tradicional inglés. Pasa por alto a Virginia Woolf y sus tempranas experimentaciones biográficas y pasa por alto nada menos que al “padre de la biografía moderna”, Lytton Strachey. Si *Victorians eminentes* (1918) es “moderna” lo es porque rompe con la pretensión de totalidad, la cronología puntillosa, el detalle por detalle desde el nacimiento hasta la muerte y porque, irreverente, desacraliza a sus biografiados. El cardenal Manning, la enfermera Florence Nightingale, el doctor Arnold y el general Gordon no son retratados de modo ejemplarizante; por el contrario, iluminar sus contradicciones hace que las victorianas figuras de cera cobren “sensación de vida” al tiempo que, afirma el biógrafo de Strachey, Micheal Holroyd, condensan una crítica irónica a las aspiraciones de la época que llevaron a la Primera Guerra mundial (“Introducción” a *Victorians...* 9). Deliberada, convenientemente, Saer parece quedarse con un modelo anacrónico del género biográfico algunas de cuyas preceptivas (la copia mimética, la atadura histórica, la ilusión de totalidad) coinciden con las de la novela realista del siglo XIX. De este modo, el biógrafo ortodoxo, como el novelista clásico, se parecen a un *voyeur*; y el *voyeur*, cree Saer, quiere algo imposible: “quiere ver el mundo tal como debería ser en su ausencia; quiere verlo todo, quiere que todo transcurra en una intimidad que sólo sería posible si él no estuviese” (*La narración-objeto* 172).

Pero Saer, como también los biógrafos y novelistas modernos, van, justamente, contra el “verlo todo”. A la totalidad oponen *un* punto de vista que redundan en coherencia, verosimilitud y, a veces, brevedad. Strachey la recomienda en el Prefacio de sus victorianos eminentes: “preservar una brevedad atractiva” es el primer deber del biógrafo (15). Más contemporáneamente, Michael Holroyd predice un futuro de “retratos en miniatura” en lugar de biografías que abarquen toda una vida (*Cómo se cuenta una vida* 38); Leon Edel, biógrafo de Henry James, cree que la brevedad selectiva es una prueba de maestría en el

<sup>6</sup>“(…) Tengo también una enorme influencia de Virginia Woolf; me lo dijo mi traductora a propósito de *Nadie nada nunca* y es cierto”, acepta Saer. En: “Poder decirlo todo”. Entrevista de Mónica Tamborena y Sergio Racuzzi (Sergio Chejfec). *Una forma más real que la del mundo*. Conversaciones compiladas por Martín Prieto. Buenos Aires: Mansalva/ Espacio Santafesino, 2016: 29.

método biográfico (*Vidas ajenas* 84). Incluso, ya en 1896, el visionario Marcel Schowb confiaba en el coraje estético de elegir como garantía del arte (*Vidas imaginarias* 21). ¿Sucede que la indiscreción *formal* del narrador en tercera persona omnisciente de la novela realista en la biografía se vuelve una indiscreción *ética*? Sin dudas, este argumento endurecería la censura de Saer para quien la reserva y la circunspección son los valores de su política de escritura tanto como los de su imagen de escritor:

Eso que hay que decir, sería, entonces, *para mí*: que no puede saberse, del acontecer, nada. Y que lo que creemos saber ha de ser, probablemente, falso. Y que debemos vigilar, sobre todo, nuestra pasión para que encuentre, por decir así, un objeto digno de ella, de modo que se convierta, la mayor parte del tiempo, en la pasión de la distancia. La frialdad, el rechazo, la distancia: que nuestros textos sean, como nosotros, de acero (“Narrathon” 144. Subrayado del autor).

Como los antibiográficos H. S. Auden, W. Nabokov, H. James, J. Joyce, T. S. Eliot —aunque haya prologado *El guardián de mi hermano* al que le reserva un lugar permanente al lado de las obras de Joyce (11)—, Saer alegraría a favor de sí que las vidas, y más aún las vidas de los escritores, no pueden ni deben escribirse. Prefiere ser inanimada *figura de acero*; prefiere ser “el hombre detrás de la obra” que preserva su intimidad personal y creadora, si acaso fueran cosas distintas. Cuando en cuestionarios y entrevistas le preguntan por su biografía, se despacha, displicente, con la fecha y lugar de nacimiento, el origen de sus padres, sus desplazamientos (de Serodino a la ciudad de Santa Fe, a Colastiné Norte, a París) como los hechos más sobresalientes. ¿Una provocación? Quizás, un límite certero<sup>7</sup>.

