

Una Kodak para dos: Juan José Saer - Sergio Delgado

Analía Gerbaudo
Universidad Nacional del Litoral - CONICET
analiahucunl@gigared.com

Resumen

Esta presentación gira sobre un interrogante: ¿cómo ingresa el pasado reciente en la literatura de Juan José Saer y en la de Sergio Delgado?

De las conjeturas que sobre esta cuestión ha planteado la crítica centrada en Saer, se retoman las que permiten esbozar las propias. Una de ellas incluye un envío, por filiación (pensada como apropiación, es decir, como fidelidad-infiel para con la tradición que se suscribe a la vez que se la retuerce, reinventándola), a la escritura de Sergio Delgado.

Este segundo momento del artículo constituye su nudo y comprende la descripción de un conjunto de procedimientos empleados por Delgado que hacen de su escritura, su firma, aún cuando entre algunos de estos procedimientos, especialmente entre los empleados con mayor recurrencia en los "comienzos", se registre una marca-Saer, una huella que remite a las decisiones estéticas y, por lo tanto, éticas y políticas de Saer.

Finalmente el trabajo vuelve, a partir del eje que lo articula, sobre la relación entre literatura y dolor: un modo oblicuo de solicitar el transitado, y no por ello desgastado tema, de lo que *puede* el arte, y con más precisión, la literatura, en el seno de una cultura.

Palabras clave: Juan José Saer - Sergio Delgado - pasado reciente - literatura - herencia

Merodeos

En *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, José Luis De Diego trae uno de los interrogantes que Ricardo Piglia formula bajo la voz siempre responsable-irresponsable de un personaje de ficción. En *Respiración artificial* se lee: "A veces (no es joda) pienso que somos la generación del '37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?" (1980: 77).

Las respuestas a esta pregunta coinciden en una firma: Juan José Saer. Pero así como el personaje de Piglia no nombra a Sarmiento sino a su *Facundo*, Julio Premat y Miguel Dalmaroni señalan títulos de textos en los que cifran dos problemas que han atravesado la crítica literaria de las últimas décadas.

En su estudio sobre la obra¹ de Saer, puntualmente en el capítulo destinado a cómo inscribe el horror de la dictadura, Premat vuelve sobre la pregunta de Piglia y ubica a *El entenado* en un lugar análogo al del *Facundo*. “La novela de Saer”, apunta, “sería, a su manera (pesimista, proliferante, pulsional), la representación más indirecta pero también la más radicalmente interpretativa del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional”. Y aclara, diferenciando las tensiones de cada época: “Ya no Civilización o Barbarie, sino Razón o Pulsión” (2002: 397).

Unos años más tarde Miguel Dalmaroni da otra respuesta: “*El río sin orillas* es algo así como el *Facundo* de nuestros días, y Saer es el nombre que responde a la pregunta que Marcelo Maggi le propone a Renzi en *Respiración artificial*.” (2009a: 1). La justificación también se construye desde otro lugar: “El escritor-intelectual es una figura edificante. Sarmiento nos captura porque, para lo que podían esperar él mismo y sus lectores, deja de serlo demasiado seguido. Saer nos captura porque nunca lo fue.” (2009a: 3).

El entenado y *El río sin orillas* podrían ser leídos como los textos más claramente políticos de Saer, entendiendo lo *político* como las enunciaciones que desde el orden declarativo, interrogan los discursos ideológicos de la polis (Grüner 1998: 11). No obstante podría señalarse en su obra la persistencia de una forma sesgada de intervenir, más ligada a la estética de Juan L. Ortiz sobre la que Saer esboza una conjetura, por lo menos, extraña: poco afecto al elogio, contraviene su tendencia en *El río sin orillas* cuando señala en ella una respuesta a la evocada pregunta de Adorno sobre si es posible la poesía después de los campos de concentración de la segunda guerra. Anota: “el tema casi exclusivo de su poesía era el escándalo del mal y del sufrimiento que perturban necesariamente la contemplación de un mundo que es al mismo tiempo una fuente continua e inagotable de belleza”. Y agrega: “tema que no difiere en nada del dilema capital planteado por Theodor Adorno después de Auschwitz” (1991: 227).

