

Un profano en el desierto: reescrituras de “El viajero” de Juan José Saer

*A Profane in the Desert: Rewritings of “The Traveler” by
Juan José Saer*

Carolina Maranguello

Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS)

Ensenada | BA | AR

CONICET

caromaranguello@yahoo.com.ar

<http://orcid.org/0000-0002-1365-1609>

Resumen: En gran parte de su obra ficcional y ensayística, Juan José Saer cuestiona los tópicos cristalizados del desierto a partir de un programa negativo que exacerba los efectos de ilegibilidad y detención. Se indagará aquí las primeras formulaciones que adquirió esta representación en “El viajero” (*La mayor*, 1976) así como las articulaciones y desfases entre su modo de formalizar el paisaje y las diversas ocurrencias –literarias y visuales– de la imaginación territorial argentina. Por un lado se analizará cómo el argumento saeriano –y su borrador “A los viajeros ingleses” – retoma la tradición del viaje inglés – Francis Bon Head y Thomas Hutchinson – así como cuentos de Jorge Luis Borges, y se observará el lugar que ocupa el saladero en el espacio potencial que abren estas reescrituras. Por el otro, se considerará la singular experimentación sobre la prosa “agujereada” del relato, y su contigüidad material con una imagen relativamente inédita de la llanura.

Palabras clave: Juan José Saer; desierto; viajeros ingleses; territorio.

Abstract: In much of his work, Juan José Saer questions the crystallized topics of the desert based on a negative program that exacerbates the effects of illegibility and detention. We will investigate here the first formulations that this representation acquired in “The Traveler” (*La mayor*, 1976), as well as the articulations between its way of formalizing the landscape and the various occurrences of the Argentine territorial imagination. On the one hand, we will analyse how this text – and its draft “To English Travelers” – takes up the tradition of the English journey – Francis Bon Head and Thomas Hutchinson –



as well as the stories by Jorge Luis Borges; and the place occupied by the *saladero* in the potential space that these rewritings open up. On the other hand, we will consider the experimentation on the “holey” prose of the text, and its material contiguity with a relatively untold image of the plain.

Keywords: Juan José Saer; Desert; English travelers; Territory.

Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos, marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías, repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características [...] de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo

(Saer, 2012, p. 20).

Un tiempo después de mudarse a Francia, Juan José Saer le hizo comprar a la universidad de Rennes en la que daba clases la colección de libros *El pasado argentino* de Gregorio Weimberg, para releer, en las lluviosas noches del invierno bretón, esos “clásicos argentinos” escritos, en parte, por autores extranjeros en lenguas extranjeras.¹ Se sabe que Saer se mudó a París en 1968 con una beca del gobierno francés, y la estadía en principio acotada a seis meses se extendió hasta su muerte, 37 años después, convirtiendo el primer desplazamiento en mudanza definitiva, singular exilio y reiterada experiencia generacional de migración; y radicalizando la extranjería constitutiva que ya habría experimentado desde su juventud en Santa Fe y Rosario. Tanto ese primer desarraigo de la “zona” como el entrecruzamiento de referencias literarias y culturales heterogéneas que inaugura sus primeros años de residencia francesa –la biblioteca de escritores viajeros y de la tradición nacional del siglo XIX y la narrativa del *nouveauroman*, entre muchas otras lecturas– resultan fundamentales para comprender cómo se fue elaborando la “imaginación” saeriana, ya abordada por la crítica especializada, por un lado en su condición “material” (Arce, 2015);² y por el otro

¹ En “Libros argentinos” Saer evoca ese interés: “La serie del medio siglo de la editorial universitaria, me reveló también muchos textos apasionantes del siglo anterior, como *La guerra al malón*, del comandante Prado, el libro de Guinard, *Tres años de cautividad entre los patagones*, o el pasaje de las *Memorias* del general Paz que narra su prisión en la Aduana de Santa Fe. [...] La serie despertó en mí el gusto por los documentos de ese tipo, lo cual me llevó a la admirable colección *El pasado argentino* de Gregorio Weimberg, de la que leí muchos volúmenes (Saer, 2006, p. 194). Entre los títulos que conforman esta última colección, creada en 1954, se cuentan ensayos y crónicas de figuras consagradas –u olvidadas– de Argentina (Sarmiento, Fraguero, Alberdi, Mitre, Mansilla, Moreno); estudios históricos (Busaniche, Barba, Zinny) y textos de viajeros extranjeros (Falkner, Beaumont, Parish, Ebelot, Hinchliff).

² Saer se mudó a Francia para estudiar el *nouveauroman*, escribió a propósito de su programa varios ensayos, y tradujo en 1968 la novela *Tropismos* de Nathalie Sarraute. En “Imaginación material y tropismos. Acerca del vínculo entre Juan José Saer y Nathalie Sarraute”, Rafael Arce (2015, p. 1) sostiene que “Saer reelabora la teo-

en su vínculo con “otras artes y especialmente (a partir) de sus experiencias con la música, la pintura y el cine” (Dalmaroni, 2011b, p. 92).

Interesa en esta oportunidad indagar ya no –o no solamente– las relaciones entre la conciencia narrativa y la singular percepción del espacio desarrolladas en la poética de Saer, sino los ecos contemporáneos –y por eso mismo, anacrónicos– entre la imaginación (material) saeriana y la “imaginación territorial” argentina (Laera, 2019, p. 47) –aquella a partir de la cual se declinan las variantes visuales, literarias y políticas de los paisajes nacionales, capaz de reunir “atributos e imágenes [...], motivos y metáforas, leyendas y tradiciones, pero también, historia y política (Laera, 2019, p. 47). En este caso, se propone observar los alcances de ese diálogo en “El viajero”, un breve texto que en general suele quedar soslayado o apenas mencionado en las lecturas que revisan los vínculos entre los relatos de Saer, la historia y la tradición (y que analizan en cambio, en profundidad, sus novelas).³

La anécdota de “El viajero” insiste por un lado como un síntoma en la narrativa del escritor, desde una primera versión en borrador en “A los viajeros ingleses” (*Papeles de trabajo II*, entre fines de los 60 y principios de los 70),⁴ la radicalidad negativista que el argumento alcanza en *La mayor* (1976) hasta su inversión en *La ocasión* (1988) y su resumen argumental en *El río sin orillas* (1976). Además, a excepción de los primeros borradores de *La ocasión* (novela que Saer escribió en 20 días a fines de la década del 80, pero cuyo argumento comenzó a formular a principios de los 60),⁵ “El viajero” es el primer texto efectivamente publicado que aborda por primera vez la representación de la llanura argentina del siglo XIX, y condensa, como se verá, varios de los atributos a partir de los cuales Saer perfeccionará la *desrealización* de ese territorio, centro fundacional, como se sabe, del paisaje nacional.