¿Por qué, entonces, tanta hostilidad hacia la biografía?, ¿a qué le temen los escritores, en general, y Saer, en particular? Michael Holroyd arriesga que el monstruo tan temido es que una biografía sosa e indiscreta manche su inmortalidad literaria, eclipse su obra, única vía de acceso a la vida, es decir, a nuevas generaciones de lectores, después de muertos; o que el dato personal, la vida pública, nuble la satisfacción de la lectura —como pasó con Borges a partir de la década del 60, por ejemplo—, aunque Saer, como Holroyd, sepan que esa es una manera muy sentimental de leer, una visión muy cándida acerca del proceso creativo (67)<sup>8</sup>. De acuerdo con Julio Premat, en el caso de Saer, la construcción en negativo de una imagen de escritor —“el escritor sin imagen”— en los discursos autobiográficos públicos, así como en los críticos y literarios, responde a la consigna de no condicionar la valoración de la obra a través de la figura de autor (“Saer: escritor del lugar” 197). Esta consigna, que es también una creencia, fue pensada y practicada en vida, sin calcular las valoraciones futuras de la obra ni las fantasmáticas inmortalidades literarias. En el mismo sentido, Martín Prieto

<sup>7</sup> En “Saer por Saer”, Nora Avaro hace un análisis original sobre qué puede haber detrás de la pose en esta biografía sintética (respuesta por escrito a un cuestionario realizado por M. Teresa Gramuglio llamado *Razones*) que socava la imagen severa y delusoria de Saer en las entrevistas.

<sup>8</sup> Ver “Borges como problema” en *La narración objeto*.

creo que la reserva de Saer no fue una negativa a participar de la vida pública o la vida literaria sino “un férreo plan tendiente a crear una escena en cuyo centro estuviesen la literatura, los libros (suyos y de los demás), la teoría y la historia literarias, dejando caer, en el mismo movimiento, la prepotencia del yo que guía, habitualmente, las políticas de comunicación de los escritores” (“La incertidumbre como...” 7).

Sin embargo, el hombre de acero que extrae su literatura de la intemperie, que pierde de antemano y para siempre la lucha contra el acontecimiento y el sentimiento, no deja de celebrar, y por ello constituye una excepción en su diatriba contra el género biográfico, que *El guardián de mi hermano* se construya con el material más poético: las emociones y los recuerdos del contrariado Stanislaus Joyce:

Nuestra estadía en la calle Fitzgibbon debe haber sido breve, porque ya vivíamos en otra casa cuando mi hermano ganó —en los exámenes intermedios del curso preparatorio— un premio de veinte libras. Él tenía doce años y yo nueve, es decir, era lo suficientemente pequeño como para asombrarme de que él prefiriera quedarse en casa con un libro, una hermosa tarde de verano, antes que salir a jugar al aire libre (*Mi hermano James Joyce* 78).

## 2. AL MISMO LUGAR TODOS LOS VERANOS

Si “no puede saberse, del acontecer, nada”, y si “lo que creemos saber ha de ser, probablemente, falso” (“Narrathon” 144), ¿hay derecho a escribir la vida del hombre en lucha continua contra el acontecimiento y el sentimiento?, ¿hay derecho a entrometerse con esa intemperie? Y luego: ¿quién podría?, ¿escribir, qué?, ¿para qué?

Aún no ha sido escrita la biografía de Saer. No existe, por ahora, una voluntad biográfica decidida a llevarla a cabo aunque el momento sea propicio, sobre todo, porque los hombres y mujeres que “vieron al oso” podrían prestar su testimonio. Si la identidad hombre-discurso es tan absoluta como Saer la piensa (“La voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado en cuanto al estilo, hasta el punto de que el hombre que está detrás se convierte en su propio discurso y termina por identificarse con él”, propone en “Una literatura sin atributos” 267), acaso escribirla sea ir en contra del sujeto biográfico porque arrastraría consigo, como efecto secundario, el desmoronamiento de la poética que dio lugar a la creación de ese mundo autónomo en expansión. Por eso, para una literatura que vale por su inmanencia —“A priori, el escritor no es nada, nadie” (“La perspectiva exterior...” 17)—, la crítica al género biográfico, se impone. En tanto el proyecto literario de Saer se configura, desde el inicio, como ficción total, autosuficiente, que se escriba su biografía, de algún modo, contradeciría sus propias aspiraciones en relación a la obra. Sin dudas, se trataría de antemano de una biografía no autorizada cuyo biógrafo se parecería más a un “ladrón de tumbas” que a un “artista bajo juramento” (Holroyd *Cómo se escribe una vida* 73).