¹ Cuando hablo de obra lo hago en los términos de Jacques Derrida quien usa el concepto para dar cuenta no sólo de toda la producción de un escritor (que sabe desde el principio una tarea im-posible [cf. 2001]) sino especialmente de aquella que irrumpe como una “aventura” que marca la lengua desde la que se produce dejándole sus huellas (1967).

Saer encuentra en la poesía de Juan L. Ortiz una clave que marca su *poética* (Grüner 1999) así como la de una constelación de autores que producen o han producido buena parte de su obra desde Santa Fe². Entre ellos, Sergio Delgado, heredero fiel porque infiel de Juan L. Ortiz y de Juan José Saer. A partir de la lectura de cómo inscribe el pasado reciente (es decir, desde qué política de la escritura y desde qué poética), reviso dos cuestiones que vuelven a la pregunta de Piglia: tal vez en los 80 era necesario pensar en un texto que pudiera ponerse en diálogo con el *Facundo*. Después de los 90 es probable que en Argentina se necesite reinventar la forma de pensar lo político y, más puntualmente, lo político en la literatura y lo que *puede* la literatura. La escritura de Sergio Delgado realiza esa doble operación, entre el don, la reinvención y la deuda.³

La narración, las cicatrices, la escritura

Miguel Dalmaroni encuentra en la escritura de Saer “una respuesta *directa* y prolongada a la experiencia de la violencia política en Argentina, una respuesta que pone en fuga la representación de lo sabido pero que la incluye” (2008: 125). Como casi todas sus afirmaciones: polémicas y arriesgadas.

Puede decirse que Saer trabaja de modo prolongado y constante sobre la violencia política en Argentina involucrando no sólo los hechos del “pasado reciente”; también que su literatura pone en fuga la representación de lo sabido. Pero es discutible que su “respuesta” sea directa, aunque sí recurrente, tanto como en Juan L. Ortiz lo es el tópico de la injusticia (la contraposición entre las ofrendas de la naturaleza y la guerra, el hambre, el frío, el dolor, el desfile de mujeres “mal vestidas” y de hombres sin trabajo alojados en viviendas miserables, de niños excesivamente delgados y cubiertos con

² Esta presentación es un avance de mi proyecto como Investigadora del CONICET (Tema: *Políticas y poéticas en una constelación de escritores de Santa Fe. Aportes para una cartografía cultural (1957-2009)*). En la construcción del corpus juega una variable determinada por un interés socio-histórico: intento reconstruir las políticas y las poéticas de un conjunto de escritores que desde Santa Fe intervienen la literatura argentina y al mismo tiempo y en algunos casos, exhumar obras en estado de pérdida potencial en vistas a generar una nueva política de *archivo* en Argentina (emprendimiento que se enlaza a otros trabajos en curso en esta misma dirección -cf. Dalmaroni, 2009b; Nofal, 2009; Goldluchk, 2009-).

³ A causa del reducido tiempo que se tiene en los congresos para las presentaciones se abordan los primeros textos que Sergio Delgado ha publicado; algo que junto a Said (1975 [1985]) llamamos “los comienzos”.

harapos) inscripto en una poesía marcada por la omnipresencia del río así como en Saer el pasado reciente se inscribe en narraciones en las que prima la invención de una topografía y de un grupo de personajes cuyas conversaciones, más tarde o más temprano, giran sobre literatura y arte y luego, sobre política.

