

BOCETOS, BORRADORES, ESBOZOS. LA OTRA OBRA DE SAER

POR

JULIO PREMAT
Université Paris 8

L'oeuvre est à la fois la grotte que l'on ouvre et les matériaux rejetés.

Francis Ponge

Junto con un equipo de investigadores he estado trabajando con el Fondo Saer en los últimos tres años. Tres primeras etapas ya han sido llevadas a cabo: catalogación, digitalización y preservación del fondo. Ahora nos encontramos en una cuarta, en alguna medida crucial, que es la de programar y organizar la publicación de los documentos inéditos.¹ A partir de esa experiencia y de las preguntas y los problemas planteados por ella, propongo aquí algunos comentarios sobre el fondo en general, sobre su funcionamiento y características y, más específicamente, sobre la parte inédita del mismo. La intención es la de ir más allá del ejemplo, iniciando una reflexión sobre lo que implica la existencia en sí de un material de ese tipo en el caso de un escritor como Juan José Saer. Empezaré con una presentación descriptiva –lo menos morosa posible–, para luego abrir algunas líneas analíticas e interpretativas.

PRESENTACIÓN

A menudo se señala que la crítica genética ha ido, progresivamente, ampliando sus campos de observación y que, actualmente, se trata para ella no sólo de estudiar el proceso de creación en el sentido estricto, sino una gama de fenómenos que lo preceden y rodean (el universo mental del escritor, sus lecturas, los comentarios en los márgenes de sus libros, su correspondencia, las anotaciones de todo tipo, los proyectos frustrados),

¹ Miembros del equipo: Sergio Delgado, Mariana Di Ció, Valentina Litvan, Diego Vecchio, Graciela Villanueva. El fondo se encuentra actualmente en la Princeton University Library. Todas las citas inéditas se refieren a ese material. Dos tomos de la edición, *Papeles de trabajo* I y II, salieron en 2012 y 2013; el de la poesía sale en 2014 y el de ensayos en 2015. Todas salen por Seix Barral Argentina.

pero también que prolongan ese proceso: condiciones de publicación por herederos, características de las reediciones, adaptaciones teatrales y cualquier otro avatar que complete, más allá de la edición *princeps*, el texto de referencia estudiado.² En el caso Saer que voy a comentar, las dos ampliaciones así designadas merecen atención (antes y después de la creación y la edición de la obra). Aquí, el material inédito, más y mejor que los dossiers genéticos de lo publicado, exhibe un taller de escritor de gran riqueza y complejidad. Sin pretender avanzar en la caracterización estricta del proceso de escritura, recordemos que, en esta perspectiva, el ejemplo Saer sería paradigmático de algunos postulados críticos, como los de Anne Herschberg Pierrot, cuando supone que los principales rasgos de la génesis de una obra constituyen modalidades de un estilo, hecho de convergencias, tensiones y repeticiones, y que podrían percibirse tanto en la producción como en el resultado publicado (“Styles” 134-46).

Las características del Fondo presuponen, entonces, un tipo de escritura. Conscientes de ello, vemos que toda presentación ya es en sí significativa y problemática. Ahora bien, la simple y llana descripción de los papeles encontrados después del fallecimiento de Saer, impone una serie de relativizaciones de cualquier intento de clasificación estricta. Si queremos llevar a cabo una tipología del material, aunque más no sea para entender “qué hay” y “para qué servía lo que hay”, más que el tipo de soporte (sesenta cuadernos y más de veinte carpetas) y su disposición, es el tipo de utilización y de relación con el trabajo de escritura lo que puede permitir avanzar en una descripción lógica del conjunto. Partiendo del contenido, o, si se quiere, de su función encontramos:

- * Material pre-redaccional y manuscritos de ficciones, sin que haya primeras versiones ni primeros borradores. También, borradores de poesía, de ensayos, de entrevistas o intervenciones públicas.
- * Proyectos y textos inacabados, muy pocos en comparación con lo édito.
- * Reflexiones metaliterarias o ensayísticas, incluyendo muchos textos estructurados.
- * Borradores de poesía inédita omnipresentes y traducciones de poesía inglesa y francesa.
- * Notas de lectura diversas, desde el comentario sobre una idea o un autor hasta el copiado de una frase o de un mero sintagma.
- * Anotaciones íntimas, en particular relatos de sueños, sobre las que habría que señalar, más que el pudor, el carácter aparentemente utilitario que parecen tener: narrar un sueño tiene que ver con una práctica de escritura o con la confrontación con un imaginario.
- * Textos inclasificables, entre la descripción epifánica de tonalidad descriptiva o introspectiva de un momento hasta breves relatos en carnets de viaje.