Quien algún día se aventure a escribirla será, necesariamente, alguien dispuesto a transgredir el mandato de Saer, a salteárselo. Para el futuro biógrafo díscolo, contar esa vida no significaría atentar contra la obra, contra la construcción minuciosa y demorada de ese universo total porque entendería, como lo hace Matías Serra Bradford, que el biógrafo no escribe una vida para iluminar una obra sino para “retratar la relación (un relato aparte) entre obra y vida, a veces antagónicas, precisamente, para que cada una pueda sobrevivir por su cuenta” (“La perfección de la vida” 12). Saer podría ser el caso en que la vida y la obra manifiestan relaciones antagónicas, y esa bifurcación interpuesta entre el hombre y su discurso rompería la ilusión de unidad y favorecería al relato de la vida, mejor dicho, al relato del vínculo (¿antagónico?) de *esa vida* y *esa obra*.

Por otra parte, siguiendo a Serra Bradford, es cierto que la ficción se dedica a las biografías parciales (“todo relato cuenta parte de una vida” 9), y la ficción saeriana, fundada en un territorio propio, unidad de lugar propiciada por la innominada Santa Fe y los pueblos a orillas del Paraná, y revisitada por un elenco de personajes reconocibles, acecha, aunque en desorden cronológico, la línea de vida de esos personajes. “Esas ocasionales reapariciones de los personajes —observa Analía Capdevila— van creando fugaces líneas de tiempo que, mal que le pese a Saer que se ha manifestado en contra de esa idea, tienen como horizonte el modelo de la biografía, o al menos el de la historia de vida” (“Novela y personaje...” 3)<sup>9</sup>. Podemos pensar, entonces, que del mismo modo que Saer cuenta la biografía —parcial, aleatoria, discontinua— de sus personajes, hace tiempo que sus amigos cineastas, críticos literarios y estudiosos de su obra vienen contando la suya (¿se puede ir en contra del amigo amado, del maestro amado?) a través de escenas de vida dispersas, fragmentarias, intercaladas en entrevistas, ensayos, estudios críticos. Por ahora, ésta parece ser la única alternativa biográfica para un escritor que desaprobó con fiereza el género.

Los “biógrafos involuntarios”, como los llamaremos, podrían clasificarse de acuerdo al grado de cercanía con Saer. Es como si, imaginariamente, orbitaran en diferentes anillos de proximidad y, desde allí, en extraña comunión, narraran por escenas su biografía. Sin pretensión de exhaustividad, porque las partes, autosuficientes, valen por el todo, deberíamos incluir a los discípulos y amigos del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral en el que Saer fue profesor de Historia del Cine y de Crítica y Estética cinematográficas entre 1962 y 1968: Roberto Maurer (“Juani”), Raúl Beceyro (“Para Juani”, “Avatares de una amistad”, “Juan José Saer: diez observaciones sin importancia”); a los críticos y amigos impulsores de su obra desde el principio, con quienes mantuvo una relación intelectual, profesional, pero también un vínculo personal: María Teresa Gramuglio (*El lugar de Saer*, compilación de ensayos escritos entre 1969 y 2014, es decir, a lo largo de cuarenta y cinco años), Beatriz Sarlo (*Zona Saer*, en donde se autoimpone la condición de dejar atrás lo ya escrito para pensar de nuevo a Saer), y Rafael Filippelli (*Retrato de Juan José Saer*, documental rodado en 1996 en Argentina y París, con Saer como protagonista, en el que se recrean los rituales de despedida y bienvenida de sus círculos amistosos a ambos lados del Atlántico) y, en

<sup>9</sup> Sobre el tema, ver también “Una sociedad de personajes” de Beatriz Sarlo en *Zona Saer*.



