

---

## INTRODUCCIÓN DEL COORDINADOR

---

---

*Julio Premat*

**A** la hora de compilar y reeditar sus relatos (en *Narraciones 1 - 2*, 1983, y en *Cuentos completos*, 2001), o sus ensayos (en *El concepto de ficción*), Juan José Saer optó por una publicación cronológicamente invertida, o sea que dispuso en el inicio de esos libros los textos más recientes para que el lector, avanzando en el recorrido, vaya retrocediendo en el tiempo hasta los más antiguos. Esta organización reproduce la mirada que el escritor puede tener sobre su propia obra (desde lo actual hasta lo anterior) y altera la idea de una progresión simple en la constitución del *corpus*. Un *corpus* que, con una regularidad sorprendente y una aparente evidencia, va formándose, de título en título. Las ediciones pueden ser santafesinas, españolas, mexicanas o, en su mayoría, porteñas, pero la publicación de los libros de Saer se caracteriza, desde hace ya cuarenta y cinco años, por una frecuencia serena: sin estridencias ni gesticulaciones mediáticas, después de cada libro de relatos aparecerá, en las vidrieras de las librerías, otra etapa, otro relato, otra secuencia similar y digresiva al mismo tiempo, situada en el mismo marco espacial, asociable a Santa Fe pero lacónicamente denominado la zona (o sea la ciudad, la costa y sus alrededores). Esta frecuencia supone, como veremos, que en cierta medida el *corpus* textual parecería haber estado escrito, *in nuce*, desde el comienzo de la producción; en todo caso, va de par con la coherencia del proyecto y con sus principios de construcción. Si el modelo podría buscarse en una tradición balzaciana, es por supuesto del lado de Proust y de Faulkner, y más cerca, en los pagos sanmarianos de Onetti, en donde se encuentran semejanzas. La intrincada red de relaciones –hechas de personajes, peripecias, líneas temáticas, maneras de pensar al sujeto, al mundo y al relato–, que asocian las narraciones que Saer viene escri-

biendo desde 1957 hasta la novela que prepara en este invierno europeo del 2005, *La grande*, tienden a constituir un todo que no es, sin embargo, un relato único. Allí se dibujan las coordenadas de un mundo coherente y multiforme, generado con ramificaciones, amplificaciones y variaciones, pero que se prolonga también con cierta *cadencia* en el sentido musical del término. Un relato, otro relato, un tercer relato, con un ritmo, una constancia, un fluir sin trabas: un libro, un tercer libro, hasta constituir un conjunto de cinco títulos de cuentos, once novelas, una compilación de poemas y varias de ensayo ya publicados. El trabajo prerredaccional y redaccional que la presente edición permite analizar muestra una conciencia aguda, de parte del escritor, sobre el conjunto de los relatos que, a lo largo de los años, ha ido constituyendo ese *corpus*. Recientemente, la reedición sistemática de esos libros por Seix Barral en Argentina, en una colección de única diagramación y similares ilustraciones, refuerza la impresión de una serie, de un conjunto, de un recorrido; en todo caso materializa, editorialmente, el proyecto narrativo.

Sin embargo, decíamos, al compilar Saer invierte el orden, jugando con la organización de lo publicado como manera de reintroducir, en el sistema regular y en la serie, una cronología invertida, una mirada retrospectiva, que interrogan, claro está, las relaciones causa-efecto y las evidencias de lo progresivo. La mirada que se nos propone no es la que va desde un inicio hacia el fin (de las condiciones previas de un acontecimiento hasta su suceder y su devenir), sino que se mira desde el ahora –más que desde el fin– lo que sucedió antes –lo que ya se escribió–. Mirada hacia un pasado multiforme en donde se encuentran las condiciones de posibilidad de lo que se escribe hoy. Mirada que reproduce la percepción problemática del tiempo y la sofisticada utilización de la temporalidad narrativa que caracteriza relatos hechos de regresiones, dilataciones del instante, retornos cíclicos de lo mismo. Es decir que la mirada retrospectiva, que ocasionalmente se le propone al lector en las compilaciones de textos, coincide con lo que sería la posición del escritor en el momento de concebir un texto nuevo: se escribe, entonces, mirando hacia atrás.<sup>1</sup> Ahora bien, la presente edición Archivos debería incluirse en la serie de libros de Saer que compilan y reorganizan el *corpus*; no se trata solamente de facilitar la lectura de dos etapas narrativas significativas (*Glosa* y *El entenado*), sino de proponer un dispositivo que le atribuya sentido a una reedición conjunta. Siguiendo el ejemplo del propio autor, y su gesto de seleccionar los textos y presentarlos como una orientación de lectura, preferimos alterar el orden de escritura y publicación, induciendo un recorrido textual desde *Glosa* (redactada entre 1982 y 1986, publicada en el 86) y la novela inmediatamente anterior, *El entenado* (más o menos desde el 79 al 82, publicada en 1983).

<sup>1</sup> Como, en tonalidades distintas, Sergio Delgado y Martín Kohan lo afirman en este volumen.

Ese orden de publicación respeta, también, una idea sobre el lugar ocupado por cada una de las novelas. Primero *Glosa* porque *Glosa* se sitúa en el centro del sistema narrativo de Saer, no sólo en tanto que episodio «logrado» (sería su «mejor novela»), sino como punto de confluencia y de afluencia de una serie importante de líneas argumentales y de apuestas formales. Ese núcleo impone por lo tanto cierta perspectiva sobre toda la obra; y será particularmente interesante leer *El entonado* desde ese núcleo (y no, por ejemplo, desde la nueva novela histórica hispanoamericana de la década del 80). La regresión hacia los orígenes de la historia y de la literatura que se narra en esa novela cobra sentido si la leemos desde el después –que es *Glosa*–, o sea desde el resultado; si remontamos, como el grumete en la intriga, río arriba el curso narrativo de la obra saeriana.

Lo que precede explica la disposición de las novelas en este volumen: no se publican simplemente dos textos autónomos, sino que se toma en cuenta el sistema en el que se inscriben. Y siguiendo con la integración de esta reedición en la constelación textual saeriana, recordemos que en «Razones», ensayo introductorio de la única antología publicada por Saer (*Juan José Saer por Juan José Saer*, de 1986) y que se incluye en el presente volumen, el escritor justifica su decisión de no agrupar fragmentos antológicos de novelas, prefiriendo textos cortos para formar «con textos aislados unidades narrativas nuevas» (p. 923). Sin ser una antología, la edición Archivos quería ser una entrada en ese universo ficcional gracias a un segmento significativo; y como todo lector acostumbrado a la obra ya lo sabe, no hay segmento significativo que no establezca una dinámica de repeticiones, ecos y variantes con por lo menos otro segmento, y en general y más difusamente, con todos ellos. Asociadas por el período y condiciones de escritura, *Glosa* y *El entonado*, opuestas y complementarias, serían un buen ejemplo de los modos de relación que se establecen entre los elementos del *corpus*; es, en todo caso, lo que esta edición intenta poner de relieve. Por eso mismo, la primera decisión del proyecto fue la de no publicar un solo relato; así como Saer, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, se negaba por razones estéticas a publicar fragmentos, es difícil proponer la lectura de una novela de ese autor sin los ecos que abran su sentido y su resonancia hacia otros relatos suyos. Así se entiende la decisión de presentar por lo menos dos relatos, decisión que se impuso como gesto editorial fuerte que permitiera, no sólo dar a leer textos sino también lógicas de construcción del conjunto que los incluye. Que permitiera, también, formar «con textos aislados unidades narrativas nuevas». Los segmentos elegidos (*El entonado* y *Glosa*), que se siguen en el orden de escritura y publicación, son aparentemente muy disímiles y en esa misma diferencia se perciben constantes que caracterizan la «manera» del autor; una de ellas es la dinámica, de inspiración musical, de variaciones, disonancias, repeticiones y amplificaciones de lo

mismo: el volumen Archivos pretende mostrar entonces un ejemplo significativo del fenómeno.<sup>2</sup>

Pese a sus diferencias, podría resumirse esos «segmentos» diciendo que ambas novelas narran un desplazamiento en el espacio: una caminata en el caso de *Glosa*, una caminata en la calle central de la ciudad, a lo largo de veintiuna cuadras y cincuenta y cinco minutos, que llevan a cabo dos jóvenes (Ángel Leto y el Matemático) el 23 de octubre de 1961; en *El entonado*, un viaje de España a la zona y de la zona a España, efectuado por un adolescente a principios del siglo XVI, viaje que retoma lejanamente algunas peripecias de la expedición de Díaz de Solís al Río de la Plata, cuyo grumete, Francisco del Puerto, vivió diez años en esas tierras ignoradas por los peninsulares (entre 1516 y 1526). De un punto a otro, bajo una tonalidad cotidiana (un encuentro fortuito entre dos conocidos, una conversación casual y amena) o histórico-legendaria (la llegada del primer español a lo que será algún día Argentina): narrar, como siempre en Saer, es inseparable de lo espacial y, consecuentemente, de lo perceptivo. En los dos casos, la espacialización, agudamente puesta en escena –recorrer, estar, observar, partir, volver, llegar, interrogar lo visible–, tiene también un notable valor temporal. El espacio y el movimiento llevan (y esto también es una constante) a la memoria.

