# Leer las persistencias de la escritura, una política de lectura desde el archivo

## Los esbozos de incipit de *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer

Verónica BERNABEI

CRLA-Archivos, Université de Poitiers

**DOI:** https://doi.org/10.17184/eac.8483

**Resumen:** Hay dos instancias que separan a la obra del archivo. Por un lado, la naturaleza de los documentos y por el otro el modo en el que tales documentos son ordenados y leídos. Acceder a un archivo es acceder a un aparato de lecturas ordenadoras, a un campo de pulsiones destructivas que delimitan sus bordes y sin las cuales no podría existir. En confrontación con ese orden, leer un archivo no es leer la obra ya que los documentos que lo componen manifiestan un estado en constante cambio, manifiestan el movimiento de la escritura con todos sus titubeos, retornos, claudicaciones, con todo su presente. En este capítulo proponemos una lectura basada en lo que caracteriza al archivo y lo diferencia de una obra publicada: el espacio entre el texto inacabado y la potencialidad de la escritura. A partir de tal distinción, nos detendremos en una peculiaridad de la escritura de Juan José Saer que se revela en los cuadernos que integran el archivo y que pone en tensión los criterios de intervención que lo organizan. Se trata de lo que llamaremos "ritornelos" o persistencias de la escritura, es decir frases o imágenes que se repiten a lo largo de años, hasta encontrar un lugar definitivo. Invisibles en tanto no forman parte del material pre-redaccional de las obras publicadas y por lo tanto, difícilmente trazables en el archivo de la biblioteca de Princeton, su origen no se confunde con el texto, sino que es exterior, más antiguo y enigmático. Trabajar con estas persistencias y su dinámica de escritura presente es leer desde y con los archivos. Sobre esta imprecisión e inestabilidad abierta a las conexiones radica también nuestra concepción del archivo como política de lectura.

**Palabras clave:** Juan José Saer - Archivos - Material pre-redaccional - Lectura - Persistencia escrituraria

---

> El escritor, en el momento en que inscribe un trazo en un papel, no sabe necesariamente que ese fragmento es el germen de una obra!
>
> **Almuth Grésillon**, "La critique génétique, aujourd'hui et demain"

En el mes de mayo de 2017 se celebró el Coloquio Internacional Juan José Saer[1] en la ciudad de Santa Fe. Además de tratarse de un evento que consagraba al escritor públicamente, este coloquio supuso, según Beatriz Sarlo durante la conferencia de cierre, la aparición de una segunda crítica literaria. De acuerdo con sus palabras, la primera, que duró unos 40 años, era una crítica que se dedicó a defender y a establecer un lugar para Saer en el campo literario del país. La segunda crítica parece poder permitirse inventarse a partir de ese "margen" ya ganado.

Si admitimos la transición propuesta por Sarlo, podríamos agregar que la aparición de la segunda crítica fue posible gracias a la publicación de una parte del archivo de Juan José Saer bajo el título de *Borradores inéditos* en cuatro tomos entre el año 2012 y 2015[2]. El trabajo de inventariado, escaneo, transcripción y edición estuvo a cargo de Julio Premat y su equipo de investigación[3]. Lejos de ser una publicación crítico-genética *Borradores* es, como toda organización, selección y estudio de archivos, el resultado de una intervención crítica de un equipo de investigación sobre un conjunto de documentos.

La llegada de tal edición a manos de especialistas no fue siempre feliz[4] y en parte esto se debe a que leer desde el archivo, implica necesariamente un cambio de perspectiva "que confía en que el archivo tiene algo que decirnos más allá de lo que diga cada documento por separado, […] ya que ve en los manuscritos de autor la oportunidad de trazar un mapa de tensiones no resueltas más que la de entronizar una firma con la constatación de un genio."[5]

Es por esto que, estos dos eventos, a saber, el surgimiento de una segunda crítica de la obra de Saer y la introducción de investigaciones basadas en el fondo de archivos del escritor parecen estar entrelazados. ¿Qué lee el crítico cuando accede a un fondo de archivos? ¿Cómo lee? ¿Qué nuevos órdenes aparecen en estas lecturas que atraviesan una "una heterogeneidad prolífica de dimensiones posibles"[6] de la obra?

En este capítulo proponemos leer, entonces, desde aquello que caracteriza el archivo y lo diferencia de una obra publicada: el espacio entre el texto inacabado y la potencialidad de lo escrito. Para empezar, haremos una distinción entre la publicación de *Borradores* y el fondo de archivos Saer ya que representan dos criterios, dos maneras diferentes de volver visible el archivo del escritor. A partir de tal distinción, nos detendremos en una peculiaridad de la escritura saereana que se revela en los cuadernos que integran el archivo y que pone en tensión los criterios de intervención que lo organizan. Se trata de lo que llamaremos "ritornelos" o persistencias de la escritura, es decir frases o imágenes que se repiten a lo largo de años, sin anclarse particularmente

[1] Se denominó Año Saer a una serie de actividades realizadas en la provincia de Santa Fe (Argentina) desde el 28 de junio de 2016 hasta la misma fecha del 2017, en homenaje a la vida y obra del escritor.

[2] Saer, Juan José, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos 1*, Seix Barral, Argentina, 2012; Saer, Juan José, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos 2*, Seix Barral, Argentina, 2012; Saer, Juan José, *Poemas, Borradores inéditos 3,* Seix Barral, Argentina, 2014; Saer, Juan José, *Ensayos, Borradores inéditos 4*, Seix Barral, Argentina, 2015.

[3] Saer (2012), *op. cit.*, p. 23-24.

[4] *Cf.* V. Gonnet, en este mismo volumen.

[5] Goldchluk, Graciela (2009), "El archivo por venir, o el archivo como política de lectura", en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Argentina. http://citclot.fahce.unlp. edu.ar/vii-congreso/actas/ponencia-220922154513672275 (consultado el 13/02/2023). p. 3.

[6] *Cf.* Rasic, en este mismo volumen.

en ningún proyecto, hasta encontrar un lugar definitivo. [7] A modo de ejemplo, nos detendremos en los esbozos de íncipit de las novelas *Glosa*[8] y *Lo imborrable*[9] durante la campaña de redacción de *Nadie nada nunca*[10]. Si la redacción de *Glosa* comienza en 1982 y la de *Lo imborrable* en 1988, sus primeros esbozos se escriben en 1978 y 1976 respectivamente. Siendo que se trata de las tres novelas del autor que expresan la violencia y el terror omniscientes de la última dictadura militar (1976-1983), la aparición de estas "persistencias" nos interpelan. Invisibles en tanto no forman parte del material pre-redaccional de las obras publicadas y por lo tanto, difícilmente trazables en el archivo de la biblioteca de Princeton, su origen no se confunde con el texto, sino que es exterior, más antiguo y enigmático.

## 1 Los *Borradores inéditos* y el fondo de archivos Saer

> La visión de la obra como un objeto, como un todo cerrado sobre sí mismo, es una visión de lector […]. Cuando nos situamos del lado del autor, […] la perspectiva es un poco diferente. Escribo una novela, espero que forme un todo. Pero ese todo no existe todavía, es un futuro que se sitúa en algún lugar del horizonte de trabajo. El presente del escritor está hecho de tanteos permanentes.
>
> **Bernard Pingaud**, "Écriture et griffonnage"

Saer utilizaba cuadernos para escribir. Algunos estaban dedicados exclusivamente a la redacción de un proyecto, otros más eclécticos ("cuadernos núcleo") agrupaban notas a lo largo de años, otros eran el objeto de notas de viaje. En la edición de *Borradores*, el material del archivo Saer fue distribuido de la siguiente manera: dos volúmenes se titulan *Papeles de trabajo* y contienen "todo el material de escritura, los inéditos, los proyectos truncos, los hallazgos, las notas de lectura […]"[11], el tercer volumen reúne los textos poéticos inéditos y un cuarto volumen el material ensayístico. Lo anterior no quiere decir que esta división existía entre los documentos dejados por el autor, sino que fue parte de la intervención que el equipo hizo sobre el archivo. La transcripción no es fiel en todos los casos, ya que con el fin de "facilitar la lectura"[12], no se incluyen o señalan de manera sistemática los desplazamientos, añadidos, supresiones, sustituciones, tachaduras y variantes.

El criterio utilizado para agrupar los dos primeros volúmenes termina siendo aquello que permite, sin embargo, vislumbrar una forma de la obra. Esto es posible ya que respeta el material heterogéneo y el orden del contenido de los cuadernos (aunque en algunos casos estén reproducidos parcialmente, la descripción de cada soporte que el lector encuentra al final de los volúmenes es de mucha utilidad). De esta manera, *Borradores* se diferencia del criterio de ordenación de la biblioteca Firestone Library de la universidad de Princeton en donde se halla el Archivo Saer desde 2010. Esta biblioteca organiza el material alrededor de las obras publicadas, en correspondencia

[7] Este característica de la escritura no es, evidentemente, exclusiva de Juan José Saer. *Cf.* C. Doquet-Lacoste, "Écrits intermédiaires, écritures intermittentes. Carnets, notes, bribes de science", *Langage et société*, n° 1, 2009; R. Pickering (dir), *Paul Valéry, se faire ou se refaire: lecture génétique d'un cahier (1943)*, Pu Blaise Pascal, Francia, 1999.

[8] Saer, Juan José, *Glosa*, Alianza, Argentina, 1986.

[9] Saer, Juan José, *Lo imborrable,* Alianza, Argentina, 1993.

[10] Saer, Juan José, *Nadie nada nunca*, Seix Barral, Argentine, 1980.

[11] Saer (2012), *op. cit.*, p. 22.

[12] *Ibidem*, p. 23.

con los criterios archivísticos tradicionales. Lo anterior implica que el material que no incumbe a los procesos escriturales de alguna obra editada se encuentra bajo el título de "Miscellaneous Prose". Tal diferencia en el criterio de intervención del archivo es la primera dificultad del investigador frente al mismo ya que se proponen dos recorridos del material bien diferenciados. Aquello que es parcialmente visible en *Borradores* (lo aleatorio, sin aparente inscripción en la preparación de una obra), no lo es en la biblioteca de Princeton.

Si nos detenemos en estas dos propuestas de orden del archivo Saer es porque, por un lado, implican exclusivamente al archivo producido o incluido por el escritor. Esto quiere decir que excluyen el material de recepción de la obra[13]. Por otro lado, lo que estas formas de acceso ponen en evidencia es la irreductibilidad del archivo y de ese modo hacen peligrar el libro como máquina de lectura. Es difícil (sin perder algo de lo anacrónicamente inmediato) establecer un orden por obra editada o por género. En el caso del archivo Saer, la forma de los cuadernos cifra la forma de la escritura y no necesariamente de la obra editada.

En este sentido, nos parece interesante evocar la primera discusión del Coloquio Internacional dedicado a Saer luego de la presentación de tres trabajos cuyo corpus estaba constituido por documentos del archivo del escritor. En el momento reservado a las preguntas, Beatriz Sarlo afirma con respecto a la edición de *Borradores*:

> Los *Borradores* […] evitan toda manipulación futura y en ese sentido dan una tranquilidad de lectura […]. Que sepamos que eso fue escrito en ese orden y que fue editado en ese orden, respetando los números de cuadernos, etc. nos crean una mejor situación de lectura. […] Nos sacan la amenaza de que puede haber un Saer futuro escondido en alguna parte. […] Los *Borradores* nos dan la idea de un fin. No son el fin de la obra o de la escritura, pero es el fin que nosotros presenciamos como escena de lectura.[14]

> Varias cosas nos llamaron la atención con respecto a esta intervención. Para empezar, que se remitiera constantemente a la edición *Borradores* y no al Archivo Saer. Casi como si *Borradores* fuera parte de la obra del escritor, como si se tratara de leer inéditos y no un material que da cuenta de otros caminos de la escritura. Esta hipótesis se refuerza en el énfasis de las palabras "orden" de la escritura y "fin" de la escena de lectura, a contrapelo de una lectura del archivo que renuncia "a los equilibrios armoniosos para atenerse en una precariedad perpetua en donde se elaboran los pensamientos nuevos"[15] propia a la crítica genética. Es decir que Sarlo

[13]El archivo de recepción de la obra en Argentina se encuentra en la Universidad Nacional de La Plata. Para más información: http://www.fahce.unlp. edu.ar/biblioteca/noticias/archivo-digital-juan-jose-saer. Este archivo de recepción es completado y extendido con documentos de recepción de la obra en el extranjero se encuentra en estado de conformación en el Centro de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers. Dado que está actualmente en construcción, el acceso no se encuentra abierto.

[14]Sarlo, Beatriz (2017), "Mesa 1 Consultas (Coloquio internacional Juan José Saer, Santa Fe, 10-12 mayo 2017)", Argentina: https://www.youtube.com/watch?v=l4oNMnKIsRY.

[15]Espagne, Michel (1984), "Les enjeux de la genèse", *Revue Études françaises*, vol. 20, n° 2, otoño, p. 127: https://doi.org/10.7202/036830ar (consultado el 22/02/2023)

> parece leer *Borradores* (y no ya los documentos que forman parte del archivo de escritor) con la ilusión de tranquilidad de haber leído "todo", de haber presenciado el fin de la "escena de lectura" de la obra de Saer. Y si citamos a Sarlo es porque pone en evidencia algo que, aun cuando se trata de especialistas consagrados, se impone la lectura de los archivos como un material que completa la obra. Nos referimos a entender los archivos como un material que completa la obra. Hay una cierta aprehensión por parte de la crítica consagrada a hablar del archivo. Una cierta ilusión o legitimidad del texto editado que no puede ser intervenido por el borrador, por el pre-texto. Al hablar de *Borradores* en términos de obra/no obra o de cierre de escena de lectura, se cancelan (por lo menos en la discusión sostenida entre los críticos) todas las hipótesis posibles que puedan surgir de una lectura desde el archivo. En ese sentido, nos parece esencial reflexionar acerca del archivo como política de lectura porque "es en las huellas inasimilables por parte de la obra institucionalizada por los medios tradicionales de publicación, donde encontramos en el archivo marcas de la irrupción de lo porvenir, donde el archivo nos lanza hacia un tiempo heterogéneo"[16].

Un archivo, tal como lo piensa Jacques Derrida[17], se hace posible en tanto haya un lugar que lo contenga y una ley que lo explique: un lugar en donde las cosas comiencen y un mandato que las vuelva legibles. Tanto uno como el otro implican la dimensión política del archivo, ya que en los dos casos se trata de una posición de autoridad. Lugar y ley condicionan de este modo el acceso (material y analítico) a los documentos que componen un archivo. Su condición de posibilidad (paradójicamente su finitud, su olvido potencial) es a su vez, la condición de posibilidad de la lectura. De este modo, acceder a un archivo es acceder a un aparato de lecturas ordenadoras, a un campo de pulsiones destructivas que delimitan sus bordes y sin las cuales no podría existir. En primer lugar, la del propio autor, luego la de los arcontes y finalmente la de los críticos que pudieron haber intervenido en la exégesis del mismo. En este sentido, los *Borradores* de Saer tienen el mérito de ofrecer un acceso democrático a un material que de otro modo quedaría restringido a los especialistas. Tienen también el mérito de haber dejado una huella de la composición de los cuadernos, un trazo del trazo.

## 2 Persistencias

> Todo el "mundo". Desde Paraná hasta París
> Documento preparatorio de *La grande*

Cuando archivo y obra se encuentran con los lectores, aquello que parecía quieto –pero que no estaba muerto- se vuelve a poner en movimiento. Son materiales, lecturas, sentidos que trazan un recorrido en el tiempo y en el espacio. El mundo que moviliza

[16] Goldchluk, Graciela; Stedile Luna, Verónica (2012), "Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura)", *III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana "La toma de la palabra"*, Universidad Iberoamericana, México, p. 6: https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/-trab*eventos/ev.15283/ev.15283.pdf (consultado el 16/02/2023).

[17] Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, Francia, 1995.

Saer "Desde Paraná a París" es mucho más que Paraná y que París, es en ese despliegue potencialmente infinito de lecturas y sentidos que los documentos del archivo dejan huellas, hacen obra.

Entre esos documentos encontramos lo que podríamos llamar "persistencias" de ciertas unidades de escritura[18]. Es decir, unidades mínimas de materia poética (frases o imágenes) que como un grumo de sentido aislado se repiten en diferentes momentos de la anotación espontánea, es decir en diferentes cuadernos, en diferentes épocas, hasta incrustarse en estructuras de formación más compleja. Dada su persistencia y el hecho de que aparezcan aislados, los llamaremos "ritornelos" utilizando el concepto de Gilles Deleuze:

> En el ritornelo, no son las materias formadas que vuelven, sino las fuerzas que conectan simples transitorios que no constituyen todavía materias. En la mecánica del ritornelo, la repetición va siempre de una materia no formada a las otras. Según esta configuración, es prácticamente imposible encontrar relaciones del tipo hereditarias, jerárquicas, porque son simplemente micropuntos dispersos […]. El ritornelo tiene lugar en una operación de movimiento, un movimiento que consiste en disponer (ensamblar) varios componentes, es decir hacer un territorio en donde los componentes entran en modulación y luego abandonan el territorio; un movimiento que reúne provisoriamente fuerzas múltiples.[19]

Nos detenemos en esta figura porque observamos que existe en dos niveles: por un lado, hay ritornelos propios a un proyecto narrativo (leitmotiv) que serán el nudo estable, el tema que permite la variación entre las diferentes partes, por ejemplo, el verso "Abre los ojos" en *El limonero real*. No se trata de una idea o de una temática, sino de frases, de palabras clave que se resignifican con cada nueva aparición. Este primer tipo nos interesa en los casos en que pueda rastrearse en el archivo el recorrido que les permite anclarse en un texto publicado.

Por otra parte, hay ritornelos propios del conjunto de la obra, que aparecen no solo en la instancia de preparación de un texto, sino también en diferentes momentos de los cuadernos de anotaciones o prosa miscelánea como la clasifica Princeton, algunos incluso muchísimos años antes de encontrar su lugar en un conjunto mayor. Son frases que se repiten en momentos y contextos diferentes, hasta engarzar en un texto. Un ejemplo es la frase "el movimiento continuo descompuesto" registrada por primera vez en 1966. Aparece en un cuaderno de anotaciones integrando un texto dialógico muy breve.[20] Encontramos esta frase más tarde en la preparación de la novela *Glosa*

[18] Puede consultarse un estudio detallado de los casos descriptos a continuación en la tesis doctoral de Verónica Bernabei, *La Zona dans l'œuvre de Juan José Saer. Proposition méthodologique pour l'analyse des dynamiques d'écriture à partir d'un fonds d'archives*, defendida en el mes de diciembre de 2017 y en curso de publicación en línea.

[19] Ferraz, Silvio (2012) "La formule de la ritournelle", *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* vol. 13: http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420 (consultado el 10/02/2023).

[20] Saer (2012), *op. cit.*, p. 158. Por una cuestión de facilidad de acceso a los documentos, remitimos a la descripción de cada cuaderno que propone Julio Premat en la edición de *Borradores inéditos* (Saer, *op. cit.*, 2012 y 2013). La referencia de documentos manuscritos alojados en la biblioteca de Princeton no es exacta y su acceso es, por razones evidentes, más restringido. Por otro lado, en los casos citados, la transcripción de *Borradores* coincide con el documento original.

y luego en la preparación de *La Grande*: "Tomatis, ¿Qué es la novela? Tomatis: El movimiento (o perpetuo) descompuesto"[21]. Terminará por encontrar su lugar en la novela editada en el contexto de un diálogo entre dos personajes. Se trata de una anécdota de Tomatis que Gabriela rememora[22]: "a Barco se le ocurrió preguntar: ¿Carlitos, a tu juicio, ¿qué es la novela? Y Carlitos sin vacilar un segundo […] le contestó: El movimiento continuo descompuesto!".

Otro ejemplo es la frase que cierra el último capítulo de *La grande*: "Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino". Esta frase viene declinándose desde 1993 y finalmente quedará suspensa o suspenderá el texto, ya que el último capítulo no fue redactado[23]. A propósito de la repetición y de la diferencia como modo de composición, Saer declara:

> En mi caso, escribir es como construir variaciones alrededor de dos o tres lugares, siempre los mismos. Esas variaciones son variaciones formales, y esa forma es la que da la ilusión de novedad. Pero en realidad, cuando uno empieza a buscar, a escarbar se da cuenta de que siempre aparecen y desaparecen las mismas cosas.[24]

Esta cita se refiere, de manera general, a las temáticas abordadas por el autor a lo largo de su obra, pero también se podría aplicar a las frases ritornelos que aparecen, dispersas pero constantes, como solidificaciones de un continuum narrativo indiferente a las variaciones. En este punto, creo oportuno citar la reflexión de Anne Herschberg Pierrot acerca de la diferencia entre la continuidad (continuité) y el continuado (continué) en la escritura ya que ilustra el movimiento saereano de regreso a los mismos lugares : "La obra es, de este modo, no una continuidad sino un continuado en la duración. El acto, el gesto de escritura no es sin ruptura, pero se continúa, más allá de las discontinuidades del texto." [25]

Nuestros últimos ejemplos se continúan (literalmente) en el "Cuaderno 18. Graduado" que contiene notas escritas entre 1976 y 1983[26]: la primera, escrita el "3/8/76" corresponde de manera casi idéntica al íncipit definitivo de *Lo imborrable* y la segunda, escrita el "5/4/78" corresponde a la primera imagen de la novela *Glosa*, ambas tachadas.

## 3 Los esbozos de incipit

La novela *Lo imborrable,* publicada en 1993, fue redactada entre 1988 y 1993. Saer declaró en varias oportunidades que *Lo imborrable* era el reverso de la historia de

[21] Saer (2013), *op. cit.*, p. 393.
[22] *Ibidem*, p. 193.
[23] Para un análisis de los documentos del dossier genético de *La Grande*, *Cf.* Bernabei, "De la potencia de la imagen a la potencia escrituraria: el haikú de Juan José Saer", *Actas del IX Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
[24] Saavedra, Guillermo (2005), "Entrevista pública a Juan José Saer en el Malba (28/05/2003)", El poeta y su trabajo, n° 20, México, p. 115: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2527 (consultado el 13/02/2023).
[25] Herschberg Pierrot, Anne (2005), *Le style en mouvement*, *Littérature et art*, Francia, Alemania, p. 69.
[26] Saer (2013), *op. cit.*, p. 421.

*Glosa*, su lado oscuro. También declaró que, al final de la escritura de *Glosa* (redactada entre 1982 y 1986, año de su publicación), ya pensaba en la escritura de *Lo imborrable* y que el proyecto había sido previsto como una continuación de la diégesis de *Glosa*. Entre el fin de la redacción de *Glosa* y el principio de *Lo imborrable* pasaron dos años durante los cuales escribió, en veinte días, *La ocasión*.

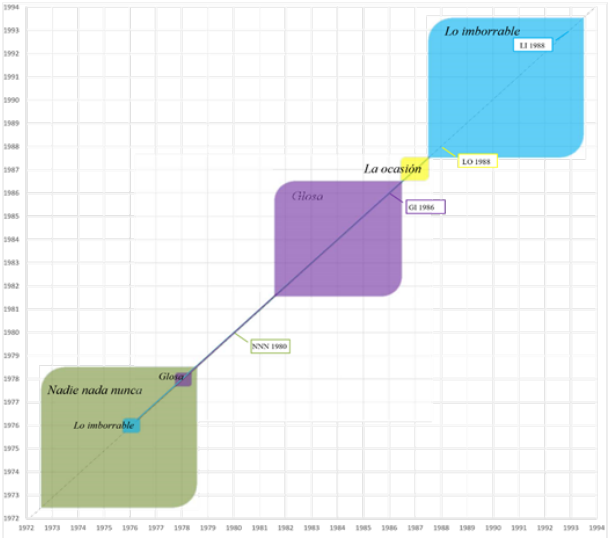



Figura 1: Proyectos de redacción de Glosa, Lo imborrable y Nadie nada nunca

Con la intención de volver visibles estas persistencias, presentamos un gráfico que ilustra los proyectos de redacción que estudiaremos en este capítulo, es decir *Nadie nada nunca* -NNN-, *Glosa* -Gl- y *Lo imborrable* -LI-. El gráfico está organizado a partir de ejes cartesianos que resaltan el lugar o los lugares en el tiempo que ocupa cada proyecto escriturario, con sus interrupciones. Al seleccionar las fechas de los inicios y de los finales de la escritura de los textos se generan cuadrados que dan cuenta de esas "zonas" en las que el autor los fue trabajando. Las fechas de publicación son indicadas a partir de un punto del mismo color que el cuadrado correspondiente a la textualización de cada obra. Esto permite *ver* la distancia entre los periodos de escritura y el momento en que el texto deviene público. Los cuadrados más pequeños que se superponen al periodo de escritura de *Nadie nada nunca* indican la ubicación temporal de los esbozos de íncipit que serán estudiados en este capítulo.

El cuaderno que contiene estas dos frases no integra el dossier genético de las novelas, es decir que cuando un investigador se acerca al Archivo Saer en Princeton, lo encuentra bajo el título general de "Prosa miscelánea". Sin embargo, la similitud con respecto a los íncipit definitivos permite clasificarlos, siguiendo la tipología propuesta por Pierre-Marc Biasi[27], como un esbozo de íncipit propio de la fase pre-redaccional de las novelas citadas. Para empezar porque no aparecen en un cuaderno de redacción,

[27] Biasi, Pierre-Marc (1988), "Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse", en Contat Michel; Ferrer, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, CNRS Éditions, Francia, p. 36.

sino en un cuaderno de notas y luego porque no existe ningún material que pruebe un trabajo de escritura inmediatamente posterior. Excluimos la nomenclatura "nota" porque una nota es de orden general y porque se trata de líneas que, algunos años más tarde y con variaciones, conformarán los íncipit de *Glosa* y *Lo imborrable*.

Aun cuando el proceso redaccional de estas dos novelas comienza muchos años después, es posible identificar un germen, una imagen que buscaba ya su forma. A modo de ejemplo, nos detendremos brevemente a analizar sus implicancias en el proyecto escriturario de Juan José Saer, proponemos así una lectura desde el archivo:

> ~~3/8/76~~
> ~~Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: amanecía.~~
> ~~5/4/78.~~
> ~~Resulta que esa mañana, sin la menor premeditación, cuando el ómnibus de la línea 68, que venía de María Selva y que atravesaba toda la ciudad bordeando incluso el parque Sur, iba llegando a la esquina de bulevar y Veinticinco, Leto, que por lo general bajaba en el centro, había abierto paso, no sin cierta violencia, por entre los viajeros parados en el pasillo que protestaban, y cuando ya el ómnibus retomaba la marcha había puesto por fin el pie en el estribo y había saltado al borde de la vereda.~~ [28]

En el esbozo de íncipit de 1976 se reconoce el comienzo de *Lo imborrable*, que era todavía un texto por venir. La única diferencia con respecto a la versión definitiva es el momento del día elegido por Saer. Si en 1976 evoca el amanecer, en el íncipit de 1988 (año en el que debuta la campaña de redacción de la novela), el escritor retiene el atardecer: "Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece."[29]. La distancia entre la historia y la narración (los "veinte años" que pasaron entre una y otra novela) es relativizada por el esbozo de íncipit *in media verba* que parece continuar un texto ya comenzado: "como venía diciendo hace un momento".

Este comienzo es también la inscripción de una metodología de trabajo. Saer había declarado en múltiples ocasiones que encadenaba las redacciones, es decir que antes de terminar el texto en proceso de escritura, ya estaba pensando el siguiente. En lo que concierne la continuidad ficcional pero también de redacción que existe entre *Lo imborrable* y *Glosa*, Saer declaraba: "Cuando terminé de escribir *Glosa* ya quería hacer esta novela [*Lo imborrable*], es decir que la venía pensando hace mucho tiempo"[30]. Más allá de ser un procedimiento literario, el comienzo *in media verba* refuerza una continuidad entre las novelas cuyo núcleo diegético es el preámbulo y el epílogo de la dictadura militar (1976-1983) en la Zona.

En el esbozo del íncipit de *Glosa*, el lector reconoce la figura de Leto que desciende del autobús antes de la parada prevista. Este personaje ya había aparecido muy brevemente en el texto "Amigos"[31]. En algunas líneas el lector se entera de que Leto

[28] Saer (2013), *op. cit.*, p. 125.
[29] Saer (1993), *op. cit.*, p. 9.
[30] Pomeraniec, Hinde, "Un paso de comedia negra [Entrevista]", Diario Clarín, 4 de marzo de 1993, https://mansalva.com.ar/un-paso-de-comedia-negra-entrevista-a-j-j-saer/ (consultado el 13/02/2023).
[31] Saer, Juan José, *La mayor*, Seix Barral, Argentina, 1976.

está en la clandestinidad y que vino a la "ciudad" para matar a alguien. Si tenemos en cuenta que los personajes en la obra saereana funcionan como articulaciones entre los relatos, podríamos afirmar que el perfil de Leto ya había sido claramente delimitado en "Amigos". Es así que la aparición de este personaje en la frase de 1978 pone en evidencia que, desde esa fecha y dado que Leto será uno de los personajes principales, el proyecto de novela de *Glosa* (redactada entree 1982 y 1986) contemplaba evocar el terrorismo de estado de los años 70.

Los dos esbozos de incipit fueron escritos durante el periodo en el cual Saer estaba redactando *Nadie nada nunca,* la novela cuya trama se desplegará alrededor de la desaparición del Gato Garay y de Elisa, su amante. De la misma manera que Leto, estos dos personajes "nacen y mueren" en el segundo periodo de la obra de Saer[32], es decir, en paralelo a la última dictadura militar del país. Paradójicamente tienen un rol principal en las dos novelas de mayor búsqueda formal, es decir *Nadie nada nunca* y *Glosa* respectivamente, las novelas que enmarcan la Zona del desastre.

Estos esbozos de íncipit diferidos marcan, sin embargo, un principio director, un germen reconocible que sería difícilmente trazable sin el orden propuesto en *Borradores inéditos* donde se los ubica respetando el orden de escritura del cuaderno. Dan cuenta de una forma de la escritura que escapa a una lógica teleológica de redacción. Probarían que existe un trabajo mental de preparación que precede a las fases de redacción y durante el cual la pulsión escritural todavía no ha encontrado la fisura del continuum para poder comenzar. Con respecto a esta observación, en una entrevista llevada a cabo por Matilde Sánchez en 1985 y en respuesta a la pregunta acerca de cuál era la primera intuición de un relato, Saer declaraba: "Me ocurre que las historias aparecen siempre como imágenes fragmentarias o frases, o ambas cosas juntas". Aun cuando hay entre el esbozo y la campaña definitiva de redacción, cuatro años de distancia para *Glosa* y doce para *Lo imborrable*, lo intuido, lo imaginado comienza a hacerse escritura.

En un artículo pionero acerca del análisis del íncipit, Claude Duchet afirma: "El principio de un texto no es tampoco su comienzo: un texto no comienza jamás, siempre ha comenzado antes. El antes del texto ("l'avant-texte") es también el afuera del texto ("le hors-texte"). La prosa del mundo que viene a agujerear el texto."[33]. Duchet observa de este modo una continuidad entre el texto y el mundo que es también el umbral entre la escritura y la lectura, los trazos que nos permiten decodificar un sentido. Las continuidades diegéticas entre las tres novelas describen la configuración del conjunto: la desaparición del Gato y Elisa, el alejamiento de Pichón, Leto militante, Tomatis deprimido… Los esbozos de los íncipit de *Glosa* y de *Lo imborrable* en el contexto del fin de la escritura de *Nadie nada nunca* es un intento de nombrar esta continuidad que no podrá ser dicha sino años más tarde.

[32]La crítica literaria establece tres etapas en la obra de Saer. La segunda va de la publicación de *Cicatrices* (1969) hasta la publicación de *El entenado* (1983).

[33]Duchet, Claude (1971), "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", *Littérature*, vol. 1, p. 14: https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=Web\&cd=\&cad=rja\&uact=8\&ved=2ahUKEwjLuKaxwZL9AhWbuJUCHa0HDAQQFnoECAwQAQ\&https\%3A\%2F\%2Fadlc.hypotheses.org\%2Ffiles\%2F2019\%2F10\%2Fexemplier-18-octobre.pdf\&usg=AOvVaw04UrrbEC3VWeTdFGZpsrfI (consultado el 13/02/2023).

A diferencia de todas las otras campañas de redacción de novelas, la de *Nadie nada nunca* no se superpone con ninguna otra (las apariciones de *Lo imborrable* y *Glosa* corresponden, como explicamos, a escrituras que todavía no pertenecían a un proyecto concreto). Sin embargo, durante este periodo, Saer escribía textos breves: algunos "Argumentos" (*La mayor*), las notas sobre lecturas que fueron agrupadas más tarde bajo el título de "Apuntes" (*La narración-objeto*), así como los poemas de la sección "Noticias secretas". En todos los casos, se trata de pasajes en donde el tópico del exilio es trabajado a partir de formas y escrituras múltiples. La forma breve que se ancla en el presente de la escritura parece ser la constante de textos posteriormente editados.

*Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* son las novelas en donde la trama se encadena y relata el desastre de la dictadura. La diferencia es la distancia temporal que existe entre ellas y, consecuentemente, la elaboración que el autor ha podido hacer de este periodo a partir de una distancia tanto temporal como espacial.

> Los peores años fueron entre 1974 y 1980, fue muy duro para mí. Yo estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, una de mis novelas más experimentales. Me llevó cuatro años de trabajo, en un aislamiento completo. Se juntaron muchas cosas: la influencia de estar en el extranjero, mis vicisitudes personales y al mismo tiempo el sentimiento de que no tenía más un país, que no tenía más un lugar mío. [34]

La elaboración de una experiencia de la distancia se acrecienta con los años y modifica forzosamente la perspectiva. Si en *Nadie nada nunca* el terror y el destino de los personajes se bosquejan, en *Glosa* y *Lo imborrable* se vuelven carne. De esta manera, los dos esbozos de íncipit son el germen de una historia que continúa pero cuya distancia temporal parece indispensable para su redacción. El pasaje de la forma breve del presente a la forma extensa de la novela testimonia tal elaboración ya que, si bien se encuentran otras persistencias en el archivo del escritor, estos dos esbozos de íncipit son un caso paradigmático.

Buscando caracterizar la escritura saereana de este periodo, me remito a la distinción establecida por Louis Hay[35] entre dos regímenes de escritura: *programático* y *en proceso*. El primero corresponde a un "tipo de escritura que obedece a un programa preestablecido y cuya elaboración recorre varios estados genéticos (notas documentales, planes, esbozos, borradores" y el segundo a un "tipo de escritura sin fase preparatoria, sin plan, siempre textualizante". A partir de esta distinción podemos constatar que la escritura saereana del periodo estudiado sería una escritura *en proceso* ya que las correcciones de los manuscritos y el material prerredaccional son casi inexistentes.

Es quizás en esta categorización que vemos uno de los límites de la teoría de la crítica genética ya que la diferencia entre los dos tipos de escritura reposa sobre la presencia del material prerredaccional que constituye cada dossier genético. Sin embargo, la no existencia de material no implica, *ipso facto*, que el trabajo de preparación de

[34] Gola, Hugo, "Juan José Saer", en AA.VV, *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, México, p. 38.

[35] Hay, Louis (1986-1987), "Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature", *Textes*, n° 5-6, p. 313-328.

redacción no se realice mentalmente. Tal proceso, al no ser observable, escapa a la teorización. Y aquí volvemos a Saer ya que en múltiples ocasiones declaró que la escritura representaba el último estadio de un proceso mental de redacción y de corrección, lo que explicaría el regreso de frases, de ideas, de imágenes, casi sin ser retocadas, años y años más tarde. Los esbozos que nos ocupan, además de ser persistencias de la escritura, dan cuenta de un proceso de maduración que excede la materialidad del dossier genético. Aún cuando para algunas novelas (pensamos en *Glosa* y en *La grande*), haya habido planes de redacción y una gran cantidad de material preparatorio, en la obra en general las reescrituras son raras, incluso inexistentes. Subsiste, sin embargo, un trabajo puntilloso alrededor del íncipit, en donde "la puesta a punto se hace, laboriosamente, en la primera página de una única versión, incluso a riesgo de conservar solo una frase o una palabra" [36]. La vacilación de la escritura se observa en los esbozos de íncipit o "las falsas partidas", pero una vez que la narración comienza y, a excepción de las correcciones necesarias, continuará sin reescritura hasta el final. Las "falsas partidas" de *Lo imborrable* y de *Glosa* son el germen de un texto por venir, de un comienzo que se inscribe en la continuidad[37].

## 4 Conclusión

En los ejemplos citados, las frases resuenan en el conjunto durante años antes de encontrar su lugar, lo que vuelve proclive una lectura del archivo como un continuum en donde los gérmenes narrativos no son fruto del azar, sino que persisten durante años entre las notas dispersas, desde lo inacabado pero altamente potencial. Esto pone en duda, necesariamente, una lectura teleológica de la obra y suspende la temporalidad desde la cual se lee. La conformación de la obra no nos presenta sólo aquello que ha sido incluido o excluido de la misma, sino que también nos presenta la intención estética de crear obra. Esto último puede no estar presente en los archivos, es necesario ver más allá del dossier de una obra en particular para ver en todo el archivo aquellos remanentes que en una primera lectura no parecen pertenecer a una preparación, pero están en el universo creativo. Es necesario, en este sentido, señalar que la existencia de los pretextos, o procesos escriturarios dentro de los pretextos, tiene más que ver, en muchos casos, con aquello que se descartó que con aquello que se incluyó.

Hay dos instancias que separan a la obra del archivo. Por un lado, la naturaleza de los documentos y por el otro el modo en el que tales documentos son ordenados y leídos. Acceder a un archivo es acceder a un aparato de lecturas ordenadoras, a un campo de pulsiones destructivas que delimitan sus bordes y sin las cuales no podría existir. En confrontación con ese orden, leer un archivo no es leer la obra ya que los documentos que lo componen manifiestan un estado en constante cambio, manifiestan

[36] Boie, Bernhild; Ferrer, Daniel (1993), "Les commencements du commencement", en Hay, Louis, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, CNRS Éditions, Francia, p. 17.

[37] En una entrevista realizada por Julio Premat a propósito de la publicación de la edición crítica de *Glosa* y *El entenado*, Premat observa : "*Glosa* parece una continuación de *La vuelta completa*, de "La mayor", con la depresión de Tomatis, y de "A medio borrar" con los mellizos." A lo cual Saer responde: "Claro, está todo, todo concentrado, el momento es ése, el sesenta, sesenta y uno, deliberadamente vago por otro lado. Es eso. También está *Lo imborrable*, que es un poco la cont_in_uación de *Glosa*, la parte negra de *Glosa*. Y además *Glosa* es como una cosa que unifica un poco todo el resto. Está *El entenado* también." Premat agrega: "O sea que *Glosa* sería también la novela que se parece más a lo que querías hacer en sí misma pero también con respecto a toda la obra. Ordena el resto." (J. J. Saer, *Glosa/El entenado. Edición crítica*, J. Premat (éd.), Poitiers-Córdoba, CRLA-Archivos et Alción, 2010, p. 928-929).

el movimiento de la escritura con todos sus titubeos, retornos, claudicaciones, con todo su presente. Trabajar con este presente es asumir la responsabilidad de que cuando leemos desde y con los archivos algo puede transformarse de una vez pero no para siempre. Sobre esta imprecisión e inestabilidad abierta a las conexiones radica también la concepción del archivo como política de lectura.

## Bibliografía


Bernabei, Veronica (2015), "De la potencia de la imagen a la potencia escrituraria: el haikú de Juan José Saer", *Actas del IX Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata: http://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.8615/ev.8615.pdfhttp://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.8615/ev.8615.pdf (consultado el 10/02/2023).

Biasi, Pierre-Marc (1988), "Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse", en Contat Michel; Ferrer, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, CNRS Éditions, Francia.

Boie, Bernhild; Ferrer, Daniel (1993), "Les commencements du commencement", en Hay, Louis, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, CNRS Éditions, Francia.

Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, Francia, 1995.

Duchet, Claude (1971), "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", *Littérature*, vol. 1, p. 5-14. https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=Web\&cd=\&cad=rja\&uact=8\&ved=2ahUKEwjLuKaxwZL9AhWbuJUCHa0HDAQQFnoECAwQAQ\&url=https\%3A\%2F\%2Fadlc.hypotheses.org\%2Ffiles\%2F2019\%2F10\%2Fexemplier-18-octobre.pdf\&usg=AOvVaw04UrrbEC3VWeTdFGZpsrfI (consultado el 13/02/2023).

Espagne, Michel (1984), "Les enjeux de la genèse", *Revue Études françaises*, vol. 20, n° 2, otoño, p. 103-122, https://doi.org/10.7202/036830ar.

Ferraz, Silvio (2012), "La formule de la ritournelle", *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société:* http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420 (consultado el 10/02/2023).

Goldchluk, Graciela (2009), "El archivo por venir, o el archivo como política de lectura", en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Argentina. http://citclot.fahce.unlp. edu.ar/vii-congreso/actas/ponencia-220922154513672275 (consultado el 13/02/2023).

Goldchluk, Graciela; Stedile Luna, Verónica (2012), "Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura)", *III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana "La toma de la palabra"*, Universidad Iberoamericana, México: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.15283/ev.15283.pdf (consultado el 16/02/2023).

Gola, Hugo (2007), "Juan José Saer", en AA.VV, *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, México, p. 37-48.

Gonnet, Víctor (2023), "Ideas en torno al Archivo Saer. Una pila de papeles-que-no-sirven-para-nada", en este volumen.

Grésillon, Almuth (2005), "Glosario de crítica genética", en Colla, Fernando, *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, Francia, p. 289–297.

Grésillon, Almuth (2001), "La critique génétique, aujourd'hui et demain", *L'Esprit Créateur*, vol. 41, n° 2, p. 9-15, doi:10.1353/esp. 2010.0141.

Hay, Louis (1986-1987), "Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature", *Textes*, n° 5-6, p. 313-328.

Herschberg Pierrot, Anne (2005), *Le style en mouvement*, *Littérature et art*, Francia, Alemania.

Lois, Élida (2005), "Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas", en Colla, Fernando (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, Francia, p. 85–137.

Lois, Élida (2005), "Las distintas orientaciones hermenéuticas de la crítica genética", en Colla, Fernando (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, Francia, p. 85–137.

Pingaud, Bernard (2007), "Écriture et griffonnage", en Fenoglio, Irène, *L'écriture et le souci de la langue*, Academia Bruylant, Bélgica, p. 53-74.

Pomeraniec, Hinde, “Un paso de comedia negra [Entrevista]”, *Diario Clarín*, 4 de marzo de 1993, https://mansalva.com.ar/un-paso-de-comedia-negra-entrevista-a-j-j-saer/ (consultado el 13/02/2023).

Saavedra, Guillermo (2005), “Entrevista pública a Juan José Saer en el Malba (28/05/2003)”, *El poeta y su trabajo*, n° 20, México, https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2527 (consultado el 13/02/2023).

Saer, Juan José, *La mayor*, Seix Barral, Argentina, 1976.

Saer, Juan José, *Glosa*, Alianza, Argentina, 1986.

Saer, Juan José, *Lo imborrable*, Alianza, Argentina, 1993.

Saer, Juan José, *La grande*, Seix Barral, Argentina, 2005.

Saer, Juan José, *Glosa/El entenado. Edición crítica*, Julio Premat (éd.), CRLA-Archivos, Francia-Alción, Argentina, 2010, p. 928-929.

Saer, Juan José, *Borradores inéditos*: *Papeles de trabajo I,* Seix Barral, Argentina, 2012.

Saer, Juan José, *Borradores inéditos*: *Papeles de trabajo II,* Seix Barral, Argentina, 2013.

Saer, Juan José, *Poesía,* Seix Barral, Argentina, 2014.

Saer, Juan José, *Ensayos,* Seix Barral, Argentina, 2015.

Sanchez, Matilde (1985), “Entrevista”, *Tiempo argentino*, 10 de febrero de 1985.

Sarlo, Beatriz (2017), “Mesa 1 Consultas (Coloquio internacional Juan José Saer, Santa Fe, 10-12 mayo 2017)”: https://www.youtube.com/watch?v=l4oNMnKIsRY (consultado el 10/02/2023).