Casi un año después de la crisis de diciembre de 2001, durante una entrevista dada por Saer en la V Bienal de Arte Joven de Santa Fe, alguien del público le pregunta sobre el "compromiso" del escritor en situaciones sociales límite. "Mi único compromiso es con la escritura" (2002a), fue su respuesta. Una posición que se advierte en los artículos que por la misma época publica en *La Nación*: "Por salir a la calle, ningún escritor verdadero dejaría de escribir" (2002b). Y agrega:

"A los escritores argentinos (como a todos los otros probablemente) les tocó vivir en un país agitado por inacabables conflictos. Y hoy sólo siguen siendo legibles aquellos que se aventuraron en la selva de esos conflictos y fueron capaces de forjar a partir de ellos su propia tradición." (2002b)

Saer enfrenta los prejuicios del anti-intelectualismo no sólo al distinguir los roles del escritor y del intelectual (2002b) sino desde el ejercicio de una escritura cuya poética define mientras narra. Y lo que narra envía al mundo de la literatura en el que los hechos del pasado reciente ingresan junto a otros que se traen cuando se describe la vida cotidiana de los personajes a partir de la que se "pone en fuga" la representación de "lo sabido": es porque "‘el hombre común’ ya es atroz" (Dalmaroni 2008: 130) que narrar sucesos de un día de un hombre común expone, aunque oblicuamente, el horror. No es en la tensión del límite de lo representable donde trabaja Saer sino en la exhibición de la proximidad misma de lo insoportable, de lo que siendo execrable se vuelve, con todo, rutina o costumbre más o menos aceptada y extendida. Sus textos desconstruyen la "percepción naturalizada de la historia política" (Dalmaroni y Merbilhaá 2000: 341) y el modo que hallan para hacerlo es no poner en el centro de la escena la violencia más descomunal sino otra, más "doméstica" pero igualmente irrecible. Sus relatos hurgan fundamentalmente "los efectos del terrorismo de Estado en los itinerarios de la subjetividad individual" (340). Esta focalización en la *experiencia* (Derrida 2001), este

corte al sesgo de los efectos de la maquinaria estatal es una marca que Sergio Delgado hereda y que reinventa, poniendo su firma.

La narración, las ruinas, la escritura

"En el principio, hay la ruina" (Derrida 1990: 72). "No hay, al principio, nada. Nada." (Saer 1980: 9). "Nada. Y ni resto alguno de voz con que alumbrarla (...). Nada: ese acaso precioso y terco donde nace el pasado" (Delgado 2005: 9).

Hay en Jacques Derrida, Juan José Saer y Sergio Delgado una posición similar sobre la representación, la potencia del arte y el carácter siempre incompleto y fragmentario de aquello que sólo en principio puede aparecer como un todo, una unidad o un origen. En la narrativa de Sergio Delgado sobre el pasado reciente esto se traduce en sus historias: el poder de la literatura para trabajar con la falta y con el vestigio se evidencia en esta obra en curso que toca el horror a partir de sus restos.

Lo que queda ocupa el centro de la escena. Cuerpos sonámbulos, suicidas, reprimidos, tristes. Objetos que traen algo de lo perdido y que recuerdan, con su sólo estar, la ausencia. Excombatientes, padres de excombatientes, padres de "desaparecidos", hijos de presos políticos, amigos: personajes dibujados desde una escritura que privilegia la descripción morosa del detalle (qué sienten, qué hacen, qué comen, cómo duermen, cómo viven y cómo mueren) y que componen retratos que surten el efecto de una fotografía de los sobrevivientes.

Una literatura que vuelve sobre la imposibilidad de traducir el dolor de los demás a partir de relatos que hacen ostensible la singularidad irrepetible de la experiencia. De forma recursiva las narraciones construyen una teoría de su hacerse en su hacerse: el narrador de "La selva de Marte", en el exilio, se acerca a un amigo movido básicamente por el deseo de hablar la lengua (la materna), pero rápidamente se distancia de esa identificación con ese otro, sólo materialmente cerca, y desliza un comentario que discute una de las fábulas que en parte explica que hayan sucedido Malvinas, la dictadura y su persistencia: "ni siquiera algo tan genérico como la patria es igual para dos personas" (1994: 34).

