

Saer y “el tema witoldiano”

Por Paola Piacenza

(Universidad Nacional de Rosario)

En general, las lecturas del ensayo “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, que Saer publica por primera vez en *Punto de vista* en 1989 y luego incluye en *El concepto de ficción* (1990), han puesto el énfasis en la evidente inteligencia del autor al encontrar un lugar para la literatura de Gombrowicz en el sistema literario argentino, aunque paradójicamente definido por su “exterioridad”. La crítica ha valorado especialmente el acierto que supone la fórmula en relación con los principios éticos y estéticos de la poética de Gombrowicz —su voluntad de permanecer al margen de las instituciones— así como el hallazgo que representa la convergencia que descubre —acaso inesperadamente— entre Borges y el autor de *Ferdydurke* en torno a la tesis de “El escritor argentino y la tradición” (1951). No obstante, dado que la “exterioridad” aparece como una condición que procede, en buena medida, aunque no en forma excluyente, del dato biográfico del exilio argentino del polaco, esta lectura opaca en cierta modo el vínculo que el ensayo plantea entre esa “exterioridad” y lo que Saer pondera como “el tema witoldiano por excelencia”: “la inmadurez, lo inacabado”.¹

En un primer momento del ensayo, Saer repara en la dimensión estrictamente estética de la “inmadurez de la forma” o, en otras palabras, lo que implica su “indeterminación” para el estilo. Plantea que la adolescencia de la forma es la fuerza que resiste a las certidumbres de la institución literaria sean estas la identidad del escritor, la literatura nacional pero también la abstracción de la belleza, la naturaleza del personaje, entre otras evidencias siempre en riesgo de convertirse en caricatura. Más adelante, la perspectiva elegida es la que le permite leer la dimensión política del “tema witoldiano” —el hecho de que Gombrowicz atribuía a las culturas polaca y argentina esa “inmadurez”— para concluir que la afirmación de Ricardo Piglia, según la cual Gombrowicz es el mejor escritor argentino del siglo XX, aunque exagerada, es, no obstante, aceptable. Así planteado, la “exterioridad” encuentra su verdadera dimensión no solo en el marco de una discusión de la literatura de Gombrowicz sino en una lectura interesada en pensar qué implica *la perspectiva Gombrowicz* en y para la literatura de Saer: su posición en las series que

organizan la literatura de los sesenta y los sentidos de su búsqueda de formas “intermedias” o “inclasificables”. En distintas ocasiones, Saer sostuvo que el ejercicio de la crítica tenía para él el carácter de notas de lectura, “pretextos” ligados al oficio de escribir, por eso, nos interesará proponer una lectura de los modos de inscripción de estas dos maneras de ser del “tema witoldiano” en su literatura.

Para empezar, queremos proponer, en la misma dirección en la que Saer procede en relación con Gombrowicz, que la *perspectiva Gombrowicz* es la que permite identificar a la literatura de Saer en la Argentina de los años sesenta como parte de una “perspectiva exterior” —las formas de la “representatividad” (que suponían, por entonces, el regionalismo mimético, la literatura de Cortázar y la “novela de lenguaje” del boom). En su ensayo, Saer insiste en las posibilidades que trajo para Gombrowicz su exilio en la medida en que le permitió ser él más allá de las determinaciones de la lengua, de la nación, de las diversas “imágenes sociales” que son propias del hombre pero que limitan al escritor. Según la definición de Saer este *estar aparte* fue “la hipérbole de su destino que lo llevó, de una marginalidad teórica y relativa, a una real y absoluta”.² Es esa exterioridad “generalizada”³ —territorial, filosófica, social— la que proveyó a Gombrowicz de un medio para la fundación de una forma propia —más real— del mundo “respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior”, la de las consignas y teorías. Saer afirma que “si Gombrowicz fue joven en Polonia, no cabe duda de que maduró en la Argentina (...) Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su propia perspectiva”.⁴ Si Gombrowicz resumiera su paso por la Argentina en un breve enunciado con pretensiones de aforismo: “Yo no era nada, así que podía serlo todo”, en 1989, en el presente de escritura del ensayo, Saer escribe desde París y sostiene que “a priori el escritor es nada”⁵ y que escribir consiste, justamente, en preservar esa ausencia de sí. Para entonces hace más de veinte años que reside fuera del país y su literatura ya empieza a ser canonizada en los círculos académicos.

Este modo de darse la “exterioridad” en la literatura de Saer no implica, sin embargo, que hoy, con la lógica con la que el futuro funda el pasado en la historia literaria, no podamos leerla en la base misma de cierta zona de la literatura nacional de los años sesenta que se escribe en la huella de la obra del escritor polaco cuya impugnación de los valores

de la madurez conlleva otra definición del tiempo y, por lo mismo, de la narración. A este respecto hay que tomar en cuenta que, si bien Gombrowicz vive en el país entre los años 1939 y 1963 y la primera edición de *Ferdydurke* en la Argentina es de 1947, en 1964 Sudamericana la reedita con prólogo de Ernesto Sábato y es esta publicación la que circula en las revistas literarias y entre los escritores del momento propiciando una “vuelta” virtual de Gombrowicz al territorio de la literatura nacional.

Así planteado, vista ahora desde una “perspectiva interior” al sistema literario de los años sesenta, la obra de Saer encuentra —vía Gombrowicz— puntos de contacto con algunas preocupaciones de las novelas de Germán García y Manuel Puig, que también por estos años hacen de la indeterminación, que es “la fuerza suprema de la adolescencia”,⁶ en palabras de Saer, el modo de ser de su ficción. En este contexto, no parece casual que se haya visto a *Cicatrices* (1969) en el origen —poético— no cronológico —de la obra saeriana.

Como Germán García y Manuel Puig en las obras contemporáneas a *Cicatrices*, *Nanina* (1968) y *La traición de Rita Hayworth* (1968) pero, fundamentalmente, en la estela que abre *Ferdydurke* (1947), en *Cicatrices* Saer encuentra en el género de la novela de aprendizaje las condiciones necesarias para ensayar otro modo de contar por fuera de las pretensiones de la novela realista. Indudablemente cualquiera podría objetar que esta afirmación solo podría proponerse en relación con la primera de las historias que se cuentan pero, como intentaremos demostrar a continuación, esto implicaría desconocer que “Es abriendo grietas en la falsa totalidad”, como dice Saer en “Narrathon”,⁷ “que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca” en el mismo sentido en que Gombrowicz había declarado en el “Prefacio” a “Filifor forrado de niño” que edificar la obra sobre la base de “partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra”—⁸ es el único modo en que las “fachas” mostrarán su carácter fingido; la inmadurez que ocultan.

La adolescencia de Angelito (el personaje cumple dieciocho años en la historia), su tiempo de aprendizaje, encabeza las historias que componen *Cicatrices*. El relato, en una primera lectura, parece cumplir con las expectativas clásicas de la narrativa de aprendizaje si se soslaya el “accidente” de que, si bien puede leerse en forma independiente, es parte de un todo difícil que representa una secuencia de cuatro historias con las que, aparentemente,

no guarda ninguna otra relación que no sea la concurrencia temporal en un primero de mayo en el que Luis Fiore, obrero y exsindicalista, asesina a su mujer.

Por el lado de las formas estables del género, el personaje de Ángel experimenta “Esas cicatrices tempranas que dejan las primeras heridas de la comprensión y la extrañeza”⁹ de cara a la relación con su madre, con los adultos, las mujeres, el universo del trabajo; la exploración de la ciudad. Como es habitual, también, en las historias de formación, la literatura —como parte de las prácticas de lectura del personaje— ofrece a Ángel algún sentido del cual asirse cuando “los pedazos” estallan y “No se pueden juntar”.¹⁰ Dice Angelito que tratándose de literatura lee rápido y “entiende bien” y, en un juego de cajas chinas, la novela menciona las novelas de aprendizaje que el adolescente elige para su tiempo libre: *La montaña mágica*, *Luz de agosto*, *Lolita*, *Tonio Kröger*. De este modo, la narración tributa otra de las convenciones más reconocibles del relato de formación según el cual las lecturas del personaje responden a la tradición mimética y didáctica que caracteriza a la representación del personaje adolescente que indica que la identificación permite la construcción de la identidad del sujeto en cuestión. En este caso, Angelito elige copiar en su cuaderno de notas la última página de Tonio Kröger que dice: “Miro al interior de un mundo inédito y en bosquejo, el cual reclama que se lo ordene y forme; veo un remolino de figuras humanas que me hacen señas para que las liberte y redima; son figuras ridículas algunas y trágicas las otras y no pocas son al mismo tiempo trágicas y cómicas...”.¹¹

Sin embargo, al tiempo que la historia cumple con la mayoría de las expectativas del género, se abre otra dimensión, la exterioridad necesaria para que la inmadurez de la forma actúe. Esta *perspectiva Gombrowicz* en la novela introduce la distancia en la que las narrativas de formación que elige el personaje adolescente representen, en la historia, una conciencia más real del mundo que la que le ofrece el testimonio de los sentidos: así, por ejemplo, si es cierto que Ángel lee rápido y bien; también lo es el hecho de que apenas si puede percibir cómo el detenido Luis Fiore se arroja por la ventana el día de la indagatoria.

La adolescencia, como lo ha señalado Julia Kristeva, se impone a los novelistas no solo como personaje mimético, catalizador de lo social, sino también, en la tradición inaugurada por Gombrowicz, “como la metáfora de lo que todavía no está formado: espejismo del prelenguaje o del cuerpo indeciso”¹² y es en este sentido, que en *Cicatrices*

acontece el “devenir inmaduro”¹³ de la forma, en el seno de las formas clásicas de un género en el que el tiempo “es largo” y se dirige hacia un futuro que opera, retrospectivamente, como principio estructurante de la coherencia de la trama.

La fluidez e inconsistencia de las adolescencias del protagonista de *Nanina* y de “Toto”, en *La traición de Rita Hayworth*, tanto como la de Angelito, se escriben —con diferencias cuyo detalle excede el marco de este trabajo— en la tradición que inaugura Gombrowicz de una “memoria del tiempo de inmadurez” que, a la vez que desconfía de la lógica causal de la sucesión temporal, conspira contra una aprehensión engañosa del mundo. De la misma manera que, a poco de atravesar la “ineludible treintena” que traza la frontera entre la adolescencia y la adultez, el personaje de Pepe en *Ferdydurke* no solo vuelve a tener quince años sino que se disuelve en la indeterminación de *no ser* (ni esto ni aquello; ni adolescente ni adulto); por la “fuerza suprema de la adolescencia”, Angelito asiste al encuentro con su propio doble entre el “desfile lento y nítido de todos lo que (lo) rodeaba y (...) que (...) estaba llamando (...) vida.”¹⁴ Lo que está en juego es el tiempo de la inmadurez que no reconoce la secuencialidad propia del proceso que caracteriza a la novela de formación y, de esta manera, introduce la temporalidad singular de un crecimiento que no progresa. En *Ferdydurke*, la *madurez* de los *maduros* no es otra cosa que una impostación: “¿No comprendes, acaso, que la primera condición para lograr la madurez es declararse maduro a sí mismo?” se pregunta Pepe.¹⁵ Por lo mismo, ante la imposibilidad de escapar a la determinación de las formas de la cultura (o de la literatura) en *Cicatrices*, la adolescencia es un “estado del tiempo”¹⁶ y de ese modo la historia de la vida de Angelito tampoco progresa —en el sentido temporal y axiológico del término— sino que se multiplica a lo “ancho” del presente que percibe su conciencia “ampliada” por lo que la literatura enseña. De hecho, ante la evidencia del encuentro con sus dobles no le preocupa tanto su existencia como la posibilidad de que alguno de ellos pueda vivir mejor que él. En otras palabras, que progresen.

Mientras juegan al billar, Tomatis le espeta a Ángel: “Creo que no hay ninguna experiencia que venga con la madurez” y continúa: “¿O debo decir ninguna madurez que venga con la experiencia?”¹⁷ El sarcasmo de la inversión de la pregunta vacía al tiempo de una moral histórica en el mismo gesto en que lo somete a las fuerzas de la contingencia. “El sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada”,

sostiene Saer.¹⁸ La representación de adolescencia es, en definitiva, en la novela, otro modo de reivindicar una identidad no esencialista y un sujeto como proyecto siempre inacabado. Eso es lo que cuenta, también, para esos mismos años en los que Saer escribe *Cicatrices*, para “Sombras sobre vidrio esmerilado” con la irrupción del “chico” Tomatis en la conferencia de Adelina Flores.

En el cuento de *Unidad de lugar* (1967), el triángulo que conforman los tres personajes centrales —el de la poeta Adelina Flores, su hermana Susana y su cuñado Leopoldo— se completa con la aparición intempestiva del personaje de Tomatis. La escritora había sido invitada a una mesa redonda en la universidad acerca de “La influencia de la literatura en la educación de la adolescencia” y había asistido a desgano a promocionar su libro. Cuando terminó de hablar, “Ese chico”, “Tomatis” se echó a reír y la desacreditó reclamándole que hacía tiempo que no salía de su casa y que debería fornicar más: “Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa de fuerza del soneto porque las formas heredadas son una especie de virginidad y empezar con otra cosa”.¹⁹

Ciertamente, *Cicatrices* es el comienzo de “otra cosa” —que será la literatura de Saer hasta la última vuelta de su obra— y no solo “rompe con las formas heredadas” sino que esa “toma de perspectiva” se integra como un plano más de la forma novelesca (en eso consiste la mentada “autorreferencialidad” de la literatura de Saer). Resulta inquietante —acaso una prueba *real* de la concomitancia del tiempo antes que el devenir de un destino de influencia— el hecho de que la novela se publique un año después de que Saer se instale en París y en el ensayo sobre Gombrowicz haya argumentado que la literatura del escritor polaco halla su madurez en el exilio argentino, “donde perfecciona su método narrativo multiplicando sus puntos de vista” hasta darle a “sus primeras intuiciones, como sucede en la evolución de toda gran literatura, la complejidad de un sistema”.²⁰ En *Cicatrices* también “las primeras intuiciones” de los argumentos y novelas iniciales de Saer asumen “la complejidad de un sistema”. La ruptura con el pasado —que representa su reducción a una huella: la cicatriz— asume la forma radical de una impugnación de cualquier percepción que no sea la que ofrece el presente. Si nos ceñimos a la trama, el relato gira “en círculos concéntricos” en torno a la anécdota del asesinato de la mujer de Luis Fiore a la que se vuelve desde distintas perspectivas hasta la afirmación final de la imposibilidad del testimonio y de la herejía como único modo posible de la verdad. Es en relación con este

“relato regresivo” —como lo llama Julio Premat—²¹ que afirmábamos la posibilidad de extender las hipótesis de lectura de la primera parte a las otras: Bajtin (también Luckács) nos ha advertido sobre la importancia de la novela de aprendizaje en la historia del realismo en tanto, en oposición a la unidad estática de la imagen del protagonista, este tipo de novelas ofrece la imagen del hombre en proceso de desarrollo. En ese sentido, concluye Bajtin: “El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino”.²²

En las tres historias que se cuentan a continuación de la de Ángel ya no hay un relato de formación²³ pero, a contrapelo de una narración que parece avanzar (la del jugador y sus sucesivas partidas; la del juez Garay, sus paseos, conversaciones y jornadas de trabajo; la de la salida a cazar patos de Fiore, su mujer y la hija) y de una escritura que registra con detalle los desplazamientos de los personajes en geografías reconocibles, no hay revelación, no hay descubrimiento, tampoco, claro está, hay aprendizaje. El sueño, la literatura, los “extrañamientos” de Garay y los borradores de su traducción de *El retrato de Dorian Gray*, el azar y la jugada son las únicas formas que cuentan como alguna forma de futuro. Sergio, el jugador pone en palabras la naturaleza de este tiempo no prospectivo cuando reflexiona:

¿No debí decir mejor un futuro hecho? Desde el punto de vista objetivo, las cartas guardadas en el sabó son en realidad un pasado. Para mí, que desconocía su ordenación, iban haciéndose presente y después pasado a medida que aparecían los pases, de dos en dos. Eran por lo tanto futuro.²⁴

La novela de aprendizaje (o más precisamente, deberíamos decir de “formación” para evocar el problema de la forma) en tanto expresión ejemplar del realismo y del tiempo iluminista, se le ofrece a Saer —como había sido para Gombrowicz— como un territorio de experimentación privilegiado de formas alternativas de representación de la realidad. De hecho, en el Cuaderno Núcleo N°1, fechado en 1966, y publicado en el primer tomo de los *Papeles de trabajo* dos referencias a Goethe advierten sobre el interés de Saer por esta forma y también sobre los “usos” del género en el que, nuevamente, la perspectiva elegida para la apropiación es la “exterior”. Por un lado, Saer transcribe una cita de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), la novela de Goethe, modelo canónico del *Bildungsroman*:

Esas ojeadas que he lanzado al mundo de Shakespeare me incitan más que ninguna otra cosa a avanzar más rápidamente en el mundo real, a mezclarme al flujo de los destinos que sobre él gravitan y, de este modo, hacer por sacar algunas copas del

gran mar de la verdadera Naturaleza y ofrecérselas desde la escena al sediento público de mi patria”.²⁵

En la cita, el mundo real se vuelve solo cognoscible a través del arte. Es en las páginas de Shakespeare; en la ficción donde está la “verdadera Naturaleza” a la que el artista recurre para volverla representación (en el doble sentido semiótico y dramático del término). El joven que aprende, en la novela de Goethe, “avanza” singularmente en dirección al “mundo real” en la medida que se repliega en la lectura.

Pero, todavía más importante para nosotros es la otra anotación, breve, cercana a la cita de *Wilhelm Meister*, que aparece como una forma de recordatorio: “No, no es un círculo es una espiral, Goethe”.²⁶ Saer anota, en forma curva y en un dibujo espiralado, en este cuaderno de 1966, la idea de Goethe según la cual el espíritu humano avanza en forma de espiral. La espiral comunica el plano interno con el externo, así como en una dirección que tanto se dirige hacia afuera como hacia dentro. Permite la transformación en algo nuevo y distinto, sin que ese cambio modifique la forma exterior. Parece que Saer encuentra en el movimiento de la espiral “una esperanza de formalizar algo nuevo que pueda traer consigo, finalmente, un sentido”²⁷ al oponerse a la ilusión evolutiva de la línea —el modo de ser del relato decimonónico— y la repetición del círculo —el mito del eterno retorno. La “espiral” resuelve la antinomia del exterior y el interior en el que se dirime los dos problemas capitales de *Ferdydurke* el de la Inmadurez y el de la forma. Para Gombrowicz es un hecho que los hombres están obligados a ocultar su inmadurez, pues solo se presta a la exteriorización lo que ya está maduro en nosotros. *Ferdydurke* lo plantea con una pregunta: “¿no veis que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? Mientras fingís ser maduros vivís, en realidad, en un mundo bien distinto. Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño”.²⁸

Finalmente, una discusión en torno al “tema witoldiano” de la inmadurez de la forma en la literatura de Saer como parte de una “perspectiva exterior” encuentra una dimensión eminentemente política en una literatura que asume como única práctica política legítima “el conocimiento de la realidad”.²⁹ La búsqueda de formas genuinas de representación de lo real por el lenguaje incluye también la Historia como escritura fundamental del tiempo.

En este contexto, ¿cómo pensar la Historia por fuera de las exigencias representativas del “exterior” sino desde un “compromiso con la obra”?³⁰

Resulta significativo que, en 1960, Saer escribía en las “Palabras preliminares” a la edición de los cuentos de *En la zona* que “Nuestra ambigüedad y nuestro desorden adolescente existen, y nuestra condición no es más que la posible transformación de ese desorden por medio de una fuerte conciencia práctica y de una invencible ‘prepotencia de trabajo’”.³¹ En la cita, la realidad argentina se describe en términos semejantes a los que Sábato utiliza en el prólogo a la traducción de *Ferdydurke* al definir al país como “territorio de la inmadurez” y a la transformación como única salida. Igualmente significativo, no obstante, es el hecho de que cuarenta y un años más tarde, en el crucial año de 2001, Saer vuelve sobre la misma idea en una afirmación que prácticamente es paráfrasis de la primera: en el prólogo a la publicación de sus *Cuentos Completos* dice que “...la sociedad argentina, desde sus orígenes” (vive) paradójicamente, un constante estado de transición...”. En una primera lectura, la frase parece la constatación de un fracaso, la imposibilidad de crecer; de madurar. Sin embargo, la *perspectiva Gombrowicz* que hemos procurado explorar nos depara otra interpretación. Estamos frente a una forma de optimismo: “En espiral se mueve nuestra vida, hacemos un camino en espiral y cada ciclo nos aproxima al final de ese camino. Cada reflexión sobre un ciclo vivido es una vuelta de tuerca más”,³² concluye Juan José Saer en otra nota apuntada en aquellos cuadernos de trabajo en los que buscaba respuestas, ahora sabemos; necesariamente provisionarias.

¹ Juan José Saer, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” y “Narrathon”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1990, p. 21.

² Ídem, p. 31.

³ Ídem, p. 25.

⁴ Ídem, p. 24.

⁵ Ídem, p. 18.

⁶ Ídem, p. 19.

⁷ Ídem, pp. 157-158.

⁸ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 96.

⁹ Juan José Saer, *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 2010, p. 106.

¹⁰ Ídem, p. 91.

¹¹ Ídem, p. 103.

¹² Julia Kristeva, “La novela adolescente”. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 142.

¹³ Alberto Giordano, *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pág. 62.

¹⁴ Juan José Saer, *Cicatrices*, op. cit., p. 100.

¹⁵ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., p. 32.

-
- ¹⁶ No olvidemos que Ángel escribe o más exactamente inventa el “estado del tiempo” (metereológico) en el diario plagiando la descripción de diarios de otros años.
- ¹⁷ Juan José Saer, *Cicatrices*. op. cit., p. 14.
- ¹⁸ Juan José Saer, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” y “Narrathon”, op. cit., p. 19.
- ¹⁹ Juan José Saer, “Sombras sobre vidrio esmerilado”, *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2008, p. 217.
- ²⁰ Ídem, p. 24.
- ²¹ Julio Premat, “Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*”. Revista Iberoamericana. Vol. LXVI, Núm.192, Julio-Septiembre 2000, pp. 501-509.
- ²² Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1995, p. 212.
- ²³ Con excepción del relato de la vida de Delicia, la empleada de Sergio, el jugador y su difícil aprendizaje de las primeras letras.
- ²⁴ Juan José Saer, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” y “Narrathon”, op. cit., p. 118.
- ²⁵ Juan José Saer, *Papeles de trabajo I. Borradores inéditos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 96.
- ²⁶ Ídem, p. 287.
- ²⁷ Juan José Saer, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” y “Narrathon”, op. cit., p. 146.
- ²⁸ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., p. 28.
- ²⁹ Lo contrario a esa práctica legítima (progresista) para Saer es pensar la política “como coartada”. Cfr. Juan José Saer, “Sobre la política como coartada.”, *Papeles de trabajo I. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012, pág. 104.
- ³⁰ Juan José Saer, *Papeles de trabajo I. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012, pág. 104.
- ³¹ Juan José Saer, “*Cuentos completos (1957-2000)*”, op. cit., 421-22.
- ³² Juan José Saer, *Papeles de trabajo I. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012, pág. 90.