una suerte de situación intermedia, Martín Prieto, en tanto tuvo relación directa con Saer y relata las fulguraciones de ese vínculo en algunos ensayos y poemas (“Juan José Saer. Una temporada en Rosario, 1959- 1960”, “Prólogo” a *Juan José Saer. A medio borrar*, “*El arte de narrar*. El canto de las estrellas”, “El secreto atisbo”. Presentación de *El lugar de Saer*, “Una elegía”). Finalmente, en el anillo más distante, último grado de proximidad, podrían incluirse los críticos que, sin haber tenido relación directa con Saer, parafraseando en negativo al Dr. Johnson, aquéllos que “no comieron, no bebieron ni tuvieron trato social con el biografiado”, recurren, no obstante, a episodios biográficos porque podrían asociarse a ciertas resoluciones formales de su literatura, o bien explicarían algo del comportamiento del escritor en el campo intelectual, como es el caso de Miguel Dalmaroni en su estudio “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” en el que parte de ciertos episodios de iracundia de Saer en el Congreso de Escritores realizado por la SADE en Paraná (1964) para demostrar que su dilatada “marginalidad” en el circuito de la literatura argentina no se debió tanto al desconocimiento de su obra como a una deliberada ignorancia por parte del *establishment* literario sensible al fenómeno del *boom* latinoamericano<sup>10</sup>.

La biografía a la que me refiero se trata de una dispersa en la bibliografía crítica y en el anecdotario sobre Saer, escrita episódicamente, como si se tratase de “escenas”, de modo que la vida gana, así, cierta “cualidad dramática”, la ilusión de un continuo (una escena tras otra en lugar de la narración de hechos aislados) no pautado por el calendario. Leon Edel piensa un símil feliz para referirse a este tipo de “biografías escénicas”: “es un poco como esa sensación que tenemos si vamos al mismo lugar todos los veranos —imagina—, la de haber estado allí continuamente durante mucho tiempo” (*Vidas ajenas* 164). Contra la aspiración de totalidad del género según el modelo tradicional inglés, esta biografía, todavía obediente a su sujeto, se compone de fragmentos que no funcionan como piezas de un rompecabezas a completar, sino como miniaturas autónomas, algo que, creo, aprobaría Saer. Su estructura, móvil como las circunstancias, es sugerida por la espontaneidad del recuerdo, individual y grupal a la vez, y no por la memoria, algo que, de nuevo, seguro aprobaría Saer. Y el especial interés por el punto de vista singular que la aleja de la ortodoxia biográfica para ubicarla del lado de la novela moderna, sin dudas sería del gusto de Saer que, precisamente, destaca de *El guardián de mi hermano* la visión sesgada de Stanislaus.

Más allá de las particularidades de cada “biógrafo” —de su “estilo biográfico”, la tesitura de sus anécdotas, la forma de entramarlas, o no, con la obra, el uso de cada escena, la apropiación de Saer que realiza cada uno (Gramuglio, con gesto discipular, es muy discreta como impulsora de su obra, cuida de no pecar de egotista, no hace lugar a la autorreferencia —aunque podría, de sobra— excepto, como observa Judith Podlubne, a partir de los “textos del duelo”, escritos luego de la muerte del amigo, en los que la barrera cae y se permite la remembranza, el retrato de trazo grueso pero cercano, incluso, la expresión de la admiración

<sup>10</sup> El artículo se incluye en la edición crítica de *Glosa- El entenado* a cargo de Julio Premat. Córdoba: Alción, 2010: 607- 663.

y el afecto<sup>11</sup>; Sarlo, en cambio, es más lúbil en el juego vida/obra, sobre todo, cuando se propone dejar atrás lo ya escrito, dominado por un tono más formal, para pensar a Saer como si fuera por primera vez. En *Zona Saer*, la anécdota personal vale para el análisis de ciertos aspectos de su poética. El recuerdo de una caminata por Cambridge en 1992 mientras Saer “recita” haikus (nada más escurrizado a la mnemotecnia) le sirve para iluminar una idea insoslayable: la reunión prístina y asombrada de lo pequeño, lo inadvertido, la condensación poética de la experiencia sensible propia de esta forma mínima, se replica en sus narraciones. “Saer escribe, como pocos narradores, desde la poesía” (46), afirma Sarlo, y de ese precipitado resulta un “anti realismo” que, sin embargo, continúa ligado a la materialidad del mundo (103). De los amigos santafecinos, Roberto Maurer lo retrata, entrañable y agraciado, en “Juani”. La alusión a los tragos preferidos de Saer (el Destornillador y “Helenita”), suelta el farrago del recuerdo con gracia inmejorable (la magdalena de Proust embebida en ironía) para revivir las andanzas de dos amigos regocijados cuyas personalidades (exuberante uno, recatado el otro) se complementaban. Es un retrato afectivo, un verdadero homenaje a la relación y a la obra de Saer, publicado, precisamente, en una edición homenaje de *El poeta y su trabajo* en ocasión de su muerte en 2005. Sin embargo, el texto fue escrito en 1992; desde 1968, Saer vivía en Francia. La ausencia, menos definitiva pero igual de contundente, en cierto sentido, convirtieron a “Juani” en un *réquiem* por anticipado. En cambio, Raúl Beceyro parece ganado por el dolor de viejas desavenencias que continúa en un diálogo estéril incluso después de muerto Saer (¿para quién la reproducción íntegra de cartas privadas en los ensayos dedicados al amigo?, ¿para quién la cronología del rancio desencuentro?, ¿las justificaciones, siempre imaginarias?). Si bien hay retrato de Saer como profesor del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral y la potente influencia cultural ejercida sobre sus alumnos que, rápidamente, se volvían sus amigos, hay relatos de *tranches de vie* compartidos por ambas familias, del proceso de adaptación cinematográfica de *Nadie nada nunca* (dirigida por Beceyro en 1988), y hasta cierto análisis literario de la obra, la evocación sin reservas de aquellas peleas en nombre de la amistad sincera acalorada por cierto “repentismo” templan el estilo biográfico hacia la indiscreción—. Más allá de las particularidades, decía, ninguno de los biógrafos involuntarios que comieron y bebieron con Saer dejan de referirse a esa ocasión. Aluden a la comida y a la bebida, a la conversación entre amigos como tópicos de la literatura saeriana, o bien, en términos autobiográficos, a los asados de bienvenida en ocasión de sus visitas a la Argentina cada primavera, hasta la última, en 2004.

El ritual amistoso que Gramuglio evoca en “La variación y el retorno” (2005), esta vez, por primera vez, sin el amigo (“Saer venía anunciando su visita para esta primavera que se aproxima (...)). El viaje, entonces, se dibujaba en el horizonte de nuestras conversaciones,

<sup>11</sup> Ver, por ejemplo, “El cónsul” en *El lugar de Saer*. El artículo de Judith Podlubne se titula “El Saer de Gramuglio” y fue leído en la presentación del libro *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969- 2014)* en el marco del Coloquio Internacional Juan José Saer (Santa Fe, 2017). Allí advierte que luego de la muerte de Saer, los textos escritos a días y semanas de esa pérdida, que hasta entonces se orientaban de forma excluyente hacia la obra, ahora convocan la existencia del amigo.

y todo parecía indicar que sería muy especial: presentaría su nueva novela, *La grande*, recibiría un título honorífico en la Universidad Nacional del Litoral; la ciudad de Rosario lo declararía huésped ilustre” 80), también es evocado por Saer en el único texto al que concede tramos explícitamente autobiográficos, *El río sin orillas* (1991): “Del aeropuerto, después de una media hora de camino, llegamos, en el lindo barrio de Caballito (...) a la casa de mis amigos Juan Pablo Renzi y María Teresa Gramuglio, que me alojan desde hace años durante mis estadias en Buenos Aires (...). Otros amigos empiezan a llegar, mientras se dora el asado en la terraza” (21-22). La consigna de este libro por encargo —escribir sobre el Río de la Plata— despierta en Saer alertas conocidas. Como en esta ocasión faltará el elemento ficcional que preside en sus narraciones, la tiranía de la empiria lo obligará a repensar sus estrategias de narrador:

Mientras venía en el taxi, tenía la esperanza de que la proximidad del río, su contacto visual, en razón del prestigio legendario de la experiencia, convocarían de inmediato no únicamente los hechos, las imágenes, los lugares y los hombres, sino también el ritmo, el orden y el sentido con el que deberían incorporarse a mi relato, pero al cabo de un rato de estar parado en mi balcón sobre el río me resigné a comprobar que el paisaje seguía mudo y cerrado y refractario a toda evocación (31).<sup>12</sup>

La erudición, las fuentes libreas (experiencias anteriores mediadas por el lenguaje, lecturas posteriores de esas experiencias), es decir, el discurso histórico, sociológico, científico a través del relato de expedicionarios y conquistadores europeos como Juan Díaz de Solís, Sebastián Gaboto, Pedro de Mendoza, Ulrico Schmidl, Chaworth Musters, de naturalistas como Charles Darwin y Tadeus Haenke, de ingenieros como Alfred Ebelot y John Miers, de historiadores argentinos, como José Carlos Chiaramonte y Juan Luis Busaniche, aunque insuficientes, se le presentan a Saer como los más “verídicos” (17). En 1991, como en 1989 (“El concepto de ficción”), 1973 (“Narrathon”) y 1965 (“El guardián de mi hermano”), en la disyuntiva por adscribirle al nuevo libro un género pertinente, se despacha, otra vez, contra los géneros documentales y agrega un matiz a su concepto de ficción a partir de las nociones de “ficción voluntaria” y “ficción involuntaria” para justificar como un desliz, una floración tan sutil como inadvertida, cualquier eventual incursión en el territorio de lo imaginario:

El género, tan en boga entre los anglosajones, llamado *non-fiction*, podría corresponder a este libro, si ese género no me inspirara tantas reticencias, que podrían resumirse de la siguiente manera: todas esas biografías, memorias o reportajes que comercian con lo narrativo, suelen presentarse como vehículo de la realidad más inequívoca y de la verdad más escrupulosa, sin que previamente sus autores hayan interrumpido unos minutos el flujo de sus experiencias tan verídicas

<sup>12</sup> Notar que Saer experimenta la misma desazón respecto de los sentidos en *Nadie nada nunca*.

para meditar un poco sobre los conceptos de verdad y de realidad. No siempre la ficción es voluntaria, y a menudo sus floraciones sutiles transgreden los protocolos del cronista más vigilante (*El río sin...* 17).

Beatriz Sarlo, que en *Zona Saer* no dedica un capítulo a este libro fuera de serie pero, como anticipos en suspenso, insiste en que se trata de una “diatriba” (9), un “ramalazo de cólera” (40), una “descarga furiosa” (54), considera que es el más histórico del corpus saeriano (9). En la misma línea, Beceyro cree que es el más documental, el más cercano al cine documental, en tanto “se escribe sobre algo o alguien que existe en la realidad, en el mundo, independientemente de que se escriba o filme sobre ello” (“Saer y el cine” 33). En 1996 el cineasta Rafael Filippelli rueda en Francia y en Argentina el documental *Retrato de Juan José Saer* basado en algunos episodios de *El río sin orillas*, como el almuerzo de despedida en París, el avión hacia Argentina, el aeropuerto en donde lo reciben sus amigos, los consabidos asados en Buenos Aires y en Santa Fe. En el minuto setenta y cuatro, Saer, que ya sabía que “atrincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento sino la ignorancia” (*El río sin...* 32), reflexiona en su propio documental sobre el género documental y, otra vez, aparece la desconfianza que, ya podemos pensar, es metódica: “dónde y porqué medios —se pregunta— el film puede lograr un sistema expresivo propio frente a ese peso de lo cotidiano y de lo banal que es, prácticamente, la materia con la que trabaja”. Aún con toda la contundencia que puede arrojar la imagen cinematográfica, a diferencia de la literatura que procede *in absentia*, para Julio Premat, sin embargo, en *Retrato de Juan José Saer* no está el escritor:

Observamos cierta intimidad del escritor ... pero esa intimidad está signada por una voluntad explícita (y afirmada como tal): la de mostrar que se rechazan tajantemente los remanidos procedimientos de autorrepresentación y de puesta en escena personal que utilizan los escritores; la de mostrar, por lo tanto, gracias a la prueba visual, que no hay nada que mostrar, que el escritor es un hombre como todos y que, en el fondo, el autor no está en la película que vemos, que el autor es ese nadie del que nada puede saberse (“Saer: un escritor del lugar” 198).

Y, en efecto, cierta risa incómoda como de quien intenta saldar silencios, la extrema cortesía, quizás, hasta un pedido de disculpas solapado a quienes participaron (o debieron someterse) al rodaje, la preocupación, como buen anfitrión, por “que todo salga bien”, pujan por la idea de que no es el escritor quien está ahí. Ni siquiera cuando, en un plano y contraplano íntimo dialoga con Gramuglio sobre literatura y sobre su proyecto literario en particular, Saer ejerce la potestad del escritor. Es muy modesto al exhibir sus ideas sobre algunas de sus obras, hasta parece dispuesto a negociarlas con Gramuglio, como si le concediera, con gusto, (el peso de) la autoridad. Lo cotidiano y lo banal que tanto pesan en la literatura de Saer, tanto más *le* pesan a Saer en este documental en el que oficia de anfitrión en su casa de París o de invitado especial de la casa en donde se dora el asado (Maurer recuerda cuando le pedía que lo acompañara a alguna *party* para ayudarlo a “llevar

el peso de la conversación”) (“Juani” 7). Las figuras construidas, exhibidas, en el documental son, en cierto sentido, “domésticas” —el anfitrión, el amigo, el esposo, el padre, el habitué del bar, el invitado— y si algo proyecta una figura doméstica, en cualquiera de sus variantes, es cercanía, “aire de familia”.