En otro pasaje del mismo cuento la desconfianza respecto de la identidad entre las palabras y las cosas genera otra vuelta recursiva: “¿Estoy nombrando lo que estoy nombrando cuando hablo de esa selva que duró los segundos que duró?” (1994: 42).

El narrador trae la imagen de Julián, un ex-combatiente como él (un personaje que, como otros, aparece en varios textos). Se describe el momento en que fueron condecorados en la plaza del pueblo, saturada por los acordes de la banda policial interpretando *Aurora*. La entrega de las medallas “como si fueran distinciones deportivas”, seguidas de un abrazo, “en algunos casos efusivos, las más de las veces torpe” (1994: 46) se densifica porque al leer esto sabemos del suicidio de Julián. Otra deriva, otro resto de la guerra.

Las ruinas, la violencia y sus estelas se dicen mientras se cuenta otra historia: la búsqueda de Marte, un gato extraviado, hilvana los recuerdos del narrador sobre el exilio, el suicidio de Julián y la guerra. “Almas perdidas” describe las secuelas de la guerra a través de la mirada de una niña: “Sin duda Julián sufría. Pero ¿de dónde le venía el sufrimiento? ¿Dónde estaba lastimado?” (1994: 16). “El espejo sobre la mesa” reescribe algunas de las teorías sobre el tiempo y la memoria con las que Sergio Delgado tiene filiación mientras se cuenta una historia de sospecha de traiciones y delación transida por la desconfianza acerca de lo que incluso la más valorada literatura puede. Es una profesora universitaria la que maldice la “costumbre malsana” de los escritores “de sopar cosas en él: galleta, pan, magdalenas, lo que sea” mientras sanciona: “Como si la memoria fuera eso que ellos abren... Como si el pasado fuera tan fácil... O estuviera, ¿cómo decirlo?, tan a la mano” (1994: 60).

Los recuerdos, los sueños, los fantasmas o las fantasías de un personaje traen algo del pasado que se reinventa desde la experiencia de quien construye el relato. Deliberadamente las narraciones de Sergio Delgado exponen el anacronismo así como el carácter ficcional de toda traducción de un hecho en palabras. Sus “pequeñas historias” (Arendt 1958) componen una trama compleja sobre los restos de un tiempo que se lee desde otro, pregnado de desconcierto y desinformación: ruptura de pactos institucionales, reaparición de enfermedades perimidas en otras latitudes, prejuicios,

discriminación y violencias urbanas y el colonizado sueño de estar entrando al primer mundo mientras se rifan los bienes del Estado.

En *El alejamiento* (1996) asistimos al último día de la vida de Fernández. La historia transcurre en Colastiné y en verano. Más precisamente, en un domingo de febrero en el que se corre la maratón Santa Fe-Coronda (información que permite desarrollar un punto de vista sobre la relación entre política y deporte [que Saer también toca en *La grande*] o metáfora de una provincia o de un país “que se jacta de haber ganado dos campeonatos de fútbol” [Feiling 2005: 72] y que los ha celebrado tanto como la dictadura y la pulverización estatal de los 90). Mientras el narrador acumula detalles sobre el despertar de Fernández (un tópico que lleva a Juan Manuel Inchauspe y a Franz Kafka), una conversación con Nilda, su mujer, quehaceres domésticos, el recorrido por el barrio, el almuerzo, la siesta, el encuentro con su amigo Ovidio y su fin, cuenta la historia de otra muerte, la de Juanjo, el hijo del matrimonio.