² Ver conferencia de Almuth Grésillon citada y comentada por Philippe Willemart (133-34), o las afirmaciones de Louis Hay al respecto: “[...] desde la primera palabra, aunque sea solitaria y única, la escritura se afirma como un proceso estético. La constatación propone un argumento esencial para considerar que el terreno de la genética se abre en el instante de las primeras inscripciones y no, como ha podido afirmárselo, en el momento en que el manuscrito comienza a volverse texto” (“Réflexions” 29, traducción mía).



* Muchas ideas, hallazgos verbales, aforismos, coloquialismos, o sea una especie de acumulación de material verbal e imaginario, del que no podemos decir si correspondía a una simple anotación epifánica o, a veces, a un trabajo específico en la perspectiva de una novela determinada.

Por lo tanto, retomando la terminología de la crítica genética (De Biasi, “Brouillon”), si este material puede considerarse como pre-redaccional de las obras publicadas, los cuadernos y papeles inéditos contienen trazas a la vez de endogénesis (ideas, hallazgos, proyectos) y de exogénesis (lecturas, citas), la mayor parte de las veces inextricablemente mezcladas.

En su conjunto, el Fondo Saer es un material abundante y excepcionalmente bien conservado. Sin embargo no hay borradores, si entendemos borradores en su sentido más estricto: primeras versiones que van a ser reescritas y retomadas antes de llegar a la versión definitiva. De hecho, sólo hay borradores de los inicios de las novelas –es el único espacio de duda y proliferación en el proceso–, y luego hay manuscritos que, a pesar de las numerosas correcciones que contienen, no presentan variantes significativas. Esta ausencia de borradores remite, claro está, a un proceso de escritura en el cual la fase preparatoria es crucial (fase a veces de muy larga duración). Por definición, es imposible entonces delimitar el comienzo de esa fase, ni decidir qué anotación o hallazgo forman parte de ella.

Esto debe contraponerse con el abundante material inédito que, en buena medida, no es un material orgánico o estructurado (no son “cuentos”, “novelas”, “ensayos”), y que por lo tanto puede, o no, formar parte de la fase preparatoria de tal o cual texto. Los documentos inéditos son todo lo desechado pero también todo lo que de alguna manera permitió llegar a las versiones definitivas. Por lo tanto, sin ser borradores de los libros publicados, cabe leer el conjunto del fondo como un borrador de lo édito. Esta masa caótica es la génesis de la obra, en el sentido del taller, del espacio de dinámicas de creación y de acumulación de fragmentos dispersos que dieron lugar, en ciertas condiciones, a la escritura.

Porque si dejamos de lado algunos proyectos trunco y los escasos textos terminados, el conjunto inédito del Fondo Saer se asemeja mucho al pre-redaccional, simplemente que no desemboca en un texto preciso. Digamos, por lo tanto, que hay que interrogar el estatuto que cabe atribuirle, o intentar precisar su funcionamiento, frente a o en contrapunto de la obra publicada: ¿complemento, prolongación, terrenos inexplorados? Podemos partir de la respuesta de que al Fondo inédito habría que pensarlo como un “pre-texto” o una “pre-obra” (un *avant-texte*, una *avant-oeuvre*) de lo publicado, no de tal o cual libro, sino del proyecto en sí; se sitúa frente al corpus visible en una posición de “otra obra”: reflejo, promesa y deformación borrosa. Pero, también, en la medida en que no corresponde con libros escritos, también puede leerse como un texto autónomo, en

el sentido de otro avatar en el sistema de amplificaciones y variantes que constituye el corpus saeriano, marcado esta vez por una singular fragmentación. El Fondo se sitúa en una esfera peculiar de cara a la obra édita, dialoga con ella, con una definición revisitada de obra, la obra como trabajo con el imaginario, el lenguaje y la cultura. O, quizás, sea tolerable postular que el Fondo es el borrador, no de un libro, sino de un escritor.

HISTORICIDAD I: PERIODIZACIÓN

Uno de los rasgos más inmediatamente marcantes del Fondo es su dimensión temporal; en su conjunto presenta una historicidad, que no es la de un proceso lineal (no es el material de escritura de una novela determinada), sino la de un proceso más heterogéneo, confuso y variado. No se trata de un material nivelable, panorámicamente contemplable en un mismo estrato temporal, sino de un material dos veces marcado por la cronología: no sólo en tanto que material que acompaña la producción de los libros publicados, y es en función de esa historia que puede o debe ser leído, sino que también es un conjunto de documentos obsesiva y profusamente fechados; una red de numerosísimos mojones temporales lo sostienen, como una estructura a la vez caótica y consistente. A un tiempo vertiente oculta, reflejo invertido de lo publicado, y una especie de diario íntimo del yo escritor o una serie de marcas temporales que señalan una red de comienzos hipotéticos.

En un primer nivel el material nos propone entonces una periodización paralela a la de la parte visible, es decir la obra édita; y permitiría, en sus modificaciones y constancias, el estudio del proyecto, pero también el de una evolución en las maneras de pensarse escritor ante el campo literario, a la recepción, a las expectativas sociales y culturales de lo escrito.

Por lo menos tres períodos o tres momentos diferentes son perceptibles en el fondo, leyendo simultáneamente lo édito y lo inédito:

1) De 1957 al viaje a Francia (1968), es decir, el período santafesino de la producción. Además de manuscritos, encontramos algunos relatos incompletos, algunos relatos desechados, pero ante todo una práctica sistemática de géneros que no desembocan en ninguna edición en esos años: la poesía y el ensayo son los que marcan este período. La formación del futuro gran novelista consiste en, digamos, leer, discutir y, más allá de definirse como narrador, escribir poesía.

2) De la llegada a Francia a mediados de la década del 80, lo que correspondería con la definición de la obra madura y la creación de los primeros textos centrales del corpus saeriano. En este caso lo que domina es la escritura, variada y polimorfa, de ficciones, escenas, fragmentos narrativos, aforismos, y de nuevo poesía. Período de creatividad y de tanteos, intentos, búsqueda de un tono: aquí también, mucho material no explotado o no desarrollado pero de otro tipo, incluyendo una escritura íntima e introspecciones, no



confesionales, de lo que cabría denominar un “yo escritor” (el sujeto autor se define en este período). Encontramos proyectos de todo tipo (varias novelas y libros de relatos, dos libros de ensayos), de los cuales algunos serán desarrollados mucho después. *El concepto de ficción*, *Lugar*, *La grande* se esbozan en esos años, mientras que otros libros surgen de manera más o menos divergente con respecto al proyecto inicial: *El entenado*, que tenía que ser un texto breve de un libro intitolado *Mimetismo animal*, se convierte en la novela que conocemos; a *Glosa* tenía que seguirle una novela sobre un “falso vanguardista”, *El intrigante*, que se convertirá, muy transformada, en *La grande*; en el camino surge otra continuación para la primera novela, que será *Lo imborrable*; *La ocasión*, proyecto del 61, toma forma en esos años, etc.

3) Desde el giro a la madurez de los ochenta hasta el final de la producción (2005). De manera fuertemente predominante, el fondo está constituido por los dossiers genéticos de los libros escritos en esos años. De un punto de vista exclusivamente técnico, el sistema productivo es cada vez más preciso y eficaz. Los documentos inéditos se empobrecen notablemente, es decir se empobrece lo que no está puesto en la perspectiva de la publicación. El autor tiene una voz y una manera de trabajar ya establecidas.

Tres posiciones distintas, que podrían ser las de tres escritores diferentes, se esbozan; tres períodos que tienen que ver con una serie de acontecimientos sociales y personales. Es decir que en la periodización, el cruce de este material con la bibliografía editada, permitiría darle cabida a una historia externa, es decir apreciar el peso de algunos “accidentes exógenos” (Ferrer 125-26), como pudieron serlo el viaje a Francia, la dictadura, el retorno en los 80, las lecturas desde la universidad de su obra, el reconocimiento, el menemismo, la literatura llamada “postmoderna”, el éxito público alrededor de *La pesquisa*, el cambio generacional, etc.

HISTORICIDAD II: DATACIÓN

En un segundo nivel, volvamos a esa datación sistemática desde la idea de que la repetición señala la obsesión, y que en este caso, el uso sistemático de la fecha suena como un eco de las obsesiones temporales de los textos de Saer. Esta acumulación de marcas cronológicas permite una serie de interpretaciones posibles, de las cuales señalo dos pistas que quedarían por recorrer. La primera tiene que ver con una especie de diario íntimo del escritor, la segunda con el valor de parteaguas de la fecha, asociada a la problemática del comenzar.

Sin ser sistemático, el principio de integración de fechas es suficientemente constante para considerárselo como una característica mayor³ que lo relaciona con la forma diario.

³ Un ejemplo para medir un porcentaje: de los 152 poemas inéditos, en un primer relevamiento de Sergio Delgado, 73 estaban fechados. Los inicios de las novelas (los diferentes inicios de las novelas) están



Sin embargo, las anotaciones tienen un valor estrictamente “profesional”, sean cuales fueran: lo anotado (y lo fechado) siempre está en relación directa con el “yo escritor” o con el sistema productivo (y Saer comentaba a menudo su mayor –o en general menor– capacidad de trabajo y creatividad, como si estuviese, constantemente, midiendo el estado del “mecanismo” de escritura y sus resultados). Casi sin excepciones, los textos no refieren una situación anímica, relacional, profesional o biográfica en general: se anota, se fecha, se lee, lo que tiene que ver con la escritura: es el aquí y el hoy de una capacidad creativa. Por lo tanto, podemos pensar que, así como el hipocondríaco Macedonio Fernández llevaba un diario preciso de los acontecimientos de su cuerpo (un dolor, un ardor, una erección, con día y hora puntuales), el Fondo Saer funciona, también, como un diario de autor, como una autobiografía cifrada de su evolución en tanto que escritor.

Sin embargo, y a pesar de la exclusión de lo confesional, también aparece, gracias a ese “diario”, una figura de escritor diferente, en cierta medida silenciada en el espacio público, por decisiones voluntarias de Saer. El Fondo permite tener acceso a anécdotas sobre modos de producción y etapas poco divulgadas por razones digamos ideológicas, en entrevistas y textos metatextuales en general: un repertorio privado de leyendas y peripecias. Aunque, como dijimos, el tono de “papeles de trabajo” es constante, algo sucede con lo íntimo. Fetichismo o efecto de autor, la intimidad que pudorosamente Saer excluyó de su obra y de su figura pública cobra mayor visibilidad. El autor tiene más, digamos, “corporeidad”. Es decir que un fondo de este tipo permite el acceso a un “personaje de autor” renovado, más vívido, fuerte y presente, en comparación al conocido hasta entonces.⁴

En otra perspectiva, la profusión de fechas acentúa el valor particular del empezar que se constata en la producción: la frontera, radical, entre el antes y el después del inicio. Del íncipit en su sentido a la vez amplio (génesis) y estricto etimológicamente: fechar el comienzo es marcar un desarrollo esperado. Inscribir en la temporalidad real la escritura inexistente. Porque el Fondo tiene una dimensión de recorrido por jalones temporales que organizan el flujo inquietante e inestable de la creación. Las notas, en sí, no empiezan, no tienen marco, género ni forma precisa; es una escritura que tantea, buscando comienzos. De pronto surge la fecha, estableciendo, mágicamente, una línea continua que asocia notas dispares y desperdigadas.

Para Francis Ponge, comentando la costumbre suya de incluir la datación en el encabezamiento de cada uno de sus manuscritos, la fecha marca una fractura entre lo precario del ejercicio y lo intemporal de la obra:

asimismo fechados. Los relatos de sueño llevan, en particular, fechas precisas, así como los carnets de viaje y muchísimos textos, a veces menores o circunstanciales.

⁴ Desarrollo este concepto en mi libro *Héroes sin atributos*.



Si, desde hace cierto tiempo, he tomado la costumbre de, en el momento mismo en que los empiezo, indicar la fecha en el encabezamiento de cada manuscrito mío, es ante todo porque he llegado a dudar tanto de sus cualidades, o digamos de sus relaciones con la “verdad” o la “belleza”, tengo tales incertidumbres sobre el provecho que podrá sacarse de ellos, que los considero a todos, primero, sin excepciones, como *documentos*, y quiero poder, si no logro sacar de ellos una obra “definitiva” (habría que poder explicar esa palabra, decir cuáles son las cualidades requeridas para que una obra no merezca ser fechada), conservarlos en mi poder (o inclusive publicarlos) en su *orden cronológico* exacto. (Boie 7, traducción mía)

La fecha sería un esfuerzo por terminar el proceso de comenzar, por determinar un zócalo firme a partir del cual se despliega la creación. Es la marca de un deseo y de una impaciencia. La fecha puede reemplazar la duda de los primeros instantes de escritura por la certeza de un deseo que anticipa lo que se escribirá (aunque fracase).

Fechar como comenzar: esto debe ponerse por supuesto en relación con un tipo de trabajo a partir de los íncipits. Entre las consabidas literatura de programa y literatura de proceso, definidas por la crítica genética,⁵ Saer se inscribiría en un tercer caso, también definido por ella, el del comienzo por el trabajo del íncipit (Boie 17). Una larga lista de ejemplos muestra cómo los primeros borradores de las primeras frases de los textos preceden, a veces de muchos años, el comienzo de una redacción efectiva que siempre desembocaba en la publicación (1978 para *Glosa*, empezada en el 82, 83-84 para *Lo imborrable*, publicada en el 92, 95 para *La grande*, etc.). Si programa/proceso oponen razón/pulsión, el comienzo por el trabajo del íncipit sería la transformación de las huellas dispersas de lo pulsional en la arquitectura controlada de lo programado. Por un lado, hacer sonar o templar, imaginariamente, lo que se va a escribir, pero también poner un mojón, un zócalo, un retén, al flujo fragmentado de la anotación. En ese sentido, el trabajo del íncipit es indisociable de la datación sistemática. Fechar es estructurar el caos, es una incisión en la superficie indeterminada de los posibles, buscando el dibujo, la trama, la forma, que dé lugar a la escritura. Fechar es intentar fijar ese lugar, para poder empezar, al que alude un breve poema inedito:

Yo empezaría
si tuviese un lugar
o hubiese un lugar
por donde empezar⁶

⁵ En términos de Éliada Lois, comentando las propuestas de Louis Hay: “observar cómo impulsan la progresión de la escritura una serie de parejas de opuestos: cálculos versus pulsiones del autor, realizaciones previsibles versus restricciones, códigos estructurados del pensamiento y de la expresión versus accidentes que los trastornan” (44).

⁶ Estudié algunas connotaciones del hecho de empezar, asociado justamente a la definición de un lugar, en un artículo dedicado al primer libro de Saer, *En la zona*, “*En la zona* (1960): Estando empezando”.

FUNCIONAMIENTO I: TACHAR

Para contemplar el estatuto y el funcionamiento de esta intrincada red de materiales, proyectos, trazas de lecturas, ideas, aforismos, quizás pueda recurrirse a una ampliación, abusiva pero significativa, del concepto de tachadura, concepto que la crítica genética ha tratado de pensar y desarrollar (De Biasi, *Génétique* 53-58). Una tachadura que tendría que ver con el arrepentimiento, con la alusión a una serie de referencias estéticas y culturales (más o menos normativas) y que también constituyen, paso a paso, el proyecto: el proyecto sería el resultado de un trabajo de corrección, reescritura y progresiva edición; o, también, la recuperación, modificación y ampliación de cualquier anotación casual. A la hora de estudiar las correcciones del manuscrito de *El entenado* para la edición crítico-genética de Archivos, por ejemplo, pudimos verificar que el borrado de la referencialidad histórica (toponimia y nombres de personajes existentes) y la construcción de un registro lingüístico neutro, sin arcaísmos pero también sin argentinismos, fue el resultado de una serie de tachaduras llevadas a cabo después de la primera textualización (aunque esa primera textualización fuese casi idéntica a la versión definitiva). El tachado, tardíamente, formaliza el proyecto. En este primer ejemplo, la tachadura se inscribe en un momento significativo del proceso de creación, es decir al final, cuando la textualización “cuaja” y se prepara la versión definitiva. El estilo se define tachando (Saer, *Glosa* 552-62).

Pero la tachadura puede ocurrir antes, en el hecho de desechar, dejar de lado, tantear e intentar algo que, luego, no da lugar a una textualización. Una especie de suspensión, en espera de un hipotético desplazamiento hacia un texto todavía inexistente. En este caso, la tachadura estaría, también, del lado de lo que Philippe Willemart llama la “pasión de la ignorancia”, es decir una pasión concebida psicoanalíticamente como el no querer saber, la negación, la represión de lo que emerge. En la tachadura habría, por lo tanto, la huella de un “no me gusta”, “no quiero”, “no conviene”, “no funciona”, que podría leerse desde una negación inconsciente.⁷

Volviendo a Saer, la no publicación, el olvido de algunos textos, la pérdida de otros, junto con la relectura constante de los cuadernos de ideas y anotaciones varias como fundamento mismo de la creación, revelarían una dinámica a la vez estética (un modo de funcionar, un modo de escribir que va constituyendo un proyecto desde lo posterior) pero también inconsciente o, al menos, del orden de lo “no sabido”. La negatividad, el rechazo, el nihilismo estético y genérico de Saer, su oposición a cualquier convicción

⁷ Léanse estas afirmaciones de Willemart: “El hecho de tachar pone de manifiesto un afecto, un sentimiento, un no que se desprende del rechazo de la identidad del texto y quizás del saber inconsciente que señala. Subrayo la palabra ‘identidad’ que significa una coherencia entre la mano del autor que escribe y el texto tachado, entre el cuerpo y la mente del autor y el sentido de la frase en el momento de la escritura” (163, traducción mía).



ideológica o programática, son, también, formas de negación (*dénégation* o *Verneinung*), o sea modos de afirmar negativamente: modos de afirmar situándose en un espacio de ocultación. En esta perspectiva, el uso sistemático de cuadernos para anotar ciertas ideas que se pierden en el laberinto de un desorden personal de papeles, mientras que otras afloran y permiten la escritura de nuevas peripecias de la obra, sería por lo tanto comparable con una tachadura temporal. Lo no publicado por Saer (o, mejor, lo no escrito: todo lo que, aunque formulado, no entró en un segmento visible y completo de su obra), es una parte tachada, en el sentido ambiguo que el término adquiere en la perspectiva arriba resumida.

Evidentemente, esta generalidad tiene una pertinencia peculiar en el caso de Saer, en la medida en que él teorizó el proceso de creación a partir de las conocidas hipótesis freudianas de la escritura como una variante de las fantasías diurnas y los sueños, y por lo tanto imaginó una puesta en escena de la creación como una disponibilidad para lo que surge fuera de la voluntad, como un dejar hablar al otro discurso sin interferencias ni determinaciones conscientes, estéticas, ideológicas. Y nótese que leemos en el fondo muchos relatos de sueños, restos de impresiones sensibles, fugaces, cruzadas con efectos imaginarios, y hasta un intento de escribir bajo los efectos de la marihuana.

Pero por otro lado, y en contradicción con lo dicho hasta ahora, esa presencia constante de los cuadernos “sobre la mesa” del escritor (aunque esa mesa haya sido un placard particularmente desordenado, en donde ni él mismo encontraba lo que buscaba), esa presencia, entonces, puede verse como una imagen de un sistema de producción. Se escribe a partir de algo que ya está (que está en el placard, que está en ese desorden), de algo tachado que hay que recuperar y actualizar, se escribe a partir del pasado, de otra escritura, que no prosperó pero que, de pronto, se muestra capaz de expresar el deseo. O, para decirlo en términos saerianos, se escribe a partir de lo borrado, o de lo que quedó a medio borrar, y que pasará, gracias a esta reactualización, a la posición de lo escrito y lo publicado, es decir de lo imborrable. Una escritura desvitalizada, perdida, que así vuelve a ser una escritura viva, pulsional, capaz de desarrollarse. Escritura suspendida, abandono, pero también posibilidad de volver atrás y retomar el tiempo perdido. Por un lado estos cuadernos de notas y estos borradores inacabados permanecen aislados, olvidados, son “hojas viejas”. Pero, al mismo tiempo, el material inédito de Saer es fascinante, también, por esas eventualidades abiertas, por esa dimensión de tesoro cifrado de obras inexistentes. Estas reflexiones no son ajenas a algunas afirmaciones precedentes sobre la datación y el involuntario “diario íntimo” constituido por el fondo.

Borges nos recordaba la suposición de Huxley, según la cual “media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, [*podrían producir*] en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum” (Borges 25). Sin llegar a tanto y sin establecer analogías irrespetuosas en lo que a Saer concierne, se puede postular que, idealmente, si él hubiese dispuesto de algunas eternidades, todo lo tachado hubiese sido,



en algún momento, integrado en su obra. La preservación, caótica pero cuidadosa, de sus cuadernos y papeles, tolera entonces a su vez dos interpretaciones. Por un lado, son la traza de una puesta en escena íntima de un “ser escritor”, de un estar siendo escritor al escribir y retomar el escenario secreto de la escritura en donde ciertas identificaciones heroicas, como la que se esboza con Flaubert, resultan verosímiles. Pero por el otro son el gesto del ahorrista que capitaliza, sabiendo confusamente que la página en blanco está para siempre exorcizada por lo ya escrito y que en este entramado de ideas, reacciones, rechazos, intentos fallidos y aproximaciones, se oculta no sólo la obra futura, sino algo así como la promesa de la perfección buscada. El Fondo es un lugar a partir del cual se puede, siempre, empezar.

En un plano diferente, y volviendo al inicio, teníamos la idea de lo tachado como expresión negada, como traza involuntaria de lo no sabido. ¿Hay contradicción entre esta idea y lo que acabo de afirmar? ¿El valor del Fondo no residiría, en alguna medida, en prometer encontrar una forma decible para lo indecible? ¿O sea, superar o eludir la censura con una construcción estética? ¿Escribir es crear *ex nihilo* algo nuevo? ¿O es, más bien, tachar y, en un momento dado, gracias a una serie de opciones formales y estéticas, “destachar”? Tentado por un juego de palabras en francés, diría que escribir sería “*refouler/défouler*”, es decir: reprimir/liberar, las dos veces en el sentido fuerte de los términos.

FUNCIONAMIENTO II: LEER

Esta negación fértil, esta promesa incierta, esta fragmentación sugestiva, plantean la pregunta de la recepción de los textos: ¿qué relación puede establecer el lector con los papeles inéditos de Saer? Si, como lo afirma la crítica genética, toda producción instaura una relación dialéctica con la recepción, ¿qué recepción estaría en juego en el material inédito? ¿Qué lector se prefigura allí?

Por supuesto, la primera respuesta es la de una autolectura: la escritura se acompaña con puestas en escena privadas y una de ellas es la de leer lo ya escrito, con la distancia creada por el tiempo. Y encontramos, en los cuadernos, numerosas frases, comentarios y hallazgos copiados de un lugar a otro, o agregados, comentarios y marginalias, incluidos en el momento de una relectura ulterior. Sabemos, por otra parte, que uno de los mecanismos más evidentes de creación en Saer era la autolectura, tanto de los manuscritos del período precedente de escritura como del fondo en general. Y también, puede pensarse que la cuidadosa disposición del texto en los cuadernos que contienen los manuscritos establece una relación imaginaria con una especie de autoedición: el primer lector del texto, el primer receptor, es el propio autor. Para escribir hay que, ante todo, saber leerse.

Pero situémonos del lado de un lector exterior. Leer esos documentos supone confrontarse con una impresión nostálgica de prolongación, o de proyección, tardía,



de un escritor fallecido –como aquellas estrellas lejanas y ya desaparecidas, de las que seguimos recibiendo una luz, efímera pero potente–: los papeles dispersos actualizan y prolongan, en una tonalidad melancólica, la lectura de otras obras, admiradas, “perfectas”. En una primera etapa, el valor estético de los documentos preparatorios y de los borradores de una obra es el reflejo del valor que se le atribuye a la versión definitiva y publicada: la edición proyecta su sombra positiva sobre el fragmento inacabado o la frase tachada (Didier 196, Grésillon 206, Ricoeur 217). ¿Y qué sucede con los otros documentos, los fragmentos fuera de todo proyecto, las versiones fallidas o desechadas, los caminos que anuncian una obra inexistente? Algunos ejemplos recientes y célebres, muestran el interés y la pasión que puede suscitar lo inédito (piénsese en Borges, Puig o Cortázar, sin salir de la literatura argentina). En otra perspectiva, es innegable que estos “bocetos”, más que borradores o esbozos, oscilan entre una autonomía estética, hecha de fragmentación alusiva e inacabamiento (como los bocetos de grandes pintores, expuestos en museos en tanto que objetos estéticos en sí mismos) y una estética hecha de resonancias y ausencias con respecto a la obra éditada.

Dos niveles estarían en juego entonces en la recepción: la afirmación positiva de una masa textual (el fragmento, lo inacabado, el boceto), pero también la carencia, el beneficio de evocar algo inexistente, todo aquello que no se escribió (la sombra de lo no escrito). Leer los inéditos del Fondo Saer es, más que el acceso a la preparación de lo publicado, una confrontación con lo hipotético, con lo que queda suspendido en un limbo peculiar, a medias sugerido, a medias imaginado, y en todo caso inexistente: una poética, involuntaria pero firme, de la negación, de lo no escrito. Lo no escrito que surge de textos truncos (pocos), la poesía inédita (a veces escrita de un tirón, a veces corregida), los proyectos frustrados (incipits, presentaciones), pero sobre todo del material disperso: párrafos aislados, aforismos, hallazgos verbales, citas inciertas, a la vez subjetivos, cargados de sentido y descontextualizados –en el sentido de carentes de un marco que oriente su lectura y su función–.

Anne Herschberg Pierrot, analizando lo inacabado, que merece ser declinado en características distintas como el manuscrito interrumpido, el manuscrito abandonado o el manuscrito preparatorio (lo inacabado difiere pero resuena, también, con lo fragmentario), subraya la riqueza semántica de lo que ella llama la escritura suspendida. Una suspensión que no es sólo interrupción, ya que pone el acento sobre el proceso en sí; no sólo es negativa, en el sentido de que implica una carencia, sino también es una proyección, un llamado a un futuro indeterminado (Herschberg, “Styles” 143-44). En la mayoría de los casos, en Saer, la suspensión es más radical: se interrumpe un texto todavía no empezado. Otra obra, imaginaria, se dibuja como avatar, transformando, en última instancia, la obra publicada en circunstancial, en posibilidad contingente, en elección casi arbitraria e inestable. Lo publicado es una elección formal que excluye, melancólicamente, el repertorio de lo que pudo haber sido, como escribe George Steiner (46). El fondo inédito nos restituye toda una gama de posibles, más o menos imaginarios.



En todo caso, la experiencia de lectura de estos textos no se parece a ninguna otra. Ampliando la perspectiva: analizarla, interrogarse sobre sus modalidades y efectos, me parece que podría ayudar a entender el proceso de herencia de los escritores y todo lo que ese proceso suscita en tanto que pasiones de posesión y sensaciones de pérdida. También, darle un fundamento a la impresión estética (o, si se quiere, de “placer del texto”) producida por el boceto. Otra vez Steiner, ahora citando a Rousseau: “il n’y a rien de beau que ce qui n’est pas” (“lo único bello es lo que no existe”) (47). Y en Saer, puede postularse, el estatuto estético del boceto es peculiar tomando en cuenta, repito, las características de su proyecto, su sistema de producción y la inestabilidad formal de muchos de sus libros.

O sea que, desde la obra no escrita o desde la construcción imaginaria de un autor, el fondo tiene una función de restitución, de acceso hipotético a lo perdido. Algunos días, la lectura del fondo debió ser melancólica para el autor como lo es para nosotros, pero esa melancolía resulta productiva, es fértil. A partir de lo que no fue, se dibuja una posesión imprecisa, fugaz, de lo que no es, de lo que no será: la cifra de un imposible, la apoteosis de una utopía literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Boie, Bernhild y Daniel Ferrer, eds. *Genèses du roman contemporain: incipit et entrée en écriture*. París: CNRS, 1993.
- Borges, Jorge Luis. “La biblioteca total”. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé editores, 1999. 24-28.
- Biasi, Pierre-Marc de. *La Génétique des textes*. París: Nathan, 2003.
- . “Qu’est ce qu’un brouillon ? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”. <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>>.
- Didier, Beatrice y Jacques Neefs, eds. *Editer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- Ferrer, Daniel. “L’Écriture et l’accident”. *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Imec éditeur, 2009: 123-33.
- Hay, Louis. “Réflexions sur la discipline”. *Critique Génétique. Concepts, méthodes, outils*. Olga Anokhina y Sabine Pétilion, eds. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Imec éditeur, 2009. 21-31.
- Herschberg Pierrot, Anne. *Le Style en mouvement. Littérature et art*. París: Belin, 2005. 134-46.
- . “Styles et genèse”. *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Olga Anokhina y Sabine Pétilion, eds. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Imec éditeur, 2009.
- Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique*. París: PUF, 1994.
- Lois, Elida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.



- Premat, Julio. "En la zona: estando empezando". *Zona de prólogos*. Paulo Ricci, ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 19-35
- _____. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ricoeur, Paul. "Regards sur l'écriture". *La Naissance du texte*. Louis Hay, ed. París: José Corti, 1989. 213-20.
- Saer, Juan José. *Glosa-El entenado*. Edición crítico-genética coordinada por Julio Premat. Poitiers - Córdoba: Archivos - Alción, 2010.
- _____. "Juan José Saer Papers". Princeton University Library: "Rare Books and Special Collections." Manuscripts Department [C1393].
- Steiner, George. *Grammaire de la création*. París: Gallimard, 2001.
- Willemart, Philippe. *Critique génétique: pratiques et théorie*. París: L'Harmattan, 2007.