Saer vuelve a la Argentina en 1989 para refrescar la experiencia de un río con forma de “escorpión” que, al invertirlo, nueva pareidolia, lo ve transformado en la silueta de un pene penetrando hacia el interior de la tierra (“la provincia de Entre Ríos contendría el útero, el vértice del delta, el clítoris, y sus islas y la costa uruguaya respectivamente los labios grande y pequeño...” 30), y que, oportuno, dedica al recuerdo de su papá y de su mamá, José Saer y María Anoch, como vuelve todas las primaveras, *regressus ad uterum*, por “el mito de reencontrar los afectos y los lugares de mi infancia y de mi juventud” (12). Las últimas páginas de *El río sin orillas* se detienen en el ritual del asado, ocasión para el encuentro y la conversación, incluso, para la reconciliación de los argentinos con su origen rural patriarcal. Tan importante en la vida como en la literatura de Saer, el asado (así como la repetición de personajes, lugares, sintaxis, ritmos y cadencias que conforman la “marca Saer”, agrega Gramuglio, la anfitriona de los asados en Buenos Aires), se vuelve ritual, y el ritual convoca a las figuras del ciclo y del eterno retorno con su ilusión de abolición del tiempo, de mera continuidad (“Variación y retorno” 79-80):

La crepitación de la leña, el olor de la carne que se asa en la templanza benévola de los patios, del campo, de las terrazas, no desencadenan por cierto ningún efluvio metafísico predestinado a esa tierra, pero sí en cambio, repitiendo en un orden casi invariable una serie de sensaciones familiares, acuerdan esa *impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible* (*El río sin...* 252. El subrayado es mío).

Retomo la analogía explicativa de Edel sobre las biografías escénicas como perpetuadoras de la sensación que tendríamos si fuéramos al mismo lugar todos los veranos: la de haber estado, continuamente, allí (*Vidas ajenas* 164), y se me ocurre, entonces, traducir la afirmación de Saer que parece el talismán de un exiliado voluntario en términos de *escritura de vida*, de cómo escribir la vida ajena, y más, la de alguien por completo reticente a ello. Esa “impresión de permanencia y continuidad sin la cual ninguna vida es posible” que en *El río sin orillas* tiene connotaciones de supervivencia, trasladada al arte biográfico equivaldría a entender que tampoco *el relato* de ninguna vida —o, menos pretensioso: al menos de la vida de Saer— sería posible sin esa impresión de continuidad. Lo supieran o no, seguramente así lo entendieron sus amigos, involuntarios biógrafos. Se necesitaba una continuidad escénica que anulara los intervalos de tiempo, que dejara de lado la cronología, para darle a alguien como Saer, figura en negativo, biografiado impenetrable, un relato capaz de insuflarle “sensación de vida”. Me pregunto, una vez más, qué pasaría entonces si se escribiese *voluntariamente* la biografía de Saer, si acaso revelar “el negativo” quebrantaría —o no— esa figura potente, *de acero*, que eligió vivir y escribir en la intemperie.

## OBRAS CITADAS

- Saer, Juan José. 2015 [1991]. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 2010 [1997]. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1999. *La narración- objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Joyce, Stanislaus. 1968. *Mi hermano James Joyce*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Avaro, Nora. mayo 2017. “Saer por Saer”. *Actas del Coloquio Internacional Juan José Saer*, Santa Fe, Web. 23 may. 2020 <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/3.-Saer-por-Saer-nORA-aVARO.pdf>
- \_\_\_\_\_. ene-mar 2020. “El oso”. *La Palabra* nro. 36: 133-144. Web. 15 abr. 2020 [https://revistas.upct.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/10661](https://revistas.upct.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/10661)
- Barthes, Roland. 1997. “Flaubert y la frase”. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 191-204.
- Beceyro, Raúl. mayo 2017. “Sobre Juan José Saer: diez observaciones sin importancia”. *Actas del Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe, Web. 23 may. 2020 <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/3.-Sobre-Juan-Jos%C3%A9-Saer-Ra%C3%BAl-Beceyro.pdf>
- \_\_\_\_\_. 2012. “Saer y el cine”; “Avatares de una amistad”. *5 ensayos. Saer/ Punto de Vista/ Alfonsín/ Adorno (Memorias)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 7-37: 38-57.
- \_\_\_\_\_. otoño 2005. “Para Juani”. *El poeta y su trabajo*, nro. 20: 5-17. Web. 23 may. 2020 <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2525>
- Capdevila, Analía. mayo 2017. “Novela y personaje: el caso de Ángel Leto”. *Actas del Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe, Web. 25 may. 2020 <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/3.-Novela-y-personaje-Anal%C3%ADa-Capdevila.pdf>
- Catelli, Nora. 2017. “*El concepto de ficción*. Desplazamientos necesarios”. Ricci, Paulo (ed.), *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Mansalva, 217-229.
- Dalmaroni, Miguel. 2010. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. Juan José Saer, *Glosa – El entonado*. Edición crítica a cargo de Julio Premat. Córdoba: Alción, 607- 663.
- Filippelli, Raúl, dir. 1996. *Retrato de Juan José Saer*. Dir. Raúl Filippelli. Cine Saer/ Año Saer 2016-2017, Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, Fílmico.
- Flaubert, Gustave. [...] 2003. *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela.
- Giordano, Alberto. 2017. “Prólogo” a Gramuglio, M. Teresa. *El lugar de Juan José Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario / Espacio Santafesino Ediciones, 7-16.
- \_\_\_\_\_. octubre 2010. “Saer y su concepto de ficción”. *Boletín/15*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, 161-169.
- Gramuglio, M. Teresa. 2017. *El lugar de Juan José Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario / Espacio Santafesino Ediciones.

- Maurer, Roberto. otoño 2005. “Juani”. *El poeta y su trabajo* nro. 20: 18-35. Web. 25 may. 2020 <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2525>
- Podlubne, Judith. mayo 2017. “El Saer de Gramuglio”. Presentación de *El lugar de Saer. Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe, Web. 26 abr. 2020 <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-Judith-Podlubne-El-Saer-de-Gramuglio.pdf>
- Premat, Julio. 2009. “Saer: un escritor del lugar”. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 167-202.
- Prieto, Martín. 2018. “Juan José Saer. Una temporada en Rosario, 1959- 1960”. *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Nora Avaro, Julia Musitano y Judith Podlubne, (eds.). Rosario: Nube Negra, 309- 333.
- \_\_\_\_\_. 2016 (comp.). *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer*. Buenos Aires: Mansalva/ Espacio Santafesino.
- \_\_\_\_\_. 2017. “Introducción” a *A medio borrar* (Antología de relatos de Juan José Saer). Buenos Aires: Seix Barral. Web. 26 abr. 2020 [http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/05/Mart%C3%ADn-Prieto-Pro\\_logo-A-medio-borrar.pdf](http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/05/Mart%C3%ADn-Prieto-Pro_logo-A-medio-borrar.pdf)
- \_\_\_\_\_. 2017. “*El arte de narrar. El canto de las estrellas*”. Ricci, Paulo (ed.), *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Mansalva, 107-115.
- \_\_\_\_\_. mayo 2017. “El secreto atisbo de una lección”. Presentación de *El lugar de Juan José Saer*, de María Teresa Gramuglio. *Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe. Web. 26 abr. 2020 <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/1.-El-secreto-atisbo-Mart%C3%ADn-Prieto.pdf>
- \_\_\_\_\_. 2016. “Una elegía”. *Retratos de ciertas personas de importancia en mi vida*. Buenos Aires: Spiral Jetty, 15-22.
- Sarlo, Beatriz. mayo 2017. “Literatura de personajes”. *Actas del Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe. Web. 26 abr. 2020 <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/3.-Literatura-de-Personajes-Beatriz-Sarlo.pdf>
- \_\_\_\_\_. 2016. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Saer, Clara. 23 jun 2016. “Decía que sólo se debe leer por gusto”. Natalia Páez. *La Nación*. Web. 26 abr. 2020 <https://www.pressreader.com/argentina/la-nacion/20160626/283253097211796>.
- Edel, Leon. 1990. *Vidas ajenas. Principia biographica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Holroyd, Michael. 2011. *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- \_\_\_\_\_. [1986] 1995. “Introducción” a *Victorianos eminentes*. Universidad Autónoma de México, México, 5-12.
- Serra Bradford, Matías. 2011. “La perfección de la vida. Una visita a Michael Holroyd”. Prólogo a *Michael Holroyd. Cómo se escribe una vida*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 9-21.
- Schwob, Marcel. [1896] 2015. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Strachey, Lytton. [1918] 1995. *Victorianos eminentes*. Universidad Autónoma de México: México.

Woolf, Virginia. [1942] 2012. “El arte de la biografía”. *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 201-211.