El tiempo se altera con ese hecho que cambia su ritmo y su espesor porque lo que se descompone es el sentido de la existencia. El procedimiento se reitera: el color del río, un adorno, una planta de rosas, el pasto crecido, la relación con la casa, el sonido del teléfono llevan a un tiempo otro reconstruido desde un presente horadado por lo peor del pasado. “¿Viste la propaganda?, incitan a los clientes para que delaten a los comerciantes?”, le dice Fernández a su mujer durante el almuerzo; “Ninguna historia, por más pequeña que sea, por más acotada que esté, como ésta, puede disculparnos de la complejidad de la vida”, advierte el narrador mientras cuenta cómo se instala el teléfono en el pueblo (otra historia bien argentina: una de cooperativas de vecinos con dineros temerosamente guardados en cajas de seguridad por desconfianza fundada en el sistema financiero; una de empresas que cambian de dueño y junto con ello, de reglas y exigencias). Una historia que se activa en Fernández cada vez que suena el teléfono y estalla, como sucede con todo síntoma, algo en parte intraducible que de todos modos resultará ajeno a la dicción: “Es probable que explicar el sobresalto en el pecho de un hombre sea tan complicado como dar cuenta de una revolución, o de la caída de un imperio” (44). La insistente referencia a un incierto principio de todo y a un insoslayable fin que envuelve en los ciclos del eterno retorno pone en plano general ese

hecho singular e irrepetible que es cada vez, para cada ser vivo, el fin del mundo (Derrida, 2003):

“Todo, sea cual sea su apariencia, retorna al marrón en cuanto puede el tiempo. Marrón la piel envejecida del verano, marrón la sangre al coagularse, el amarillo de la flor marchita, o el verde de la hoja seca; cualquier excremento, resto, carroña de vida, es marrón. Y el universo, en un principio, seguramente debe haber sido marrón y no negro: un revoltijo marrón.” (1996: 78-79)

“Qué bruma tan densa el pasado”, piensa Fernández mientras mira el rosál que agoniza en la entrada de su casa y recuerda cómo se fueron plantando, uno a uno, cada árbol. Lo notorio es que cuando trae a la memoria cada momento, asocia con su hijo: un álamo que se planta cuando Juanjo tenía un año; los eucaliptos y el ciprés, “el otoño en que Juanjo empezaba el jardín”; los sauces próximos a una ventana, el año de su primera comunión; los de más atrás, a sus diez u once, cuando se hizo el cumpleaños en la galería. El recurso es poderoso: no hay fechas. El tiempo de la vida no se cuenta con el calendario sino con el cuerpo del hijo cuya muerte es, entonces, la detención de la vida. Lo que sigue es una forma de la sobre-vida. El fin de un mundo como el fin del mundo. La recuperación, en la que cabe la negación, empieza por la casa que expresa, en cada momento, el estado de quienes la habitan:

“Todo era un caos. El agua de la pileta podrida, el jardín y el patio invadidos por la maleza, la casa llena de polvo y telarañas, los yuyos brotando en los resquicios más insólitos, en las puertas, en las paredes, entre los ladrillos, en el techo, con un empecinamiento tenaz. Un ciprés agonizaba y la guifalia de adelante se había secado definitivamente. (...) Nilda miró rápidamente todo y, sin dudarlo, comenzó con la casa. (...) Nilda nunca más nombró a Juanjo.” (1996: 23-24)

Un rosál, un cisne, los sauces, una casa, una calle, una ciudad que se transforman con las ausencias porque junto a los que faltan se había elaborado una representación de esa casa, de esa calle, de esa ciudad. Para la sobre-vida se necesita inventar una representación que borre todo: arrancar el rosál, no hablar más del desaparecido, celebrar no haber encontrado su cuerpo.

La literatura de Sergio Delgado trae algo del horror del pasado trabajando sobre lo(s) que resta(n), sobre las ruinas cuya permanencia se opone a la fragilidad de lo desaparecido. Dice el narrador en *El alejamiento*: "A veces, los objetos que sobreviven a las personas se vuelven más elocuentes en su ausencia. Como si la sobrevivencia otorgara a los objetos, una vida suplementaria y habitaciones, y paredes, y calles, y ciudades, fueran cargando con sus muertos" (45).