Entre fines de los sesenta y principios de los setenta Saer reescribe uno de los viajes centrales que contribuyó a fraguar la “perspectiva exterior” a partir de la cual los escritores de la emergente literatura argentina, y posteriores, desarrollaron las primeras invenciones de lo nacional: el viaje de exploración inglés. En el catálogo de la exposición *Una historia de la imaginación en la Argentina*, que reunió una extensa variedad de obras visuales y fragmentos literarios a propósito de la necesidad de indagar “otros caminos posibles de la imaginación territorial argentina”, Alejandra Laera (2019, p. 50) desliza la posibilidad de revertir el punto de origen, “la imagen cristalizada del desierto que entregó Esteban Echeverría”, para detenerse “en sus bifurcaciones [y revelar] sus grietas”. Se trata, propone, entre otras ideas, “de volver a hacer los viajes que hicieron por la llanura los viajeros ingleses en las primeras décadas del siglo XIX” (Laera,

ría de los ‘tropismos’ y la transforma en una particular imaginación material: la que convierte el espacio de sus ficciones en un mundo fluido, pastoso, gelatinoso”. Arce advierte la sutil transformación que experimenta la poética de Saer en relación con los referentes del *nouveauroman*, desde un primer momento más vinculado con Robbe-Grillet y la descripción óptica de las superficies (hasta *Cicatrices*), hasta un progresivo ablandamiento del mundo que coincidiría con su etapa más experimental y dialogaría con la poética sarrautiana. La imaginación que comparten ambos escritores “disuelve el esquema perceptivo-verbal que construye objetos sólidos y sujetos cognoscentes” (Arce, 2015, p. 19) e interroga, en cambio, las sensaciones que alcanza a experimentar una conciencia no iluminadora, borrosa y opaca.

3 Cfr. Premat (2002) y Abbate (2014).

4 Algunas de las hipótesis de lectura aquí planteadas a propósito de “El viajero” y la versión en borrador “A los viajeros ingleses” fueron en parte desarrolladas en Maranguello (2018). Sin embargo, el presente artículo amplía el análisis hacia aspectos del texto no considerados con anterioridad, y plantea además nuevas relaciones con otros viajeros ingleses, escritores y artistas de la tradición nacional.

5 Cfr. Maranguello (2021) sobre las distintas variaciones del desierto exploradas en *La ocasión* (1988).

2019, p. 51).⁶ ¿Cómo volver a leer, entonces, el argumento saeriano, a partir de esta apuesta?, ¿qué solapamientos y qué desbordes todavía incalculados hay entre la imaginación saeriana y la imaginación territorial?, ¿qué forma *bifurcada* sobre el desierto abre este texto y qué imágenes cristalizadas suspende o deja “fuera de campo”?, ¿en qué sentido, por último, podría afirmarse que Saer dramatiza la errancia de un *profano* por el espacio de la llanura?

Entre las diversas formas de la distancia por las que declina la poética de Saer: las aventuras del descubrimiento y la conquista, los viajes de artistas e intelectuales, el exilio, la inmigración y la diáspora generacional, las ficciones y ensayos que se ocupan de reescribir los itinerarios de exploración militar, científica, comercial y topográfica del “desierto” ocupan un lugar preponderante en textos como *El río sin orillas* (1991), *El entonado* (1983), *La ocasión* (1988) y *Las nubes* (1997). Saer configura así versiones de la llanura en intenso diálogo con la tradición literaria, pictórica y viajera, y condensa sus principales atributos en *El río sin orillas*. En ese tratado imaginario y “des-ensayo del no-ser nacional” (Dalmaroni, 2009, p. 47), el escritor reconstruye la arqueología política del desierto, se retrotrae a su formación geológica y destaca dos características clave que aparecerán de forma germinal en “El viajero”: por un lado, su carácter ilusorio, deudor de Martínez Estrada,⁷ y por el otro, su efecto irrealizante capaz de perturbar las percepciones (en tanto superficie vacía en la que proliferan series repetidas de elementos; y en tanto territorio que desfigura aquello que lo atraviesa, volviéndolo una mancha abstracta). El desierto saeriano radicaliza el *devenir irreal* del mundo, y sustrae la condición de “real” para mostrar cómo los personajes, los fenómenos climáticos y los animales resplandecen como imágenes y visiones: una poética de la imaginación – comprometida con la disolución fangosa del mundo y la destitución del poder afirmativo del lenguaje – que en más de una ocasión se trama junto al repertorio de imágenes de la historia del arte, sus materiales y operaciones.⁸

⁶ Una historia de la imaginación en Argentina. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad, curada por Javier Villa, convocó a más de doscientas cincuenta obras de todo el país, desde fines del siglo XVIII hasta el presente. Se trató de un recorrido visual alrededor de las diversas representaciones del territorio nacional, sus contrapuntos, reinterpretaciones y supervivencias. Las obras visuales dialogaron además con la exhaustiva y variada antología elaborada por Alejandra Laera, que reunió poemas y fragmentos de narraciones y ensayos de un gran número de escritores y escritoras vinculados/as a la indagación del paisaje y la tradición: Sarmiento, Arlt, Borges, Bioy Casares, Walsh, Saer, Aira, Cabezón Cámara, Almada, Bellesi, Hudson, Ascasubi, Beck Bernard, Conti, Bon Head, Echeverría, Güiraldes, Demitrópulos, Genovese, entre otras y otros.

⁷ Saer y Martínez Estrada concuerdan en una lectura diacrónica, negativa y antiesencialista de la historia nacional, tal como puede observarse en *El río sin orillas*: “Únicamente nuestros mejores pensadores, como Ezequiel Martínez Estrada, [...] comprendieron que un país no es una esencia que se debe venerar sino una serie de problemas a desentrañar” (2003, p. 97). A lo largo de sus ensayos y ficciones, Saer declinará con variaciones formales una idea clave del imaginario del ensayista, el carácter ilusorio de la llanura: “La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. [...] La pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía del hombre sin profundidad” (Martínez Estrada, 2011, p. 12-13). Cfr. también Maranguello (2021) sobre la gravitación de estas ideas en *La ocasión*.

⁸ Para dar cuenta del carácter ilegible de la llanura, y de la destreza de baqueanos y rastreadores, únicos capaces de distinguir toda clase de indicios, Saer (2003, p. 121) compara el desierto con la tela de Kazimir Malevich: “Muchos viajeros dignos de crédito exaltan ese conocimiento seguro, múltiple y sutil capaz de percibir, igual que lo blanco en lo blanco de los pintores suprematistas, los matices de lo neutro y lo idéntico”.

“El viajero”: viaje accidentado y extravío

Incluido en *La mayor*, libro cuya escritura inaugura la vida de Saer en el extranjero, “El viajero”, como el resto de los argumentos que componen el libro, es un texto difícil de clasificar, una especie de memoria de los últimos días de Jeremy Blackwood, explorador inglés y agente de la Compañía de Londres que debe establecer los puntos cardinales y encontrar el saladero, pero que se ha extraviado en una tierra monocroma e idéntica a sí misma que le hace dar pasos en falso y lo conduce una y otra vez al mismo sitio en el que encendió una hoguera cuando la lluvia amainó. Sin poder contar con su caballo —que se ha quebrado la pata delantera— ni posibilidad de orientarse mediante las estrellas, Blackwood es incapaz de atravesar el pajonal obturado por la neblina.

Entre la “amplitud de experimentaciones” que Saer ensaya en *La mayor* (Dalmaroni, 2011a, p. 87), desde la exasperación negativista y gramatical del relato “La mayor” hasta la diversidad genérica de los argumentos, “El viajero” produce un tipo de ensayo formal afín con la materialización gráfica de lo audible evidente en algunos poemas de la primera edición de *El arte de narrar* (1977, Fundarte) (Dalmaroni, 2011b, p. 87), cuya fecha de composición, entre 1960 y 1975, coincide en parte con la de la escritura de los argumentos (1969-1975). En efecto, Saer vuelve a reponer para la prosa “la corporalidad que la cultura le había sustraído” (Dalmaroni, 2011b, p. 87), no aquí en relación a la extensión de la línea (como sucedía en los larguísimos versos de los poemas que no entraban “en caja”), sino a partir de la interrupción de la linealidad homogénea de la frase, horadada por espacios en blanco de diversa extensión distribuidos en distintas partes de la oración, y siempre entre los párrafos, que en algunas ocasiones están constituidos por una sola frase cuyo sentido termina de elaborarse a partir del encabalgamiento con el párrafo siguiente. A diferencia, por otro lado, de la saturación de signos de puntuación que caracteriza la prosa tartajeante de muchos relatos de Saer, no hay aquí ni un solo punto ni una sola coma en las tres hojas que ocupa el argumento. Sin embargo, los silencios gráficos desafían las expectativas y no se corresponden con las pausas de la sintaxis convencional, produciendo en cambio detenciones inesperadas, nuevos agrupamientos de palabras y también renovadas distancias entre ellas. Para caracterizar, por ejemplo, a la lluvia, omnipresente durante todo el relato, Saer aísla dos adjetivos que bajo el decoro de la puntuación hubieran debido separarse mediante una coma: “impalpable lenta” (201), produciendo así un montaje de percepciones táctiles, visuales y temporales que ralentiza y a la vez subraya el efecto *lentamente disolvente* del agua.

Es precisamente la impostura cartesiana de la temporalidad como coordinada racional y cuantificable —y su alianza con la letra estatal— la que aparece denunciada: como se recordará, el argumento comienza cuando Jeremy Blackwood rompe el vidrio del reloj “que protegía el gran cuadrante en el que los números romanos terminaban en unas filigranas prolijas delicadas [y lo disemina] sobre el montón de ceniza húmeda” (Saer, 2004, p. 201). Esas filigranas negras y sutiles capaces de apresar y medir el paso del tiempo se reiteran en “El intérprete” —otro argumento del libro— como forma de percepción del arribo de los “barcos carniceros” de los conquistadores españoles (Saer, 2004, p. 178) y forzada asimilación de su lengua. Sin embargo, lo que en este relato se desagregaba para volverse discernible y adquirir perfiles cada vez más nítidos, en “El viajero” retorna a la pasta blanda e indiferenciante de la ceniza. Esa misma imagen de Jeremy Blackwood arrodillado sobre la hoguera apagada se

repetirá más de una vez, con variaciones, a lo largo del argumento, cuya temporalidad, emancipada del horario inglés –“Su cara permaneció más dura y más tranquila que si la hubiera alzado para mirar la hora en el Big Ben” (Saer, 2004, p. 201)– responde más bien a las contingencias climáticas y territoriales de la naturaleza americana, hecha de “tiempo incalculable” (203) y solo experimentable en sus dosis de neblina, pajonal, negrura o luz del alba. Por eso, si bien imperan los verbos en pasado, la voz narradora intercala notaciones en presente, como lo hace por ejemplo para destacar las superficies del cuerpo del inglés bajo la lluvia: “el agua implacable las hace relucir” (Saer, 2004, p. 202).

En efecto, “El viajero” pone en escena lo que le acontece al cuerpo del personaje durante un recorrido accidentado, y funciona como una *antiescritura* que *ahueca* y trastorna el relato predilecto de los exploradores ingleses que arribaron al continente americano desde 1820 en adelante: aquel que inscribía positivamente la experiencia de un sujeto que avanzaba sobre un territorio, provisto de dispositivos de visión y medición, con el interés de explotar sus materias primas (Pratt, 2011). Esos mismos viajeros volcaron las impresiones de sus desplazamientos en crónicas e informes, y fueron perfeccionando una “retórica de conquista” caracterizada por una mirada economicista, pragmática y con frecuencia antiesteticista, aunque muchos de ellos también ofrecieron una perspectiva más heterogénea sobre el territorio hispanoamericano. Retomando el estudio de Mary Louise Pratt, el clásico libro de Adolfo Prieto (1996) distingue los textos escritos bajo una estricta lógica comercial y aquellos que, influidos por el gran modelo de viaje de Humboldt, establecieron diversas combinaciones entre el discurso racionalista y el romántico-humboldtiano. Uno de los casos más emblemáticos de este segundo grupo es el de Francis Bon Head, viajero inglés que debía informar sobre las posibilidades de explotación de las minas de oro y plata en Argentina y Chile. En el *Reports on the Failure of the Río de la Plata Mining Association* (1827) Bon Head documenta su itinerario oficial y advierte sobre las dificultades y riesgos de invertir en el negocio minero. En *Rough Notes Taken During Some Rapid Journeys* (1826) despliega en cambio una sensibilidad que, sin abandonar su tono pragmático, es capaz de revelar asombro y disfrute en su recorrido por las pampas y los Andes, así como empatía hacia los gauchos y una lejana admiración ante las habilidades y valores de los indios.

Jeremy Blackwood es, en este sentido, la versión perpleja y fracasada de Bon Head, un verdadero “profano” del saber de la llanura. En *Rough Notes*, Bon Head (2007, p. 60) advertía:

El mayor peligro al cabalgar en las Pampas son las constantes caídas que se producen porque los caballos tropiezan con las madrigueras de los *biscachos* [...] uno no puede evitar imaginar qué desdichada situación sería romperse un miembro o dislocarse una articulación a tantas millas de distancia de cualquier clase de asistencia.

Como decíamos, así precisamente comienzan las desdichas del personaje de Saer (2004, p. 201): “su caballo había tropezado en un agujero se había quebrado la pata delantera”. Como señalan Fontana y Román (2007, p. 18), las pampas de Bon Head están “*undermine*”, “minadas por las trampas de las vizcacheras, y suponen un peligro constante para el jinete” (p. 201).

Sin embargo, y aunque alerta por ese constante peligro, se entusiasma con la posibilidad de cabalgar desnudo por la llanura –en una típica fantasía de inversión–, pero conserva su reloj envuelto en un pañuelo de seda, “único resto *british* [que permite advertir] sobre aquello

que Head nunca abandona, su lugar de partida” (Fontana y Román, 2007, p. 16). En el argumento de Saer, como se dijo, Blackwood rompe en cambio su reloj, ya del todo inútil, atraviesa el espacio en soledad y, desconociendo el español, no encuentra palabras para nombrarlo: “Se paró y miró el horizonte el pajonal no sabía que se llamaba así” (Saer, 2004, p. 202).⁹

Los silencios gráficos que interrumpen el deslizamiento de la prosa lo hacen según un ritmo afín tanto al anudamiento entre pensamiento y caminata del viajero (Solnit, 2015)¹⁰ –plagada de retrocesos, avances y vueltas en falso–, como a la puntuación irregular de las madrigueras de las vizcachas –rizoma animal de múltiples entradas y bifurcaciones– que agujereaban y rediseñaban el territorio “liso” (Deleuze y Guattari, 2002) –ritmado pero no armonioso–¹¹ de la llanura. Frente a la marcha veloz y eficaz que supone la encomienda de la Compañía, el andar errante de Blackwood convierte, como veremos a continuación, al desierto en laberinto.

Un laberinto para el desierto

“El viajero” no sólo elabora la tensión entre lo universal-imperial y lo local-americano a partir de la reescritura de la biblioteca viajera, sino también a partir del diálogo con la biblioteca borgeana (en la que esa tensión se dirime de forma ejemplar, *clásica*), a partir de la incorporación de al menos dos textos: “El Aleph” y “Los dos reyes y los dos laberintos” (*El Aleph*, 1949). Como se recordará, en este último relato se narra el intercambio de dos laberintos que exhiben órdenes diversos: el que ostenta el rey de Babilonia, un “laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros” (Borges, 1984, p. 580) –podría decirse, inventado por la civilización–, y el que devuelve el rey de Arabia, el laberinto “salvaje” del desierto: “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer” (Borges, 1984, p. 580). Será precisamente allí donde el rey de Babilonia encuentre su muerte, al igual que el explorador inglés del argumento saeriano cuando muera de hambre y de sed en el desierto argentino. El relato de Borges termina con la siguiente imploración: “La gloria sea con Aquél que no muere” (1984, p. 580), que Saer (2004, p. 205) reescribe para rubricar el fracaso de Blackwood:

⁹ En los relatos expedicionarios la enunciación está atravesada por la tensión entre individualidad y Estado. Por momentos la voz narradora que cuenta en tercera persona los avatares del extravío de Blackwood aloja su discurso en primera: “Sé que avancé la Compañía desde Londres sabe que caminé” (Saer, 2004, p. 203). Sin embargo, el relato dramatiza la progresiva e inevitable separación entre sujeto y racionalidad utilitaria, cifrada primero en la opacidad de la conciencia “perpleja” del personaje, y más tarde, al finalizar el relato, a partir de la traducción al español de su nombre inglés.

¹⁰ En *Wanderlust*, Solnit (2015, p. 20) advierte: “El ritmo del caminar genera un tipo de ritmo del pensar y el paso a través de un paisaje resuena o estimula el paso a través de una serie de pensamientos”.

¹¹ En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari distinguen entre el espacio “liso” y el “estriado” y advierten sobre sus combinaciones y pasajes, especialmente significativos para el desierto, la estepa, el mar o los hielos, sujetos a fuerzas de estriaje y alisamiento. Por un lado alertan sobre la “heterogeneidad de base que forma el espacio liso” (2002, p. 496) y sobre su carácter intensivo, sujeto a las fuerzas materiales (vientos, ruidos) y a las cualidades táctiles y sonoras, y destacan su pertenencia a los “valores rítmicos y no [a] una armonía-melodía” (2002, p. 496). Interesa precisamente pensar, en relación con “El viajero”, el ritmo irregular que dibuja la prosa en contigüidad con el territorio de la llanura, así como también los “intervalos” que detienen la marcha sobre la superficie: “tanto en el espacio liso como en el estriado existen paradas y trayectos; pero, en el espacio liso, el trayecto provoca la parada; [...] el intervalo se apodera de todo” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 487).

Gloria
A los viajeros ingleses y sobre todo
Gloria
A Jeremías Blackwood que no dejó ni rastro de su viaje

El desierto convertido en laberinto por la potencia de sus atributos naturales se impone al de Babilonia, vinculado en “El viajero” con la ciudad de Londres. Después de caminar extraviado durante cinco días, Jeremy Blackwood atisba en un sueño la siguiente visión:

Al alba únicamente el sueño se desplegó un abanico fosforescente
vio Londres flotando luminada como una catedral transparente Londres
ladrillos rojos el ruido de los coches de los caballos resonando sobre el empedrado
gritos de comadres de ventana a ventana mercados [...] la música de las
tabernas y de los mendigos ciegos elevándose por encima de la muchedumbre
(Saer, 2004, p. 204).

Esa “visión inglesa” no alcanza a cobrar la dimensión “universal” del *Aleph* del relato de Borges, porque Saer concentra su atención en uno solo de los sintagmas que componen la famosa enumeración de imágenes: “vi un laberinto roto (era Londres)” (Borges, 1984, p. 595). A diferencia del monótono, silencioso y solitario territorio sudamericano, el *Aleph* imperial hace proliferar una serie de estampas visuales y sonoras que suspenden por un momento el padecimiento de Blackwood y lo devuelven a la vida urbana, bulliciosa y abigarrada. El viajero no llega al saladero, pero la exasperación sensorial y la “intensificación de la percepción” (Giorgi, 2014, p. 140) que este espacio produce conquista sus sueños y configura, como se verá a continuación, un áspero montaje de cuerpos difusos y “de contornos inciertos” (Giorgi, 2014, p. 137) como el que allí se despliega.

El saladero “fuera de campo”

Aunque extraviado, el viajero quiere en efecto cumplir su tarea y llegar al saladero, y este espacio –tópico clave en los relatos de los *travel accounts*– tensa el territorio de la llanura hacia la zona urbana y semiurbana. Tres veces el espacio *estriado* de la ciudad (Deleuze y Guattari, 2002, p. 489) y del saladero quedan en el “fuera de campo” del desierto representado en el argumento saeriano:¹² mencionado como objetivo al cual se dirige Jeremy Blackwood; como

¹² Se hace aquí un uso “ampliado” de la noción de “fuera de campo”, en relación a lo que, permaneciendo potencialmente fuera de los límites del espacio representado, no deja de tensionarlo hacia sus bordes. Sin embargo, interesa también la *dimensión temporal* que le imprime a la imagen en la teoría de la cinematografía. En *El ojo interminable*, Jacques Aumont (1997, p. 25) advierte: “Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su *medida temporal* [...]. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente”. Como se ha repetido muchas veces, Saer escribe el “transcurrir inmóvil” a partir de la descomposición del movimiento y la “acumulación de breves instantáneas” sin memoria una de otra (Oubiña, 2011, p. 101). Sin embargo, en la imaginación territorial argentina (y en la imaginación saeriana que el argumento despliega), el saladero instala una temporalidad propia que insiste y tracciona el desplazamiento de los viajeros hacia un futuro de “progreso”. El “corte” que Saer le imprime a ese relato teleológicamente encauzado y el “cuadro” que

destino que efectivamente conocieron y describieron los viajeros ingleses que el texto de Saer reescribe (Bon Head y, como veremos, Hutchinson),¹³ y en el sueño-visión que cierra el relato.

Como se adelantó, “El viajero” cuenta con una primera versión llamada “A los viajeros ingleses” (*Papeles de trabajo II*) en la que se alude más explícitamente a Thomas Hutchinson (1820-1885), médico, escritor y viajero anglo-irlandés que ofició como cónsul británico en Rosario a partir de 1862, y escribió folletos y libros a propósito de sus desplazamientos por el país, entre ellos *Buenos Ayres and Argentine Gleanings* (1865). De los diversos derroteros de Thomas Hutchinson, el borrador no conserva mucho más que su nombre (escrito ligeramente distinto: Tomas Hutcheson), porque a diferencia del personaje homónimo, el cónsul y explorador inglés –al igual que lo hizo Francis Bon Head– avanzó con eficacia por varias regiones del país y describió por extenso el funcionamiento de mataderos y saladeros. Se interesó además en la exportación de carnes argentinas a Inglaterra e implementó un nuevo sistema para su conservación.

“A los viajeros ingleses” (Saer, 2013) funciona como un boceto de “El viajero” y guarda con él importantes parecidos argumentales: también allí un viajero perplejo –pero de nombre diferente– se ha extraviado bajo la lluvia en un pajonal sonoro y monocromo con la ilusión de avanzar. Sin embargo, la forma difiere porque la prosa compacta no está interrumpida por los huecos del argumento publicado, y si bien se reitera el encuentro con la ceniza, Hutcheson intenta todavía darle cuerda al reloj, lo guarda y sigue caminando. A diferencia del final abierto e inconcluso del borrador, “El viajero” concluye con la muerte del personaje: las hojas cubren más de una vez el cuerpo del viajero inglés, como tumba vegetal y matéria, y sabemos “que no dejó ni rastro de su viaje” (Saer, 2004, p. 205).¹⁴

Aunque Saer conociera el resultado en general exitoso de las empresas de exploración y explotación comercial de los viajeros ingleses, la selección rigurosa de la escena deja fuera el saladero, espacio central en las diversas declinaciones de la imaginación territorial nacional y condensador de tensiones fundantes. Como se sabe, desde sus inicios, la representación de saladeros y mataderos estuvo vinculada a la racionalidad espacial y temporal que caracterizó tempranamente su organización y descripción (Kohan, 2006), como puede observarse en el “saber táctico” del croquis que inaugura el discurso del narrador de “El matadero” de Esteban Echeverría (Kohan, 2006, p. 175), o los animados cuadros que ofrecen en sus textos Hutchinson y Bon Head. Sin embargo, ese “fuera de campo” del saladero como destino no alcanzado en el texto de Saer, podría pensarse en vinculación a las “ficciones del desplazamiento” que Giorgi (2014, p. 138) identifica en algunos textos contemporáneos que “ponen

ofrece a cambio, obsesivamente centrado en el extravío del agente inglés, suspende momentáneamente el éxito de la empresa colonial.

¹³ Bon Head también describe el sangriento espectáculo del matadero y reitera los tópicos conocidos. Cfr. el capítulo “La ciudad de Buenos Aires” de *Rough notes*.

¹⁴ Entre el blanco ennegecedor y el negro entre los que se disuelve “la continuidad articulada de lo que tomamos por realidad” en varios relatos de Saer (Dalmaroni, 2011a, p. 103), el escritor privilegia en “El viajero” el valor intermedio del gris, presente tanto en el cielo lluvioso como en la ceniza, reiterados lo largo del relato. El “gris parejo monótono” (203) acompaña la opacidad del personaje, “la comprobación serena la desesperación fría la perplejidad” (202), y a su vez contribuye a erosionar los contrastes que harían más perceptible al mundo en sus diferencias. La hoguera, originalmente encendida con la esperanza de que alguien pudiera divisar su resplandor, se convierte en pasta húmeda, y la ceniza parece anunciar, en su futura dispersión, el destino fúnebre del viajero.

los mataderos en movimiento”.¹⁵ Se trata aquí, por el contrario, de desmontar la ilusión del desplazamiento, y de ensayar en ese paréntesis de búsqueda infructuosa nuevos contactos, ya no entre *bios* y *zoe* –entre las vidas protegidas y las vidas eliminables de los hombres y animales que desbordan el espacio aislado del matadero (Giorgi, 2014)–, sino entre el cuerpo de Jeremy Blackwood y la tierra agujereada del pajonal sudamericano: recordemos que en el cuento de Echeverría también es la tierra barrosa la que detiene la caminata y los cálculos del inglés (Kohan, 2006, p. 183).

Por último, y otra vez, “fuera de campo”, la lógica de la violencia y de la circulación del capital insiste en el sueño del mercado inglés: “pirámides truncas de tomates pescados blandos blancos abiertos como mujeres cangrejos todavía vivos arrastrándose [...] reses rojas impúdicas descuartizadas prostitutas mostrando sus senos manchados de pecas” (Saer, 2004, p. 204). Aunque desplazado y doblemente inalcanzable, el argumento repone como visión el amontonamiento de cuerpos vulnerables y consumibles que se mueven y exhiben en el umbral entre vida y muerte.

Un profano en el desierto: la llanura con agujeros

Son agujeros profundos, de amplia entrada, muy juntos [...]. En regiones en las que, hasta donde alcanza la vista, la llanura se muestra tan tersa y bien nivelada, [...] estos montículos aparecen como manchas oscuras sobre la verde superficie. Son las únicas irregularidades que atraen la mirada y constituyen un detalle importante del paisaje

Hudson

Habría que tener en cuenta otros espacios: el espacio agujereado, cómo comunica de manera diferente con el liso y con el estriado

Deleuze y Guattari

¹⁵ La figura del matadero oscila bajo dos modos distintos en *El río sin orillas*. Por un lado, como figura asociada al “exterminio masivo de animales” desde los primeros tiempos de la explotación ganadera, para lo cual Saer (2003, p. 172) cita un fragmento de la crónica de Fray Pedros (*Las vaquerías*) que reitera los tópicos de la desmesura y la violencia, así como el aprovechamiento económico de la empresa. Sin embargo, más allá de esta referencia “esperable” en una historia del Río de La Plata, interesa la apropiación autobiográfica que el escritor realiza de la imagen del ganado en su desplazamiento por la llanura. En efecto, aquí Saer (2003, p. 76) evoca el clima de terror que experimentó en uno de sus regresos al país en 1976, y cuenta que durante una parada de descanso en su viaje desde Buenos Aires a Santa Fe pudo recobrar un sentido de familiaridad con el paisaje natal a partir de los recuerdos que le despertó un camión de ganado: “y el olor a bosta, los mugidos y el tumulto animal de las vacas apretujadas en el camión me instalaron, de golpe, en esa sensación [...] de pertenencia que venía negándoseme desde hacía una semana”.

Como se anticipó, en *El río sin orillas*, más de veinte años después de la publicación de *La mayor*, Saer (2003, p. 120) condensa el argumento de “El viajero” para incorporarlo en una serie más extendida de extraviados en la llanura: “en los siglos pasados más de un viajero, víctima de la ilusión de avanzar, giró en redondo durante días hasta que lo voltearon el cansancio, el hambre y la sed”. Al conocimiento infinitesimal de la llanura de rastreadores y baqueanos se opone el desconocimiento del explorador perdido en el desierto, “profano” como el narrador-espectador de otro de los argumentos del libro, “Pensamientos de un profano en pintura”.¹⁶ En este último relato el narrador confiesa el extraño interés que siente por los marcos y los espacios en blanco que quedan entre cuadro y cuadro, y dice preferir los retablos y el Vía Crucis, géneros de marcado carácter narrativo que subrayan la potencia de la pared vacía:

No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de lo indeterminado. [...] Al marco le debemos la perspectiva, perfiles perfectos, y la victoria más sorprendente de la pintura, la abstracción concreta (Saer, 2004, p. 174-175).

Más adelante, el mismo personaje compara el lenguaje pictórico y el verbal: “¿Cómo explicarles una cosa semejante a mis amigos pintores? Todo cuadro se me presenta como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida. La palabra cortada también puede servir, como cuando la usamos para decir que se corta el vino con agua” (Saer, 2004, p. 175). En efecto, el marco apresa el verosímil figurativo y los protocolos de su resolución en el fondo de lo indeterminado que siempre amenaza en la imaginación saeriana, ya como el blanco ennegrecido de la pared o el negro de la noche que cierra el relato. También en “El viajero” el intervalo blanco de la hoja compromete el discurrir de la prosa —y el avance del viajero—: la palabra que se *corta* no se “diluye” ni se atenúa, como en el símil utilizado por Saer, sino que efectivamente se detiene en lugares inesperados e indica, precisamente, el *no saber*. Si para el “profano en pintura” la lógica narrativa y realista del Vía Crucis *cae* entre cuadro y cuadro, para el viajero es el género del “paisaje” el que nunca llega a formularse en el territorio monocromo y uniforme de la llanura:¹⁷ “el hecho de dar vueltas en redondo sin poder encontrar un punto de referencia un rancho un árbol [...] hasta el horizonte gris parejo monótono” (Saer, 2004, p. 202-203). En el desierto laberíntico y vacío se vuelven imposibles las coordenadas espaciales y estéticas (figura-fondo; arriba-abajo; adelante-atrás) que permitirían ordenar el territorio como paisaje. “El viajero” radicaliza en cambio las percepciones que despierta su materialidad: la descripción óptica de las superficies, pero sobre todo su densidad táctil y auditiva, exacerbada durante el transcurrir de la noche: “Un chasquido seco terminando en una especie de deslizamiento al volver hacia atrás las hojas desplegaban ese sonido y lo hacían cimbreado y resonante” (203).

“El viajero”, a la vez que *desrealiza* lo nacional y desarticula uno de sus tópicos predilectos, el de la libertad y el avance infinito en la llanura, recupera sin embargo otra imagen local a partir de una referencia menor y oblicua al mundo animal, en la alusión velada a los

¹⁶ Para un desarrollo sobre *La mayor* como libro pictoricista, cfr. “Los aros de acero de la sortija” de Miguel Dalmaroni.

¹⁷ En su análisis de “Paramnesia”, Rodríguez (2010, p. 25) advierte una operación similar y observa que allí cae la mirada realista del paisaje, porque “un paisaje devuelve la mirada [...] se abre como un cuadro o una página ante la razón descriptiva de un ‘yo’ que reconoce el terreno a partir de convenciones estéticas”.

agujeros de las vizcacheras. Esa superficie desgarrada producida por las galerías subterráneas de las madrigueras amenaza el avance de los viajeros y el desarrollo de la industria agrícola. En efecto, así como el caballo es vector de movimiento y velocidad y, es para Saer (2003, p. 78) “aquel que convirtió el magma informe en paisaje”, la vizcacha, el animal más común en las pampas (Hudson, 2010, p. 229) es quien traza otros caminos, complicando los anteriores, desacelerando la marcha y desajustando la idea de propiedad, por lo cual los estancieros han llevado adelante “una gran guerra de exterminio [en su] contra” (Hudson, 2010, p. 229).¹⁸ En efecto, como advierte Rodríguez (2010, p. 17): “todo aquello que no se deja inscribir en circuitos de producción o de consumo, debe ser exterminado”.

Se trata, en efecto, de una imagen residual de la llanura que el progreso del desarrollo agroganadero y el alambrado de los campos relegó a un puñado de escritos. Sin embargo, ¿sería posible encontrar, en el archivo de la tradición, alguna representación visual del pajonal agujereado de “El viajero”? En “Imágenes para el desierto argentino”, Laura Malosetti Costa y Marta Penhos (1991) trazan una historia de la iconografía de la pampa. Advierten que la representación pictórica del paisaje pampeano estuvo ligada, en sus inicios, a las escenas costumbristas y pintorescas bocetadas por los artistas viajeros (Emeric Essex Vidal), y al drama de atravesar y poblar el desierto y enfrentarse con los indios (Rugendas, Prilidiano Pueyrredón, Aguyari, Blanes, Della Valle). Más adelante, a partir de fines del siglo XIX, y una vez apropiada como paisaje y conjurada su temible otredad, la pampa dejó de ser solo un escenario para volverse protagonista de las imágenes, y cautivar con su aspecto sublime (Sívori, Guido, Gambartes, Policastro, Semino). Posteriormente, nuevos artistas recuperaron el tópico de lo inconmensurable a partir de un lenguaje que tendía a la abstracción y radicalizaba la presencia de cielos, tierra y horizonte (Ocampo, Suárez, Bedel y Berni, entre otros).

Pampa, ciudad, suburbio, la exposición curada por Laura Malosetti Costa para la Fundación OSDE (2007) permitió condensar algunos nuevos derroteros de la plástica y reunió fotografías, mapas, grabados, pinturas, instalaciones y esculturas alrededor de una serie de paisajes nacionales, esta vez más acotada a las tensiones entre la llanura pampeana y la ciudad de Buenos Aires. En la sección correspondiente a la “pampa” se incluyó una parte dedicada a los “Pastizales”. La insistencia del pajonal del argumento saeriano bien podría dialogar con algunas de las producciones de Travnik, Macchi y Bedel reunidas en esa última sección.¹⁹ Sin embargo, una imagen sigue faltando: la *llanura hecha de agujeros* no parece tener correlato

¹⁸ Por su carácter representativo de la pampa y a la vez “exótico” a la mirada de los extranjeros, la vizcacha reúne una serie de tensiones alrededor de la vida rural y “primitiva” de las llanuras, el evolucionismo darwiniano y la acelerada transformación agroganadera. Importantes escritores naturalistas que Saer leyó se ocuparon de ella, entre ellos Charles Darwin y William Henry Hudson, autor de la “Biografía de la vizcacha” (*El naturalista en el Plata*, 1892). En este artículo, Hudson elogia su inteligencia, sus hábitos comunitarios, las relaciones que guarda con múltiples especies y la asombrosa arquitectura subterránea de sus madrigueras, y la reconquista “como patrimonio americano” (Gómez, 2009, p. 60) ante el desdén de otros naturalistas que la consideraban un animal inferior, y ante la guerra de exterminio que estaba sufriendo en América a manos de los estancieros.

¹⁹ En la descripción de la sección “Pastizales” se advierte que los artistas bajaron el punto de vista para mirar a los pastizales de frente y de cerca “y a partir de su multiplicación aproximarse al infinito o detenerse en la contemplación de sus formas” (Malosetti Costa, 2007, p. 128). También en el texto de Saer esa detención sobre la materia proliferante y sonora agiganta los pastos y revela su evidencia perturbadora. Además de la serie *Claromecó*, de Juan Travnik, Malosetti Costa reúne también a Jorge Macchi y Jacques Bedel, que exploraron la potencia y las expectativas culturales alrededor del pastizal, y la relación entre palabra e imagen, en *Citas y Radiografía de la pampa*, respectivamente.

(todavía) en la imaginación pictórica nacional, aunque insista como apunte pragmático o nostálgica evocación en la memoria escrita de viajeros y naturalistas. Capaz de perturbar a la vez la superficie tersa de la llanura y el discurso homogéneo de la prosa, y de dotar de espesor la tierra: una imagen bifurcada que abre en potencial una *t(r)opografía* nueva para el desierto,²⁰ en el que otra vez sea posible caer y extraviarse.

Referencias

- ABBATE, Florencia. *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Edivim, 2014.
- ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ARCE, Rafael. Imaginación material y tropismos. Acerca del vínculo entre Juan José Saer y Nathalie Sarraute. *Anuari de Filologia*, Barcelona, n. 5, pág. 1-19, octubre de 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1344/AFLM2015.5.1>. Disponible en <https://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/AFLM2015.5.1>. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Traducido por Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1997.
- BON HEAD, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*. Traducido por Patricio Fontana y Claudia Román. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Los dos reyes y los dos laberintos y El Aleph. En: BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Círculo de lectores-Emecé, 1984, p. 580 y 588-598. (Obras completas, 1).
- DALMARONI, Miguel. Lo incalculable. Saer en la escuela argentina. Otra parte. *Revista de artes y letras*, n. 18, 2009, p. 46-50.
- DALMARONI, Miguel. La mayor (1976). Los aros de acero de la sortija. En: RICCI, Paulo (comp.) *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011a, p. 83-106.
- DALMARONI, Miguel. El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer. *Estudios*. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, Venezuela, v. 18, núm. 36, pág. 81-101, ene-junio de 2011b. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2011/vol19/no37/4.pdf>. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Velázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. 5. ed. Valencia: Pre-textos, 2002.

²⁰ Andermann (2000, p. 18) distingue dos concepciones de nacionalidad vinculadas a representaciones espaciales: entre el avance voluntarista sobre el desierto “despojado de huellas culturales”, posible gracias al discurso *topográfico*, y la asimilación culturalista y “espiritual” de los *otros* amenazantes y la elaboración afirmativa del “ser nacional” a partir de los recursos de la *tropografía*: “memorias de espacios convencionalizadas en [...] figuras e imágenes retóricas”. Una conversión que fue posible gracias al alambrado, cuando el antiguo paisaje rural y sus habitantes desaparecieron como sujetos históricos para convertirse en patrimonio literario y mítico de la nación. Restituir a la imaginación una tierra con agujeros, previa a la domesticación del pastizal, podría acaso volver interrogar esa dirección identificada por Andermann.

- FONTANA, Patricio; ROMÁN, Claudia. Estudio preliminar. La leyenda de la cabeza galopante. Correrías sudamericanas del capitán Francis Bon Head (1825-1826). En: BON HEAD, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*. Traducido por Patricio Fontana y Claudia Román. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007, p. 5-31.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Animalidad, cultura, biopolítica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GÓMEZ, Leila. Hudson: el gran primitivo. En: GÓMEZ, Leila. *Iluminados y tráfugas: relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, p. 39-72.
- HUDSON, William Henry. La biografía de la vizcacha. En: HUDSON, William Henry. *El naturalista en el Plata*. Traducido por María Magdalena Briano. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2010, p. 229-247.
- HUTCHINSON, Thomas J. *Buenos Aires y otras provincias argentinas*. Traducción de Luis V. Varela. Buenos Aires: Huarpes, 1945.
- KOHAN, Martín. Las fronteras de la muerte. En: LAERA, Alejandra y Martín Kohan (comps.). *Las brújulas del extraviado*. Para una lectura integral de Esteban Echeverría, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 171-203.
- LAERA, Alejandra. Territorios anegados por la imaginación. En: VILLA, Javier. *Una historia de la imaginación en Argentina*. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019, p. 47-53. Disponible en: <https://museo-moderno.org/libros/una-historia-de-la-imaginacion-en-la-argentina/>
- MALOSSETTI COSTA, Laura y Marta PENHOS. Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En: III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, Buenos Aires: CAIA, 1991, p. 195-204.
- MALOSSETTI COSTA, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007. Disponible en https://issuu.com/nirbhe/docs/_pampa_ciudad_y_suburbio. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- MARANGUELLO, Carolina (2018). *Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer* (Tesis de Doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71549>.
- MARANGUELLO, Carolina (2021). Desierto y predicción material en La ocasión de Juan José Saer. *Revista Chilena de Literatura*, n. 103, p. 555-577. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/64005>. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes*. Modos de lo extremo en la literatura y el cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Literatura y transculturación. Traducido por Ofelia Castillo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno*. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

RODRÍGUEZ, Fermín. *Un desierto para la nación*. La escritura del vacío. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

SAER, Juan José. *El río sin orillas*: tratado imaginario. 5. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SAER, Juan José. Pensamientos de un profano en pintura, El intérprete y El viajero. En: SAER, Juan José. *La mayor*. Cuentos completos. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 174-5, 177-179, 201-205.

SAER, Libros argentinos. En: SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 189-196.

SAER, Juan José. La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina. En: SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, p. 17-29.

SAER, Juan José. A los viajeros ingleses. En: SAER, Juan José. *Papeles de trabajo II*. Borradores Inéditos. Buenos Aires: Seix Barral, 2013, p. 24-27.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust*. Una historia del caminar. Traducido por Andrés Anwandter. Santiago de Chile: Editorial Hueders, 2015.