La caminata de *Glosa*, estrictamente enmarcada por una forma geométrica en damero (primero calle a calle y luego por la división del conjunto en tres veces siete cuadras), dibuja una figura lineal que es, ante todo, cronológica. Caminar durante cincuenta y cinco minutos implica, de varios modos distintos, entrar en relación con el pasado y con el futuro. Con el pasado porque la caminata da lugar a una serie de indagaciones sobre lo sucedido: en un plano explícito, la animada conversación de los dos protagonistas gira alrededor de la fiesta de cumpleaños de un personaje recurrente de la zona saeriana, Jorge Washington Noriega, a la cual ninguno de los dos participó pero que ambos quisieran reconstituir e inclusive interpretar. Una reunión amistosa en ese inicio de primavera en donde se comen pescados asados y se filosofa parsimoniosamente alrededor de la figura patriarcal de Washington –reunión que retoma, lateral y paródicamente, algunos rasgos de *El Banquete* de Platón–. La «glosa» de la historia que intentan los dos personajes, fragmentaria e incierta, se prolonga en la subjetividad silenciosa de cada uno de ellos con reflexiones sobre el propio pasado (y muy particularmente sobre el suicidio del padre de Leto). Pero caminar implica también entrar en relación con el futuro, porque esa línea tendida entre un antes y un

---

<sup>2</sup> Sobre la lógica de construcción productiva del *corpus* saeriano, un artículo temprano de Mirta Stern proponía las primeras pistas de estudio: «Juan José Saer. Construcción y teoría de la ficción narrativa» (incluido en la presente edición, en el Dossier de la obra, pp. 828-840).

después que es la caminata lleva a prolepsis vertiginosas que anticipan páginas de la vida de varios personajes, y en particular lo que habrá sucedido en 1979: muerte de algunos de ellos, dictadura, exilio. El presente juvenil se vuelve, de pronto, presagio luctuoso. La intensidad humorística de algunas páginas del relato, la agudeza y brillo verbal, se asemeja, de este modo, a la mirada desilusionada de un ironista.<sup>3</sup> En realidad, la línea única y estricta de la calle recorrida aparece, no sólo como una figura temporal, sino como una paradójica arborescencia: un tiempo-espacio único, una anécdota coherente, una aprehensión limitada del instante, y conjuntamente, un sistema de digresiones, variaciones, asociaciones. La forma espacio-temporal, aparentemente escueta, da lugar, *sotto voce*, a la complejidad de personajes, tiempos, peripecias, pasiones y destinos que caracterizan a las grandes novelas.<sup>4</sup>

En *El entonado* el viaje está marcado, ante todo, por la vuelta atrás (o, retomando lo dicho, por la mirada retrospectiva): el grumete, después de toda una vida y en los umbrales de la muerte, escribe sus memorias, o más bien narra el acontecimiento central de su vida, la estadía de diez años en el seno de una tribu que vivía a orillas del «padre de ríos», la tribu colastiné –de la que ese huérfano fue «entonado»–. Mirada hacia el pasado (de fines del siglo XVI a sus inicios) en la enunciación que corresponde con un recorrido regresivo: el viaje de España a América y del Mar Dulce a la zona implica un remontar míticamente el tiempo hasta una supuesta página cero, hacia una sociedad recién diferenciada de la nada primordial. La regresión es pasajera pero trascendente: de vuelta a España, al protagonista le queda por cumplir un proceso de reaprendizaje de la lengua materna y una asimilación de la cultura y de la escritura, para poder cumplir con la misión que los indios le han atribuido: la de ser un testigo o, mejor, la de ser, para ellos, un narrador. Testigo y narrador, ante todo, de la «fiesta», la que organizan anualmente los colastinés, no una fiesta de primavera temprana sino una orgía que irrumpe en el momento más caluroso del verano. También en este caso, el nudo argumental y lo que se indaga, los enigmas que se busca revelar, conciernen entonces una fiesta, pero que ya no se desarrolla entre amigos que bromean intelectualmente, filosofan y se enfrentan con irónico brillo, como en *Glosa*, sino que se trata de un festín caníbal y sexual, con ribetes incestuosos y efectos de autodestrucción colectiva, festín al que se le atribuye un sentido tan intenso como indescifrable y que a su manera tiene una dimensión metafísica o, al menos, ontológica e identitaria: el grupo *es* ese festín,

---

<sup>3</sup> Procedimiento que Nicolás Lucero y Daniel Balderston estudian en «Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*», artículo incluido en *Lecturas del texto*, pp. 683-696.

<sup>4</sup> En un artículo de 1993 Beatriz Sarlo ya indicaba la paradoja perceptible en *Glosa* de un descreimiento narrativo y cierta eficacia novelesca, eficacia comparable con la de formas tradicionales (cf. «La condición mortal» en el Dossier de la obra, pp. 895-900).

allí se disuelve y se reconstruye; allí el mundo se vuelve incierto y difuso, se derrumba y renace. Vuelta atrás para narrar una catástrofe primaria, fascinación por los orígenes, puesta en escena fabulosa del paso a la escritura literaria, creación de un mito para la propia obra: en *El entenado* encontramos también algunas constantes que podrían rastrearse en la dinámica y en las obsesiones de toda la obra de Saer.<sup>5</sup>

Aunque las intrigas, someramente resumidas en los párrafos precedentes, sean autónomas en su desarrollo y se puedan leer en tanto que unidades independientes, al mismo tiempo están asociadas entre ellas y también están asociadas con un número importante de ficciones anteriores y posteriores de Saer. Una línea ininterrumpida de peripecias y personajes va uniendo, retrospectivamente, a *Glosa* con los relatos del primer libro del escritor, *En la zona* (1960 y en particular con el cuento «Los asesinos») y, siguiendo siempre las fechas de edición, *La vuelta completa* (1966, novela), *Cicatrices* (1969, novela), «A medio borrar» y «La mayor» (1976, relatos), *Nadie nada nunca* (1980, novela), por lo menos, mientras que, prospectivamente, encontramos prolongaciones argumentales y complementos narrativos en *Lo imborrable* (1993, novela), *La pesquisa* (1994, novela), algunos cuentos de *Lugar* (2000) y, valga la anticipación, también prospectiva en la novela de inminente publicación, *La grande*. Sin dar aquí precisiones anecdóticas que serían engorrosas, nótese que el lugar central de *Glosa* en el conjunto de la obra aparece casi geoméricamente (en las notas críticas incluidas en esta edición se encontrarán, de todos modos, algunas pistas de estos ecos argumentales). Y aunque *El entenado* pareciera ser un segmento autónomo,<sup>6</sup> si tomamos en cuenta sus tematizaciones de lo arcaico, del contacto con el otro, su fascinación por el origen y el gesto de retomar las páginas fundacionales de la Argentina, podríamos ponerla en relación con un relato de los orígenes de la ciudad que figura en *La vuelta completa*, con la «cosmogonía criolla» que, paródicamente, narra la creación del universo en *El limonero real* (1974, novela), con un cuento de *Unidad de lugar* («Paramnesia», 1967), situado en el momento de la primera fundación de un fuerte en la zona de Santa Fe en el siglo XVI, con un relato, «El intérprete» (incluido en *La mayor*), que narra otra historia de un adolescente perdido entre españoles e indígenas (esta vez la historia de Felipillo durante la Conquista del Perú) y, por supuesto, con dos otros grandes relatos históricos de Saer, *La ocasión* (1988) y *Las nubes* (1997), novelas que evocan, ambas, otro espacio-tiempo fundacional y legendario para la Argentina:

---

<sup>5</sup> En 1984 María Teresa Gramuglio publicaba una lúcida reseña, «La filosofía en el relato», en donde exponía estas y otras pistas de lectura de la novela (cf. «La filosofía en el relato» en el Dossier de la obra, pp. 825-828).

<sup>6</sup> Sergio Chejfec, en su texto «Aventura y especulación», habla de la novela más «desviada» de Saer (p. 803).

la pampa del siglo XIX. Así, el modelo balzaciano o faulkeriano de construcción del *corpus* es visible, aunque se trate de un modelo transformado en varios sentidos, entre otras cosas porque no pasa por la familia o la genealogía, sino por relaciones amistosas y porque la continuidad está quebrada por dinámicas de fragmentación y de expansión imprevisibles.

Unidad narrativa nueva gracias a la publicación conjunta de esas dos novelas, dijimos. Notemos ante todo la asociación que existe entre ellas en el plano de la intriga, con la serie de alusiones a *El entenado* que figuran en *Glosa* (como se puede leer, también, en las notas críticas), alusiones que presentan a un personaje de la zona, Washington, como redactor de conferencias sobre los colastinés, como lector del material preparatorio para la novela e inclusive de algún relato ficticio que aparece en *El entenado* (la *Relación de abandonado*), alusiones que le atribuirían cierta responsabilidad en la escritura de las memorias del grumete. Y como lo prueba uno de los documentos prerredaccionales, la incorporación cronológica de *El entenado* en el resto de su universo narrativo fue una preocupación explícita del autor a la hora de la escritura.<sup>7</sup> Más allá de estas anécdotas, la lectura conjunta pone de relieve la repetición, simétrica e invertida, de dos fiestas y de dos comidas: el festín antropófago como versión mítica y arcaica de los pescados asados para el cumpleaños de Washington (y como nueva variante de otras comidas, de otros asados, familiares o amistosos, que pululan en la obra de Saer—muy particularmente el de *El limonero real*—. Así, en las tensiones ideológicas, afectivas y sexuales que surgen durante la fiesta, y hasta en los amarillos y moncholos cuidadosamente envueltos en papel de diario aceitado que se cocinan entonces, o inclusive en las deliciosas mandarinas calentadas en la brasa de la madrugada, circulan resabios de otras carnes, de otros frutos, de otras actividades colectivas. Leído desde *Glosa*, el festín colastiné funciona como una interpretación legendaria, en el sentido de otra versión, confusamente anterior y de todos modos extremada, de lo que parece amable y ligero en un primer plano. Mitificación de la propia obra, autointerpretación que abre sentidos de lo narrado, puesta en perspectiva de versiones complementarias y opuestas: el funcionamiento, sistemático en Saer, se profundizará con la inclusión de *Lo imborrable* en la serie, en tanto que continuación en la tragedia de la intriga aparentemente humorística y juvenil de *Glosa*, que el autor denomina «comedia» desde la dedicatoria.

Repetición y variación, confrontación de versiones diferentes de lo mismo, que también se constatan en la posición dubitativa ante la posibilidad de narrar, conocer y atribuirle un sentido a ese pasado: redacción interrogativa de las memorias por el grumete en *El entenado*, proliferación de versiones sobre el cumpleaños en *Glosa*. En ambas, y en toda la obra, una exacerbación de lo descriptivo

---

<sup>7</sup> Ver documento H del Dossier genético de la novela, p. 442.

acentúa, en el intento mismo de dar cuenta del nivel más elemental de lo real, lo percibido, un interrogante recurrente sobre el poder expresivo del lenguaje.<sup>8</sup> Así, la praxis de la forma novelesca aparece, en estos segmentos y en todo Saer, como autorreflexiva, problemática e inclusive experimental, renovando la gran tradición narrativa del siglo XX y sus fundamentos vanguardistas. El relato, su forma, sus alcances y sus posibilidades, es un lugar de escepticismo, tanto sobre la representación como sobre el sentido de lo real que se intenta representar.<sup>9</sup> Escribir preguntándose cómo escribir, cómo construir una versión fehaciente y satisfactoria del pasado, y sacando de antemano la conclusión pesimista de una imposibilidad: esa posición posterior a los hechos, de revisión crítica, de narración incierta, de negatividad (otra gran tradición del siglo XX), constituye también un eco importante entre ambos textos. Negatividad que da lugar a narraciones paradójicamente intensas y dramáticas, a pesar o a causa de esa afirmada negatividad. Por un lado se retoma, en *El entonado*, un esquema novelesco tradicional, la novela de aventuras o la novela de iniciación, se lo combina con rasgos de la picaresca, se incluyen referencias a grandes textos histórico-narrativos (las Crónicas de Indias, con su intensidad imaginaria) y ecos en la historiografía, se retoma el canibalismo, emblema de la otredad indígena americana para la mirada europea, pero se inscriben todos estos elementos en una perspectiva a la vez anacrónica y dubitativa, se los combina con lecturas de Freud y de la antropología contemporánea, transformando el viaje iniciático en un descenso mítico a los orígenes de la escritura. Hubo una experiencia, la del descubrimiento de sociedades caníbales, abundantemente narrada por una masa de textos; pero es difícil o imposible proponer una visión coherente, sea cual fuere, de lo ya sucedido. La inclusión de lo histórico y la elección de la forma de las memorias para narrar llevan, por lo tanto, a un balance incierto sobre las posibilidades de recuperar o de entender el pasado. El relato pone en escena un aprendizaje que lleva a la escritura: en este caso, experiencia primero, viaje legendario a las fuentes arcaicas y olvidadas de la palabra y de una visión del mundo, luego recuperación del lenguaje y asimilación de la cultura que anteceden la escritura. El resultado del aprendizaje es ese propio proceso que se acaba de narrar. De este modo, a pesar del recurrente descubrimiento de una imposibilidad, la de conocer el pasado gracias a una narración, la historia se narra, el entonado se ha convertido en escritor. Vale decir que, más allá de la aventura y de la historia, el

---

<sup>8</sup> En un libro pionero de 1986 Graciela Montaldo estudiaba *El limonero real*, poniendo de relieve, entre otros elementos de construcción, el valor semántico y crítico de lo descriptivo. Un fragmento de ese libro se incluye en el Dossier de la obra, pp. 862-874.

<sup>9</sup> Ampliando esta perspectiva, María Teresa Gramuglio analiza algunos postulados de los ensayos de Saer sobre «novela» y «narración» en su artículo «Una imagen obstinada del mundo» que se incluye en esta edición, pp. 729-742.

relato gira alrededor de una posición autorreflexiva, de introspección dubitativa, de un mito del inicio, volviendo hacia el origen absoluto de la escritura (un nuevo nacimiento, un hundimiento en lo pulsional, un contacto con un otrora imaginario) como modo de prolongar las posibilidades de narrar –o de renovar el género novelesco–. Y lo hace desplegando una extraña prosa, ni contemporánea ni arcaizante, pero ampliamente musical; nunca en el estilo de Saer el diálogo con la lírica ha sido tan evidente, cristalizando un repetido objetivo de asociación entre narración y poesía (el proyecto de una novela en verso atraviesa, por ejemplo, toda su producción).<sup>10</sup> Narrar es, ante todo, una cuestión de estilo, parece postular Saer en sus textos y particularmente en *El entenado*. O es una cuestión de tonos: en este caso, el de la rememoración, el que corresponde a la posición de contemplación analítica, nostálgica y espantada a la vez que puede llevar a cabo un anciano sobre un episodio excepcional de su juventud. Esa contemplación de lo que hay para narrar como algo que fue y desapareció para siempre, que no se entiende, que se intenta reconstruir, situándolo en relación con la sensibilidad actual del que habla, con la inminencia de la muerte que lo acosa, esa posición es inseparable del doble movimiento de escritura y reflexión sobre la escritura y es, sin lugar a dudas, un hallazgo que determina muchas características de la novela.

Este balance de *El entenado* se puede llevar a cabo porque la leemos, como dijimos, desde *Glosa* y desde la exasperación, en ella, de una autorreflexividad dubitativa. El proyecto de la novela es indisociable del título, de la etimología de la palabra «glosa» («lenguaje oscuro») y de las diferentes acepciones del término, tal cual aparecen como uno de los encabezamientos del trabajo de textualización: allí se copia la definición que figura en el *Diccionario de la Lengua Española*, definición que combina la explicación o comentario de un texto, los «reparos» a un libro de cuentas, cierta composición poética y una variación musical sobre las mismas notas pero «sin sujetarse rigurosamente a ellas» (ver documento XXV del dossier genético, p. 426). Desplegando esa «glosa» del título encontramos a la escritura de un relato como comentario (comentario sobre una tradición, sobre lo ya escrito), como reparo y posición crítica, como cristalización de una prosa lírica, como una construcción musical que, irrespetuosamente, varía y transforma materiales. En todo caso, la intriga como glosa de una historia imposible de reconstruir (la del cumpleaños de Washington), la narración como una explicación, constantemente distanciada e irónica (lo que se afirma en la posición peculiar del narrador), son las dos grandes ideas que recorren la novela: su argumento y el tono de la enunciación derivan directamente de ellas.

---

<sup>10</sup> Sergio Delgado analiza en alguno de sus aspectos esta relación en su artículo «Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer», en esta edición, pp. 697-710.

Esa glosa es, claro está, también intertextual: se escribe la novela en los márgenes de *El Banquete* de Platón y, más allá, como una parodia del reflexionar filosófico. Al igual que Borges, desde otro lugar y con otros instrumentos, se desmonta la tradición del saber. Independientemente de tal o cual referencia, o de tal o cual posición metafísica asumida y afirmada, hay una puesta en escena constante, entre seria y caricaturesca, del gesto de deducción, de los intentos de definición que serían inherentes al razonamiento filosófico.<sup>11</sup> La ecuación que un personaje (el Matemático) intenta establecer para definir a la realidad es, por supuesto, el punto álgido del mecanismo y las insistentes alusiones de todo tipo a la Antigüedad griega su correlato histórico-cultural. Escribir sería postular una comprensión posible del mundo; por lo tanto, lo dudoso de toda escritura se origina en lo incierto de todo conocimiento. El único valor estable sería la irrupción, en espléndidos paréntesis, de ciertas epifanías del instante, de ciertos efímeros momentos de plenitud sensible y de armonía. Pero la novela también puede leerse como una glosa santafesina del *Bloomsday* del *Ulises* de Joyce, referencia para cierta posición de reescritura (de Homero a Joyce como de Platón a Saer), de una relación con el lenguaje, de un intento de transmitir la red de recuerdos, percepciones, imaginario, discursos y actos que serían la vida y el tiempo humanos. La glosa del género novela, con toda su humorística ironía, permite una peculiar resurrección: como en Faulkner, la complejidad y la incertidumbre son mecanismos eficaces para recuperar una vehemencia, una intensidad perdidas. Lo eficaz del procedimiento es pasar de la glosa imposible, de la narración vuelta comedia de sí misma, a la tragedia, íntima y colectiva: suicidio, exilio, violencia, tiempo arrollador. El narrador, constantemente incierto, pareciera retroceder ante la posibilidad de narrar; expone los mecanismos y las dudas de la escritura y, sin embargo, termina narrando (así como la escritura de las memorias en *El entonado* da lugar, *in fine*, a una singular novela de aprendizaje).

En una perspectiva bien diferente, la lectura en paralelo de los dos textos permite poner de relieve un trabajo peculiar, y en buena medida característico de la escritura saeriana, con lo que podría denominarse lo «pulsional». En una larga serie de afirmaciones metaliterarias (en ensayos y entrevistas, por ejemplo), Saer desarrolla una concepción de la literatura que corresponde perfectamente con el balance que puede hacerse, de cara a las novelas, en ese sentido. Allí leemos una repetida definición de la escritura como una actividad de somnolencia, no controlada por la conciencia, como un flujo que «surge» en un proceso durante el cual el escritor no haría más que dejarse atravesar por pulsiones, fantasmas, pasiones. Exponiendo un descreimiento frontal en los sistemas ideológicos o estéticos que justificarían la creación, Saer defiende la

---

<sup>11</sup> En cuanto a la eventual existencia de una «metafísica saeriana», ver el artículo de Dardo Scavino, «El Ser de Saer», pp. 779-794.

«inconciencia» de la escritura. Esta concepción del valor y la trascendencia de la literatura, asociados a la capacidad de transmitir lo que el propio escritor ignora, debe leerse, por supuesto, polémicamente: estas afirmaciones corresponden a debates sobre la función de lo literario que se fueron desarrollando a lo largo de la escritura de la obra de Saer. También podemos ver en ellas la marca de ciertas lecturas y ciertos contextos culturales de producción (por ejemplo, del *Nouveau roman* o de Barthes). Y, por otro lado, esta focalización en lo pulsional durante la actividad de creación parece contradictoria con muchas características de la escritura de Saer identificables en los dossiers genéticos de las novelas. Porque, siguiendo las categorías desarrolladas por la crítica genética, la de Saer sería una escritura «de proyecto» y no de proceso, tal como se lo puede constatar gracias a una serie de elementos presentes en los mecanismos de producción. Por supuesto, esta contradicción sería más bien una tensión, una confrontación, emblemáticamente materializada por la oposición «fiebre» y «geometría» que rige toda la construcción de *Glosa*.<sup>12</sup> Pero, y volviendo a las novelas, las afirmaciones sobre lo pulsional también sintetizan un trabajo peculiar con el psicoanálisis en tanto que intertextualidad creadora (una intertextualidad irrespetuosa y fértil, comparable a la que Borges, en su momento, practicó con la filosofía y la teología). La lectura de *El entonado* asociada con *Glosa* permite entonces superponerle al tenue referente histórico la mitificación narrativa de un *regressus at uterum*, una leyenda de descenso a una representación fabulosa del inconsciente, a las fuentes del deseo, a una madre tierra en donde surgirían, mágicamente, las peripecias, las circunstancias, los personajes de la obra «diurna». Porque del otro lado, en *Glosa*, la impecable forma geométrica de las veintiuna cuadras y los cincuenta y cinco minutos, está también recorrida por una tematización intensa del conflicto de Edipo, alrededor de la muerte del padre de Leto, el obstinado interrogante sobre la causa y los efectos de esa muerte, la disponibilidad angustiante de la madre, la obediencia retrospectiva que lleva a la repetición (el hijo se suicidará igual que el padre e inclusive en el mismo lugar). La caminata es, también, la ocasión para desplegar una nueva versión de una ficcionalización recurrente de ese «mito freudiano» que, más allá de su valor narrativo y de su carga fantasmática eventual, está significando, en este caso, un mito de engendramiento de la propia obra.

Otra versión de lo mismo –de esa dinámica especular entre dos textos que no se parecen–, pero llevada a efectos de sentido diferentes. En lo que precede señalé la relación con el pasado como lugar en donde se situaría el relato eventual, el relato que se intenta llevar a cabo y que en esa relación se cristalizarían por lo tanto tensiones alrededor del acto en sí de narrar. La relación entre pe-

---

<sup>12</sup> Ver al respecto el artículo sobre los procedimientos de escritura de Diego Vecchio, Graciela Villanueva y Julio Premat en *Historia del texto*, pp. 475-579.

riodo de escritura, momento de la acción y tiempo de la enunciación es, en esta perspectiva, interesante. *Glosa*, escrita en 1982-1986, prolonga una novela escrita en 1961-1963, *La vuelta completa*. Ahora bien, las diégesis de las dos novelas se sitúan en el mismo año: marzo y octubre de 1961. Es decir que la escritura y la acción de *La vuelta completa* son casi simultáneas: se escribe una narración ulterior, en pretéritos verbales, pero sobre el presente, sobre un ahora, sobre un ayer todavía palpable; mientras que *Glosa* vuelve a ese pasado (octubre de 1961) a partir de un presente lúcido (en 1982, cuando comienza la redacción, ya se sabe lo que pasará después de *La vuelta completa* en Argentina). Esa distancia cambia, por supuesto, la tonalidad de la representación de 1961, aunque ficticiamente el tiempo central de la acción esté situado entonces. En *Glosa*, los cincuenta y cinco minutos del 23 de octubre de 1961, son anteriores a la Revolución Argentina del 66, al regreso del peronismo, a la dictadura del 76, a los conflictos y al fracaso de la izquierda, al exilio, pero están vistos desde un momento en que todo eso y muchas otras cosas más ya han sucedido. Así, lo que pone en escena la novela, con el potencial de dramatización que el mecanismo supone, es la visión de un presente (el de la juventud, el de la «comedia») a partir de un futuro (el de la edad y la «tragedia»). De 1961 a 1979, el inimaginable campo de todo lo posible ya ha sido delimitado y se ha reducido a una historia conocida y dramática. Esta visión, que se construye gracias a varias prolepsis a lo largo de la caminata, inscribe por lo tanto en la mirada sobre el pasado la posición del escritor ante lo narrado. La novela pasa del pretérito al presente y al futuro verbal en varias ocasiones, dislocando la distancia, acercando y alejando la acción, y a veces inscribiéndola en la tonalidad de una predicción fatalista: esto sucederá así, éste será el futuro. Se escribe después y, desde este punto de vista, se escribe inevitablemente a partir de una conciencia sobre la historia política del país. Toda una lectura de la novela puede llevarse a cabo a partir de esta constatación y gracias a este mecanismo de construcción. *Glosa* sería, también, una novela política, de tonalidades cataclísmicas (en particular sobre la izquierda y el peronismo).<sup>13</sup> Retomando lo dicho: la complejidad de la relación del escritor con el relato y con la posibilidad en sí de rendir cuenta del pasado abre la novela hacia una posición original para hablar de la dictadura, posición que con diferentes estrategias Saer ha ido desarrollando en varios otros libros; *Nadie nada nunca*, *Lo imborrable*, *La pesquisa* y, pronto, *La grande*, forman parte, por lo menos, de lo que sería un «ciclo» sobre ese período histórico en la obra.

En este sentido la posición es opuesta a la de *El entonado*, que quiere ver el pasado a partir del después, a partir de lo sucedido, y que instala una posición subjetiva de indagación: algo sucedió en ese pasado que hay que tratar de contar, de entender, de transmitir, aunque sea un pasado de espanto. El pasado

---

<sup>13</sup> Como lo estudia Beatriz Sarlo en «La política, la devastación», pp. 762-778.

como hecatombe, el pasado como espacio de enfrentamiento con lo pulsional, el pasado como lugar de destrucción y reconstrucción del lazo social, el pasado como enfrentamiento sin fin entre lo que cabe denominar, en el contexto argentino, civilización y barbarie.<sup>14</sup> Evidentemente, esta novela, escrita durante la dictadura y entre dos segmentos del ciclo al que acabamos de aludir (*Nadie nada nunca* y *Glosa*), nos invita a múltiples recorridos alrededor del origen en tanto que explicación del presente, de lo arcaico como fuente y como permanencia, del traumatismo (o del trauma, en el sentido freudiano) como lógica de la evolución de la historia para los individuos, de la memoria como trabajo que construye el pasado para intentar situarse en el presente. Lleva, también, a pensar la propia cultura como ajena, a pensar las propias raíces pobladas por otros, por muertos olvidados (como lo fueron, valga la evidencia, los indígenas que poblaban la Argentina y, en particular, como lo fueron los verdaderos indios colastinés, tribu mencionada por antropólogos e historiadores, pero desconocida: sólo queda el nombre, ese nombre que denomina un río y un par de lugares cerca de la ciudad actual de Santa Fe). Aquí tampoco se trata, simplemente, de «recrear» del pasado, ni menos todavía de explicarlo gracias a cualquier estrategia de reconstrucción arqueológica, sino de instalar un mecanismo de perspectivas en donde se superpone una mirada actual (el del momento de la escritura, tanto la ficticia como la real) y un acontecimiento alejado pero intenso. La evocación histórica está explícitamente instalada del lado del ahora: *El entenado* retoma páginas históricas fascinantes (como la anécdota de Francisco del Puerto o los episodios de canibalismo del período precolombino en la región), pero sin ingenuidad, es decir asumiendo la carga pulsional, el peso del imaginario y los inevitables ecos en el presente que tiene cualquier percepción contemporánea del tema. En todo caso, *El entenado* puede tomarse como una variación sobre el descubrimiento del otro, en tres sentidos: el otro cultural (el bárbaro, el extranjero, el no civilizado, en la esfera de la antropología), el otro histórico (el que surgió en ese momento extraordinario de la historia universal en donde las creencias del Medioevo y las ideas del Renacimiento se toparon con los indígenas americanos, pero también el que existió en un país que se construye, como la Argentina, sobre la oposición civilización y barbarie y la represión de un antepasado, hoy olvidado, el indio), y, por fin, el otro que es uno mismo, el del inconsciente, el otro que habla en mí y que lleva a un hombre a percibirse a sí mismo y a sus propios actos y deseos como ajenos. De un otro que soy yo y que es capaz de actuar colectivamente. La literatura quiere verse aquí, retomando la expresión de Saer, como una «antropología especulativa».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Contexto en el que Graciela Montaldo incorpora su lectura de la novela en el artículo «Una exploración de los límites», pp. 742-761.

<sup>15</sup> Arcadio Díaz Quiñones, en un artículo de 1992 («Las palabras de la tribu: *El entenado* de Juan José Saer»), analizaba las connotaciones de esa expresión, aplicada al concepto de «salvaje» y de «bárbaro». Se incluye ese artículo en el Dossier de la obra, pp. 900-910.

En todo caso, esta intrincada combinación de niveles le da a la evocación del origen de lo que será la Argentina una potencialidad de significados que, en su momento, convirtió a *El entenado* en la novela más conocida de Saer.

En ambos casos la historia y la dictadura parecen irrumpir en la obra, desplazando las posiciones de enunciación, problematizando los tiempos, dramatizando la relación con el origen, con el pasado, con las causas de un presente problemático, planteando lo incognoscible del mundo.<sup>16</sup> Desde el mito o desde la historia, desde la fábula o desde biografías y destinos individuales, desde lo pulsional o desde lo ideológico, *El entenado* y *Glosa* proponen una mirada inédita sobre la última dictadura argentina pero, más allá, sobre el lugar de la barbarie colectiva en la vida humana. El pasado, en la versión saeriana, es un enigma, el pasado retorna, perturba y explica cifradamente el presente. La literatura le permitiría al hombre responder o situarse éticamente en ese proceso.

Lo que antecede se sitúa del lado de una de las ideas medulares de este libro: la edición conjunta de dos novelas y la dinámica consecuente. Otro objetivo, por supuesto, tiene que ver con la crítica genética y el proceso de escritura. Ahora bien, si se quiere llevar el estudio del proceso genético hasta sus últimas consecuencias (o, al menos, hasta un sistema causal todavía analizable), habría que pasar del estudio de la génesis de dos textos determinados (*Glosa*, *El entenado*) a la génesis del texto saeriano en general, estudiando detalladamente la «obra temprana» u «obra de juventud», para intentar entrever los gestos de definición de un proyecto. Hoy en día, la lectura de los primeros libros del autor en esta perspectiva lleva a matizar una periodización habitual de la crítica saeriana, la que consiste en percibir en la escritura y publicación de *Cicatrices* (respectivamente de 1967 y 1969), y en la partida a Europa del autor, simbólicamente situada entre las dos fechas (1968), un giro radical y una entrada en la obra madura. La propuesta genética de Archivos, gracias por un lado a la edición comentada de documentos que permiten acceder al taller de creación y, por otro lado, gracias al trabajo de indagación sobre los mecanismos de escritura de Saer, sugiere la posibilidad de ampliar la perspectiva, interrogándose, no sobre los pasos y procesos que llevan al surgimiento de tal o cual texto, sino sobre los pasos y procesos que fueron produciendo las características generales de la obra. O sea que, teniendo en cuenta esas mismas características, las hipótesis sobre los procesos genéticos de escritura de cada novela encuentran sus límites y su marco en las hipótesis sobre los procesos genéticos de toda la obra. Una de las conclusiones del análisis del dossier genético es que en cierta medida la creación parece preceder la escritura, que la creación está inscrita, ya, en

---

<sup>16</sup> Como lo analiza Florencia Abbate en su artículo «La historia en las ficciones de Juan José Saer», pp. 667-682.

las virtualidades de los textos anteriores, en un idiolecto y estilo personales, en la concepción de otros relatos. Más allá entonces del cimiento de la madurez narrativa que resulta ser *Cicatrices*, hay un tono, una manera, un marco (una forma diría Saer) que predetermina, encauza y posibilita la escritura de cada uno de los relatos. El estudio de los primeros libros sería la prolongación natural de esta edición Archivos. Si una de las hipótesis del análisis del material prerredaccional y redaccional que llevamos a cabo Diego Vecchio, Graciela Villanueva y yo es válida (si no hay verdaderas «primeras versiones» y verdaderos «borradores» de las novelas de Saer es porque esa función estaría en parte cubierta por las novelas anteriores), a esa idea habría que agregarle un rastreo sistemático en la obra temprana, en la serie de intentos, de búsquedas de un tono, de temas, de esbozos de personajes y situaciones (rastreo que supera los objetivos de la edición Archivos pero que esta edición favorece y alienta).

Cinco libros constituyen, en todo caso, lo que así se denomina (obra temprana de Saer), libros cuyas fechas de escritura, son, cronológicamente, las siguientes: *En la zona*: 1957-1960 (cuentos), *Palo y hueso*: 1960-1961 (cuentos), *La vuelta completa*: 1961-1963 (novela), *Responso*: diciembre de 1963-enero de 1964 (novela), *Unidad de lugar*: 1965-1966 (cuentos). En esta «obra temprana» se elabora la distancia con lo narrado, se problematiza la retórica realista, se discute la posición regionalista, se ejercitan las primeras variantes de la forma del relato, se avanza y se retrocede en la definición de un estilo, se compone, desdibuja y recompone un mapa de lecturas, un sistema referencial, un lugar personal en la literatura argentina. Un lugar que, parafraseando a María Teresa Gramuglio, se define en términos de espaciales (Colastiné en vez de Buenos Aires) y de filiaciones e intereses (Borges y Onetti pero no Cortázar, la filosofía y el cine, Faulkner y Juan L. Ortiz).<sup>17</sup> Allí se inventa el mundo, es decir esa «ciudad» situada en la «zona», denominaciones que implican una modalidad personal de creación de un universo propio, similar y diferente de Santa María o del condado de Yoknapatawpha. En el estrecho intersticio que se dibuja entre la elección de un espacio único, claramente referencial y el borrado simultáneo de la toponimia (definitivamente, será *la* ciudad y *la* zona, sin mayúsculas ni calificativos), se produce el primer y gran gesto creador.

En ese sentido, en la enumeración de libros de juventud que precede, un título será particularmente marcante. Me refiero, por supuesto, a *En la zona*, que aparece en 1960 en la editorial santafesina Castellví. El libro agrupa relatos que fueron publicados de manera dispersa en el diario *El Litoral* y relatos inéditos. Pero al pasar de esa constelación de cuentos al volumen, tres intervenciones

---

<sup>17</sup> Parafraseando un artículo de María Teresa Gramuglio de 1984, «El lugar de Saer», que representó la primera mirada de conjunto del proyecto de Saer y que jugó un papel importante en su recepción (reproducido en el Dossier de la obra, pp. 840-862).

fuertes del autor fundan el proyecto, proponiendo el primer marco en el cual se irán integrando las ficciones posteriores. La primera es la elección del título que alude a un espacio (la zona) que es, como vimos, inherente a la obra: el espacio propio (Santa Fe y los alrededores) visto desde el afuera de la literatura, desde un borrado toponímico que reivindica autonomía o desde la denominación universalizante. El espacio como fundamento, como interrogante, como terreno de confrontación del lenguaje, de la subjetividad, del imaginario, de la percepción con lo real (vale decir con lo que insistentemente se presentará en textos posteriores como un horizonte problemático). En ese título se afirma una creación localizada pero generalizante, verosímil pero autorreflexiva, un adentro y fuera del realismo, y también la voluntad de una unidad, de un decorado único.<sup>18</sup> Segunda intervención, consecuente con la anterior, es la organización de los cuentos, distribuidos en el volumen en dos «espacios»: la «Zona del puerto» (que incluye diez cuentos) y «Más al centro» (cuatro cuentos). El centro y el margen: así se dibuja un mapa todavía casi virgen en el cual se incluirá todo un universo narrativo. El origen del *corpus* saeriano sería así ese mapa de lo posible, de lo todavía inexistente; sería esa página en blanco, apenas recorrida por algunos leves indicios, situaciones, personajes, pero ya claramente delimitada por bordes, ubicaciones, límites. Por último, tercera intervención, la inclusión de un Prólogo, sobriamente intitulado «Dos palabras», en donde, bajo la tonalidad de una afirmación general, se define a *En la zona* como un libro incompleto, como un cimiento que prepara y anuncia la obra por venir:

Para todo escritor en actividad la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación. Si ante un libro suyo incompleto un escritor muere o se dedica a otra cosa, era que en realidad ya no le quedaba nada por decir y su visión del mundo era incompleta. La esencia del arte responde en cierta manera a esa idea de consumación, y de ahí la precariedad, el riesgo sin medida de la aventura creadora.<sup>19</sup>

De parte de un escritor de veintitrés años estas certezas son sorprendentes. En todo caso, en ellas vemos dibujarse una doble dimensión: por un lado, los relatos escritos, por otro lado, esa «mitad» inconclusa que se yergue «hacia el

---

<sup>18</sup> La relación problemática de Saer con el realismo ha sido a menudo comentada. Uno de los primeros artículos sobre *El entenado* y *Glosa* (el de María Luisa Bastos, «Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer» de 1990) estudia las novelas en contrapunto con ese concepto. En 1989 Alberto Giordano publica un ensayo de mucha repercusión sobre el concepto de lo «real» en Saer: «El efecto de irreal». Ambos artículos figuran en el Dossier de la obra, pp. 881-895 y 874-881.

<sup>19</sup> J. J. Saer, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 421.

futuro». Escribir, aquí, no es cerrar sino preparar otros textos. Entre líneas, Saer afirmaba en 1960 que a él le queda «algo» por decir, que a pesar de su juventud percibe que ese decir será una aventura a veces arriesgada. Escribir no tiene como objetivo una enunciación única, sino múltiples enunciaciones cruzadas y proliferantes. Cada relato que se produce no es uno menos que queda por producir, sino una unidad que abre otras posibilidades, que a su vez abrirán otras, y así sucesivamente. Más allá de las consabidas modestias y justificaciones que caracterizan retóricamente a los prólogos de autor, aquí se sugiere otra dimensión: lo que comienza no es un objeto cerrado sino la inminencia de una obra. De una obra concebida según peculiares mecanismos de engendramiento y proliferación; una obra pensada como un sistema único e inestable, reacia a todo cierre. O sea que, si seguimos el razonamiento hasta sus últimas consecuencias, las conclusiones serían paradójicas, ya que vemos en funcionamiento una serie de intervenciones que materializan una importante intencionalidad autoral de parte de un autor que desarrollará la incertidumbre, la duda, el borrado, la anulación del sujeto. Una intención, diríase, que prepara y anuncia lo que será escrito: desde el inicio el concepto de *obra* se impondría en el proyecto saeriano. O, con una afirmación todavía más tajante y provocadora: hubo obra antes de haber textos. Hubo creación del marco antes del cuadro, del tono antes del discurso, de los personajes (o del «elenco estable», como los llama Saer) antes de las intrigas que los incluyen.

Por supuesto, el análisis y la verosimilitud llevan a contradecir lo dicho, postulando más bien una dinámica de definición paulatina de un proyecto de obra gracias, precisamente, a las características de cada texto; o sea que paso a paso, relato a relato, se proponen transformaciones, no sólo en lo que se escribe o en lo que se escribirá en el futuro, sino también en lo ya escrito, suscitando un efecto final de coherencia y una engañosa evidencia de intención originaria (un «todo estaba previsto», un «todo estaba ya escrito», sólo visible después de la escritura). El estudio del dossier genético muestra, por otro lado, una tensión constante entre una serie de imposiciones formales, de marcos, reglas y límites y una expansión imaginaria y textual aparentemente libre; ahora bien, el proyecto es una de esas imposiciones que a la vez preexiste a cada escritura, la antecede cronológicamente, pero que también se define en tanto que proyecto durante la práctica de la escritura, en su resultado; el proyecto funciona como marco, instrucción y límite, sólo porque se lo utiliza, se lo aplica, se lo identifica como proyecto, se lo sitúa en ese lugar, se refuerza su posición entonces preexistente en el momento en que se lo inventa. La idea de un proyecto fundador es el efecto de una lectura a partir del resultado, la que hoy se lleva a cabo y que permite, si no crear, al menos entrever mejor este tipo de efectos –porque no hay que olvidar que esa producción de «efectos retrospectivos» es una de las reglas mayores de construcción del conjunto–. La obra se constituye a partir de ampliaciones

de lo ya escrito; un fragmento, una anécdota, dará lugar, después, a una variación, a otro relato. Pero el efecto retrospectivo consiste en poder remontar las intrigas hacia estadios anteriores, viendo en ellos anuncios y esbozos de las etapas por venir; o sea que cada historia narrada termina teniendo antecedentes en otras historias, y cada situación es una variante de otras situaciones. Los cuentos de *En la zona* funcionan así si los leemos a partir de *Glosa* y *El entenado*. Por ejemplo en el cuento «Algo se aproxima», que significativamente cierra el libro, puede leerse la primera ocurrencia de una larga serie de comidas, alrededor de tensiones intelectuales y sexuales, como lo será el cumpleaños de Washington evocado en *Glosa* y que tendrá variantes antropológico-míticas en *El entenado*. Pero también en *El limonero real*, cuya «cosmogonía criolla» sería una preparación para la dimensión legendaria de la historia del grumete, así como «El intérprete» sería otro borrador de lo mismo, «Amigos» (en *La mayor*) anuncia la actividad guerrillera de Ángel Leto en *Glosa* y por lo tanto su muerte, la amenaza que rodea a los personajes en *Nadie nada nunca* se explica y materializa con el secuestro narrado en *Glosa*, una y otra vez se evocan catástrofes fundacionales que pesan en el presente de los personajes (en *El limonero real*, en *El entenado*, en *La ocasión*), etc.: la lista es larga y, en alguna medida, depende del sistema de asociaciones que se aplique en el momento de la lectura. Pero estas pistas o líneas que recorren todo el *corpus* se originan, puede decirse, en el después, inventándose a cada paso un origen, un origen siempre aleatorio.

Volviendo entonces a la espacialización y al desplazamiento en *Glosa*: la caminata asocia pasado, presente, futuro, en una coherencia lineal, pero también asocia esos tres hitos temporales con digresiones. Lo lineal y lo arborescente, la mirada retrospectiva, la mirada prospectiva, la ampliación mágica del instante: la forma de *Glosa* es también una figura posible para sistematizar la lógica de construcción de toda la obra. Otra forma, otra imagen: la vuelta atrás, el viaje regresivo, la transformación del pasado, su nueva escritura, el interrogar una y otra vez lo sucedido hasta desplazar su sentido, la impresión de que siempre hay algo anterior, de que hay también algo que sucedió pero que no se narra; estos elementos, deducidos de *El entenado*, también pueden verse como motores y dinámicas de expansión del *corpus* saeriano. La plasticidad de la forma (lo que cabría denominar un *pathos formal*), la capacidad de sugerir sentidos *a posteriori*, la intensa manera de trazar posibles relaciones entre fragmentos distintos, ése sería, ante todo, el «proyecto»: es decir, dejar abierta la «otra mitad» de lo escrito, como lo afirmaba el escritor en el prólogo de *En la zona*. O como lo escribía, veinticuatro años después, en «Razones» (es decir en el momento de redacción de *Glosa*): «Lo que he escrito hasta ahora me parece imperfecto, inacabado, una simple etapa preparatoria» (p. 922). No se trata de una saga, no hay evolución, no hay reaparición cronológica de intrigas y personajes; es un conjunto complejo de fragmentos y, sin embargo, hay una forma paradójica y dinámica de unidad

en el conjunto. Hay una obra, «inconclusa y moldeable», que reclama nuestra «receptividad dinámica», citando una vez más ese prólogo inaugural.

Retomando la dinámica entre fragmento y totalidad, entre reescrituras y ampliaciones, resulta tentador preguntarse si la lectura del dossier genético de las novelas (publicado hoy después de los textos y reproducido integralmente en facsímil en el CD-Rom), no puede concebirse como un eslabón más, repetido y diferente, del *corpus* saeriano. O sea si ese conjunto de frases dispersas escritas en hojas sueltas, que aluden y no aluden a las novelas, que figuran en algunos casos en ellas y en otros no, si esas primeras versiones de textualización que aparecen en una serie de cuadernos, si esas trazas de libros leídos, citados, traducidos, integrados directa o indirectamente en el proceso de escritura, si el conjunto de material textual que la presente edición Archivos permite recorrer no acaba, en última instancia, incorporándose también como un «desvío» más de la obra de Saer. En todo caso, para terminar la introducción, algunos comentarios sobre los efectos de integración de los documentos genéticos en esa forma, tan definida como flexible.

Siguiendo los postulados científicos de la colección Archivos, los materiales disponibles permiten exponer gestos y procedimientos del trabajo de creación y escritura de manera ejemplar. En general confirmando y en algunos casos matizando o contradiciendo afirmaciones de la crítica o ensayos del propio escritor, la lectura y el análisis de los documentos genéticos llevan a construir una versión, no exhaustiva por supuesto, pero al menos verosímil de ciertos mecanismos de escritura. O, más bien, de los mecanismos que actúan como facilitadores de la escritura: no como su explicación ni su narración más o menos fidedigna, más o menos legendaria. Sin ceder a las tentaciones formalizantes de cierto positivismo crítico que estructura en etapas, tipos y planes algo tan marcado por el imaginario como lo es la creación literaria, podemos así proponer un recorrido de episodios de ese proceso hasta volverlos, si no claros, al menos legibles. Y, de nuevo, las abundantes resonancias entre ese proceso y a la vez las características generales (superestructurales podría decirse) de la obra y sus principales interpretaciones críticas son coherentes con el objetivo de esta edición: el de profundizar y promover la lectura de las novelas de Saer, el de avanzar en el conocimiento de las condiciones de posibilidad de una escritura y en la comprensión de cómo esas condiciones reflejan, determinan o se repercuten en las grandes características de un texto o de una obra. Es decir, en qué medida la escritura es un lugar de definición de proyectos, de estética, de concepciones de la literatura y del sujeto autor.

Pero por otro lado se puede afirmar que la edición Archivos –y la lectura conjunta del texto definitivo, de los manuscritos y de los documentos prerredaccionales–, cambia o prolonga las novelas. Los manuscritos, los documentos

prerredaccionales, las notas preparatorias, dan una versión quebrada, desarmada, de las novelas que conocemos: no leemos una enunciación plena, sino que constatamos la emergencia de atisbos, restos o indicios de algo por venir. No antes del texto sino debajo de él surge así otro texto en pedazos, que sólo cobra sentido o forma porque se lo relaciona con *Glosa* o con *El entenado*. En esta perspectiva, el dossier genético tiene un valor estético en la medida en que, puede decirse, le da una consistencia diferente al texto definitivo, texto que pasa a ser la última etapa de una serie motivada (y adquiere por lo tanto un lugar de finalidad: es un resultado y no una existencia en sí). Le da, siguiendo a Paul Ricoeur, una especie de teleología.<sup>20</sup> El paso de lo privado a lo público de ese material genético fragmenta el fruto de la escritura (las novelas ya no son una superficie lisa y única, sino un conjunto heterogéneo e inestable), pero al mismo tiempo, paradójicamente, lo enriquece, agregándole una autoridad nueva (la de ser la versión final, la que se impuso en contra de otras y después de un proceso). Así, el trabajo preparatorio resulta intensamente legible a partir del resultado, resultado del que el dossier genético propone una versión fragmentada. O, dicho de otro modo: el dossier genético invita a una lectura de las novelas publicadas en donde encontramos indicios, de tipo relato policial, sobre etapas, variantes, procesos, dudas, elecciones.

Estas afirmaciones, inspiradas por algunos textos de crítica genética, son generalidades que atañen a cualquier obra o cualquier edición de un conjunto de «pre-textos». En el caso de Saer su pertinencia se acentúa por las características mismas del *corpus* de relatos de ese autor (los mecanismos de engendramiento de un libro a otro, ya comentados y que constituyen uno de los rasgos más fuertes para definirlo). El valor de sugerencia, anuncio, inclusión parcial de elementos que están desarrollados plenamente en textos posteriores, que serían entonces efectos de la lectura del dossier genético y de su cotejo con la versión definitiva, ese valor corresponde también con la lógica de relación entre los diferentes eslabones de la obra. Los manuscritos, los dossiers genéticos, anuncian, sugieren, prefiguran *Glosa* y *El entenado*, tanto como *La vuelta completa*, *El limonero real* o *Nadie nada nunca* están prefigurando esas mismas novelas. La obra se construye con fragmentos ampliados, juega con los intersticios de lo no dicho entre texto y texto, llegando a su máxima expresión en la coherencia entrecortada de una compilación como «Argumentos», incluida en *La mayor*. El mismo principio podría aplicarse a la lectura del dossier genético; entre las

---

<sup>20</sup> P. Ricoeur, «Regards sur l'écriture» en: L. Hay, ed., *La naissance du texte*, París, José Corti, 1989. Otros textos críticos consultados sobre el tema son: B. Boie y D. Ferrer, ed., *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, París, CNRS, 1993; M. Contat, ed., *L'auteur et le manuscrit*, París, PUF, 1991; A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF, 1994; L. Hay, *La littérature des écrivains: questions de critique génétique*, París, José Corti, 2002; É. Lois, *Genésis de escritura y estudios culturales*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

líneas de un esquema de calles, o al pie de página de una marginalia, se expande la textualización saeriana. Y, más allá, en una obra en donde figuran varias veces manuscritos ficticios (los legados por Higinio Gómez en «Biografía de Higinio Gómez»,<sup>21</sup> los que aparecen en *La pesquisa* y *Las nubes*), la integración de manuscritos, de gestos de escritura, de una letra, de la marca física del trabajo de una mano, suena como una vuelta de tuerca más que, como decíamos sobre el efecto de causalidad retrospectiva, parece haber estado prevista desde el inicio –desde *En la zona*–. Este efecto podría también articularse con algunas conclusiones del estudio sobre el proceso de escritura que figura en la Historia del texto. Si en última instancia no hay límites definidos para el dossier genético de *Glosa* o para el de *El entenado* ya que no se puede probar que tal o tal documento sirvió para tal o cual relato, y si, por el contrario, es verosímil suponer que la obra anterior de Saer funciona como una parte de los documentos prerredaccionales; o, en otro nivel, si la escritura de estos dos relatos no es fechable cronológicamente en la medida en que, por aproximaciones sucesivas, se remonta hasta el inicio de la obra de Saer; si tomamos en cuenta por ejemplo estas primeras conclusiones, vemos que corresponden estrechamente con la idea de un conjunto que se prolonga, cambiando, variando pero siendo siempre el mismo, rechazando todo cierre y todo punto final. Repitiendo: corresponden con la lógica de toda la obra. De este modo, los manuscritos se convertirían en una región atípica, pero perfectamente legítima, de la zona saeriana. La edición fascísimo de los manuscritos no revela secretos sino que, paradójicamente, refuerza y amplía los fundamentos del proyecto de Saer –el proyecto pasa a integrar esta peculiar reedición.

Lo que parece evidente, en todo caso, a la hora de evaluar el conjunto del trabajo genético del presente volumen, es que la dinámica del *corpus* es suficientemente operativa para conseguir que la edición de los manuscritos y demás documentos prerredaccionales se articulen de manera singular con los textos mismos, los completen y transformen. Un reflejo singular se establece, desde ya, entre la autorreferencialidad de las novelas y la lectura de los manuscritos, legibles pero corregidos, borroneados y pulidos, con cambios de colores, anotaciones en los márgenes que preparan la textualización o aluden, a veces, a la vida cotidiana de Juan José Saer. Por ejemplo con las intervenciones del narrador de *Glosa* que expone, a cada paso, sus dudas o juicios sobre las palabras utilizadas, diciendo constantemente que está diciendo, que se está enunciando eso mismo que el bolígrafo del escritor, en ese preciso instante, está escribiendo. O, también en *Glosa*, la manera en que, a la hora de cruzar una calle, el escritor se detiene para indicar en el margen el nombre de la calle santafesina de la que se

---

<sup>21</sup> Relato incluido en los «Argumentos» de *La mayor*.

trata, al igual que los personajes lo hacen en la diégesis, desorientados por el tráfico que, en cada esquina, interrumpe ese avanzar ininterrumpido que se parece tanto al ritmo de la propia pluma. O, en *El entonado*, con la puesta en escena de una escritura sobre un pasado lejano, escritura serena y cadenciosa, realizada noche a noche por una mano arrugada a la luz de una vela, acompañada sigilosamente por el sabor del vino blanco y el de aceitunas verdes y negras, escritura entonces que refleja, en abismo, el trazado cuidadoso y flexible que se prolonga en dos cuadernos.<sup>22</sup> La página como espejo fantasmático del momento de escritura: no sólo hay fantasma en la peripecia (la orgía de los colastinés como escena fabulosa de un deseo arrollador), sino fantasma en la enunciación. Escribir que se escribe como lugar de alucinación de sí mismo, de la propia escritura; delirarse en la hoja, en el flujo de palabras, en ese otro que escribe en el espejo. El cuerpo del escritor se refleja en el papel, en la escritura ficticia, como Narciso en el agua o como los seres de este mundo en la caverna de Platón.

Los manuscritos, entonces, cuentan una historia: historia de la escritura, marcada por tiempos, ritmos, cambios, suspensos, por una especie de respiración física del trazado, por la materialidad de la desviación en el margen, por el lapsus que irrumpe y altera, por el esfuerzo de retomar, de reordenar, de geometrizar lo que excede. Historia que en parte se puede ir descifrando o reconstruyendo (con todos los eventuales errores que supone la lectura de cualquier historia), paso a paso, de cambio de color a supresiones, correcciones, ideas, arrepentimientos, pero con una constancia describable gracias a una analogía trillada y contextualmente muy precisa: la de un flujo, una corriente, un movimiento líquido continuo. Una historia que no es sólo un proceso de escritura, sino también una especie de versión postrera (y primera) de las fábulas de escritura que cuentan *Glosa* y *El entonado*. Por eso los dossiers genéticos inscriben a las novelas en una historicidad nueva: no la de su circulación, recepción e interpretación (historia de sus lecturas), sino en la de su propio origen –de un origen que se lee después del efecto–. Origen y etapas: página a página, frase a frase, con fechas de apertura y de fin, con cambios de tintas de colores que trazan en la hoja capas geológicas de la escritura; que la inscriben en la temporalidad, es decir en el futuro, en la inminencia de la obra terminada, de la obra leída, y en la muerte, en lo ya escrito, en lo inminentemente definitivo, en lo que pasó para siempre. Los juegos temporales y las posiciones existenciales que encontramos en las novelas nos invitan a lecturas en ese sentido: los manuscritos de Saer, que son el lugar de emergencia –son la causa– de las novelas que ya leímos, aparecen también como ilustraciones de esas novelas, como efectos, como resultados o peripecias ulteriores de eso que ya conocemos. Solamente

---

<sup>22</sup> Así como refleja la autodescripción de la escritura que llevó a cabo Saer en «Escribo a mano...», texto reproducido en este volumen, pp. 911-912.

porque vienen después de las novelas se puede decir que esos documentos cobran sentido: los esquemas de calles como imagen visual de un recorrido ya llevado a cabo y que emociona porque sabemos cómo termina, cambios de tintas comparables a las trazas del paso del tiempo para un anciano que escribe sobre una juventud lejana, fragmentos de frases que resuenan como ecos de una melodía que ya hemos escuchado. Pero no sólo ampliación, ilustración o confirmación; el dossier genético también propone un repertorio de posibilidades que surgen de documento en documento, de pistas de escritura que se afirman o se disipan, se sugieren y se desechan, abriendo el resultado uniforme (las novelas publicadas) hacia una red de eventualidades nueva: los textos podrían haber sido diferentes y ese «poder haber sido» comienza a formar parte de ellos. Así, *Glosa* no sólo tiene ese título, sino que no se llama *Hacia* (como empezó llamándose en un primer borrador). Y la novela no sólo está dividida en tres partes de siete cuadras cada una, sino que no está dividida en cuatro de cinco cuadras (como un último borrador, inmediatamente anterior a la escritura definitiva, lo preveía). *El entenado* lleva la marca de un primer y efímero título (*El antepasado*) que perdurará en la traducción francesa (*L'ancêtre*) y la última parte de la novela, que abandona la narración de acontecimientos para exponer características generales de la tribu, con una tonalidad digamos antropológica, no sólo es una apertura especulativa y un desvío con respecto al género novelesco, sino que también es el resto del primer proyecto (el de escribir cuatro conferencias sobre una tribu desconocida), etc. O sea, la escritura pasa a tener comienzos y desarrollos; la lectura de los manuscritos le agrega al texto definitivo una relación con un *proceso* y un *origen*. Ahora bien, la inscripción de cada relato en una serie en movimiento, los ecos de cada peripecia en otras variantes y posibilidades (anteriores o posteriores) o, inclusive, la tematización obsesiva del origen (tanto del cosmos, del hombre como del relato), son, como queda dicho, características mayores del *corpus* textual saeriano, e, inclusive, reglas que rigen su construcción y su funcionamiento interno.

Puede pensarse entonces que al autorizar la publicación del material genético de dos de sus textos, Saer tomó una decisión que no revela secretos de fabricación ni expone mecanismos de trastienda, sino que, voluntaria o involuntariamente, prolonga y vuelve más compleja la obra ya escrita. La presente edición intenta, a cada paso, tomar a cargo y respetar esta constatación.