La literatura y el arte frente al dolor de los demás

Así como se han traído las figuras del cineasta (cf. Volta, 2008) y del pintor para caracterizar la poética saeriana (cf. Dalmaroni 2006-2007, 2008; Delgado 2006), propongo la del fotógrafo para la de Sergio Delgado.

Sus fotos se asemejan a las que capturan a Marilyn Contardi: en un ensayo sobre las que Walker Evans toma para el proyecto *Elementos a fotografiar para dar cuenta de la realidad americana* (un plan de la Sección Histórica de la Farm Security Administration que pretendía documentar los efectos de la crisis de 1929 en Estados Unidos), elige una tan oblicua al tema como su poesía a la enunciación directa (o que se pretende "directa") de lo político o de la realidad. Una palangana, una mesa cubierta por un hule sobre la que reposa una lámpara a kerosén, una silla y una entrada de luz a partir de la que entrevé un patio así como imagina lo que no se revela pero se sugiere: la presencia de quienes habitan ese universo sencillo y ordenado que a través de esa composición en el espacio transfiere también una dimensión del tiempo.

De modo similar procede Sergio Delgado cuando escribe. El foco en el detalle lo endeuda con Juan L. Ortiz y luego, con Juan José Saer cuya escritura propone leer atendiendo al futuro más que al pasado. Si para entender qué hizo Saer con la literatura o qué le hizo Saer a la literatura y luego, a la lengua en la que escribió, es necesario hoy precisar qué tradición literaria contribuyó o contribuye a crear más que recordar su deuda con el *nouveau roman* o su distancia del realismo latinoamericanista, entonces, aunque no sólo por esto, vale analizar la obra en curso de Sergio Delgado. Su narrativa se inscribe en la constelación literaria (Derrida 2003) del litoral (y en ese sentido, ese

futuro del que ha hablado es ahora presente). Una tradición de la que participa siendo fiel-infiel porque la reinventa mientras escribe.

Como Saer, Sergio Delgado no cuenta nada grandilocuente (no intenta traducir el horror de las vejaciones o de los crímenes perpetrados por la última dictadura). Sus estrategias y su posición sobre cómo narrar el pasado son también defensas del oficio tanto como en Saer del "profesionalismo", es decir, de la "importancia de la literatura para sí mismo, para los hombres, las culturas y otros grupos sociales" (Premat, 2009: 199).

Las filiaciones entre Juan L. Ortiz, Juan José Saer y Sergio Delgado se encuentran en una política y una estética compartidas que hacen lugar a poéticas propias: si bien los tres reinventan desde diferentes inscripciones la misma zona y apelan a procedimientos entre los que es posible establecer vecindades, cada uno arma ese mundo que agrega al mundo desde la singularidad de cada voz que remite a una época y su estado de lengua.

"¿Dónde empieza el significado colectivo de una época, dónde su significado personal?" (2008: 257). Bien puede decirse que en esta pregunta de Sergio Delgado se cifra su proyecto poético y político: quienes hablan en sus relatos, quienes narran, desconfían de toda palabra enarbolada en nombre de los demás, se apartan de las fábulas de identidad y de estereotipos vueltos *schibboleth* para demoler las demarcaciones entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo.

Delgado liga lo político a la siempre incierta posibilidad de provocar un *envío*, una *experiencia*: es cuando la literatura "encuentra su lector, que lo político ocurre" (260), sostiene. Es, podríamos decir, cuando genera una atención que lleva de otro modo al lenguaje y por lo tanto, al mundo, o sea, a los restos, los cadáveres, las ruinas y también a la nada, a las cenizas, desde una perspectiva que desoculta el límite precario de la intervención. Más que una teoría sobre lo que la literatura y el arte (no) *pueden*, prefiero concluir citando la siempre responsable-irresponsable voz que habla en sus historias. La pregunta vuelta conjetura por una de sus máscaras: "¿Quién puede retener a alguien donde no pueden las palabras? ¿Y quién puede retener con palabras?" (1996: 102).

Bibliografía

Arendt, Hanna 2005 [1958]. La condición humana. Buenos Aires, Paidós.

Contardi, Marilyn (1993). "Mirando una fotografía de Walker Evans: 'Rincón de la cocina de Floyd Burroughs'". Punto de vista 46: 1-3.

Dalmaroni, Miguel (2006-2007). "Notas de un profano en pintura". Otra parte. Revista de letras y artes. 10: 6-9.

----- (2008). "Lo real sin identidades. Violencia política y memoria en Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable de Juan José Saer". Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Universidad de Pittsburgh, 125-141.

----- (2009a). "Soltar a la bestia. Saer en la escuela argentina". VII Congreso Internacional Orbis Tertius "Estados de la cuestión". Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 18 al 20 de mayo.

----- (2009b). "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)". Telar 7, en prensa.

Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita (2000). "'Un azar convertido en don': Juan José Saer y el relato de la percepción". Historia crítica de la literatura argentina. Dir., Noé Jitrik. Vol. 11, La narración gana la partida. Dir. del volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, 321-343.

De Diego, José Luis (2003). ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). La Plata, Ediciones Al Margen.

Delgado, Sergio (1994). La selva de Marte. Santa Fe, Ediciones de la cortada.

----- (1996) El alejamiento. Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (2005) Al fin. Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (2006). "Primeros días de la muerte de un escritor". Homenaje a Juan José Saer. ICCI (Institut Català de Cooperació Iberoamericana). Casa América Catalunya. Barcelona, 28 de septiembre.

----- (2008). "Las posibilidades de la época". Cahiers de LI.RI.CO. 4 : 255-263.

Derrida, Jacques (1997) [1967]. De la grammatologie, Paris, Minuit.

- (1992) [1986]. Schibboleth pour Paul Celan, Paris, Galilée.
- (1990). Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. Paris, Réunion des musées nationaux.
- (2001). Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses. Paris, Galilée.
- (2003). Béliers. Le dialogue interrompu : entre deux infinis, le poème. Paris, Galilée.
- Feiling, Carlos (2005). Con toda intención. Buenos Aires, Sudamericana.
- Gilman, Claudia (2003). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Goldluchk, Graciela (2009). "El archivo por venir". VII Congreso Internacional Orbis Tertius "Estados de la cuestión". Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 18 al 20 de mayo.
- Grüner, Eduardo (1998). "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek". Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires, Paidós, 11-67.
- (1999). "La cosa política. El retorno de lo trágico en las filosofías políticas 'malditas' del siglo XX". Teoría y filosofía política. La tradición clásica y las nuevas fronteras. Buenos Aires, Eudeba, 117-136.
- Nofal, Rossana (2009). "Contar la guerra". Telar 7, en prensa.
- Piglia, Ricardo (1980). Respiración artificial. Buenos Aires, Sudamericana.
- Premat, Julio (2002). La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2009). Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires, Tierra Firme.
- Saer, Juan José (1994) [1980]. Nadie nada nunca. Buenos Aires, Seix Barral.
- (1991). El río sin orillas. Buenos Aires, Alianza.
- (2002a). "Entrevista" (por Paulo Ricci y Jorge Conti). V Bienal de Arte Joven de Santa Fe (mimeo).



----- (2002b). “El escritor argentino en su tradición”. La Nación. Miércoles 31 de julio de 2002. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/archivo>

----- (2005). La grande. Buenos Aires, Seix Barral.

Said, Edward (1975 [1985]). Beginnings. Intention and Method. New York, Columbia University Press.

Volta, Cristina (2008). Juan José Saer y la textura cinemática de la narrativa en los años sesenta. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe.