

Juan José Saer. Viajes por la escritura Papeles de trabajo. Borradores inéditos

Oscar Brando¹
Instituto de Profesores Artigas

“Fantasma de escritura”: viaje al origen

Sin duda, la presencia de originales, borradores, manuscritos, “papeles de trabajo”, proyecta sobre la obra editada distintos tipos de fantasmas.² Y no es que estos no existiesen ya para aquellos que habían decidido trabajar sin tomar en cuenta los archivos, o para los casos de ausencia real. Difícilmente la crítica de cualquier tipo, aun la del más ortodoxo textualismo, se haya sustraído, a lo largo de la historia, de trufar o rodear la obra final con variadas consideraciones, entre las que no pocas veces compareció el fantasma de la creación. Con respecto a la ilusión de una revelación que la crítica genética pudo, involuntariamente, alimentar, fácil es darse cuenta de que la expectativa se desplomó ante un proceso que se parece mucho más a una tarea ardua, tenaz, llena de frustraciones, que al hallazgo enceguedor de fuerzas secretas, geniales, ocultas, inefables. Para el caso de Flaubert, Pierre-Marc de Biasi señaló que en los borradores puede subrayarse un “momento de epifanía redaccional que marca, en el trabajo de la escritura,

1. Doctor en Letras por la Universidad de Lille 3, Francia, dicta cursos de literaturas latinoamericana y uruguaya en Formación Docente y de cultura uruguaya en el CLAEH. Investigador asociado de la Biblioteca Nacional, tiene en preparación un libro sobre el editor y crítico Heber Raviolo.

2. No es fácil seguir a Roland Barthes en la construcción de la idea de “fantasma de escritura” en *La preparación de la novela*. En la primera sesión del 2 de diciembre de 1978 aparecen: una fecha (15 de abril de 1978), un lugar (Casablanca), un duelo reciente (la muerte de la madre el 25 de octubre de 1977), un regreso a casa, una iluminación (“entrar en literatura, en escritura; escribir como si no lo hubiese hecho jamás” [p. 41]). Se sabe que un año después habrá algunas páginas escritas bajo el título de *Vita Nova*. Una primera señal del fantasma de escritura lo aproxima al Blanchot de “La literatura y el derecho a la muerte”: el “Querer-Escribir” pertenece únicamente al discurso del que ha escrito. A la semana siguiente, 9 de diciembre, define el fantasma de escritura como un yo que produce un “objeto literario”. Aunque siga pensando que el deseo de escritura ya la realiza, también presume que “el fantasma de escritura sirve de guía a la Escritura: el fantasma como guía iniciática (cf. Virgilio y Dante)” (p. 46). Él mismo admite estar en el Fantasma de la novela al que siguen dos posibilidades: o el deseo cae o bien encuentra lo real de la escritura, con lo que el fantasma se convertiría en el acto de amor, como ágape, en un hablar de los otros que uno ama, “decir a aquellos a quienes se ama”.

una cierta inversión decisiva de lo posible a lo necesario, de lo probable a lo convincente. Esto es lo que se podría llamar el instante de “formación de la obra”. Los borradores permiten observar este fenómeno por el cual eso que no era más que un producto hipotético del trabajo de la escritura se transforma en una instancia causal y reguladora”.³ En todo caso, como señala Julio Premat, el geneticismo nos permite no contar una verdad sino asociar las “evidencias” que quedan de un proceso enigmático.⁴

Dice Almuth Grésillon:

De un lado, las páginas esparcidas de tachaduras y arrepentimientos; del otro, el borrador como estuche de cristal o soporte sobre el que el Verbo se hace carne, como lugar en el cual se efectúa y se lee la génesis, como espacio de la invención en el que la dinámica del lenguaje inscribe de forma soberbia sus trazos.

A partir de esto, es cierto, se puede soñar y especular sobre los misterios de la creación, pero la crítica genética no puede obrar sino en presencia de huellas escritas que atestiguan el proceso escritural. Este principio fundamental establece al mismo tiempo una frontera infranqueable: las obras para las cuales no existe ninguna huella de elaboración escapan a la investigación genética. Y por desgracia, las razones para esta ausencia son numerosas: el contexto histórico-cultural que valoriza solamente la obra impresa y lleva a la destrucción de los manuscritos en cuanto estos dieron lugar a un libro; el autor mismo que rehúsa conservar lo que considera no acabado, sucio o abortado; las familias de los escritores, que destruyen lo que les parece comprometedor; en fin, las guerras, los viajes y los exilios, que borran para siempre partes esenciales del patrimonio escrito.⁵

El más mentado de los fantasmas revividos por el geneticismo es el de lo que un texto pudo haber sido y no quiso —o no consiguió— ser. Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* observa que un documento preparatorio revela inscripciones pero sobre todo suspensiones, represiones, censuras: una puesta en escena en la que el inconsciente y el superyó, la pulsión y la ley, el deseo y el lenguaje, como el sueño en el poema de Góngora, “en su teatro sobre el viento armado/sombras suele vestir de bulto bello”. Louis Hay, fundador de la genética textual francesa, habla de remontar el río (*en amont*), de romper el estado cristalizado del texto final e integrarlo al movimiento de los estados anteriores. Tal vez no deba plantearlo así la genética, pero en ese “*en amont*” es inevitable ver la metáfora de la fuente e imaginar una aventura como aquellas en las que se buscaban las fuentes

3. P.-M. de Biasi, “Qu’est ce qu’un brouillon? Le cas Flaubert: essais de typologie fonctionnelle des documents de genèse” en www.item.ens.fr

4. Julio Premat, “Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer” en *Cuadernos LIRICO* 7 | 2012.

5. Almuth Grésillon, “La crítica genética. Orígenes y perspectivas”, trad. Andrés Bentancourt Morales, en *Lo que los archivos cuentan 2*, Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013.

del Nilo o las del Amazonas. Estamos ante el fantasma del origen, el de la paternidad siempre interrogada, lugar de la autoridad, del archivo (*arkhé*: principio, fundamento, comienzo; *arkho*, mando) que otorga el poder (*patri-arkhé*).⁶ Daniel Ferrer se anima a decir:

Il y a, dans l'expérience génétique, à la fois quelque chose de très naturel et quelque chose qui semble aller contre la nature. Il paraît naturel de chercher à savoir comment a été fabriqué ce qu'on admire, et même conforme à la nature de l'homme de vouloir remonter aux origines. Mais ce qui fait l'universalité d'une telle recherche lui confère en même temps un caractère obscurément transgressif dans la mesure où elle renvoie en dernier ressort à notre curiosité envers la scène primitive de notre propre conception.⁷

Julio Premat especula largamente sobre la necesidad de una hora cero de la obra. El imperativo saeriano, que estudia Premat, exigiría la fundación de un mundo, escrito a partir de la complejidad que implica la imposibilidad de escribir: “Escribir la pérdida, la desconfianza ante el sentido, el desconcierto ante el mundo y lo convencional de cualquier comienzo. [...] O sea: a la vez escribir la imposibilidad e, imaginariamente escribir un grado cero, un primer día, un universo íntimo”. Con esta poética negativa se concibe el origen como pérdida permanente, se practica la pose melancólica del que se consuela con el recorrido (está presente el poema “Ítaca” de Kavafis):

El origen es la pérdida pero es también el retorno. El origen es ese movimiento, en el espacio y en la cultura, en la memoria y en el lenguaje, en los sueños y en las fantasías, que deja avanzar y busca volver, retomar pie en lo que no es, en lo que se va inventando a medida que uno se acerca. [...] El origen no sería sino ese camino largo, esa búsqueda inútil, esa confrontación decepcionante y todo lo que se trae consigo: las experiencias, las aventuras, la sabiduría.⁸

En el trabajo citado, Grésillon establece que, a pesar de las apariencias, los vínculos entre geneticismo y estructuralismo son estrechos. Los geneticistas reemplazaron “la noción de estructura por la de proceso, la de enunciado por la de enunciación, la de escrito por la de escritura, y enriquecieron el texto con el *antetexto*, entendido como el conjunto de documentos escritos que atestiguan la lenta elaboración de una obra literaria”; pero conservaron con toda su pertinencia las técnicas de análisis que habían desarrollado los

6. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne* [1995], Paris: Galilée, 2008.

7. “Hay, en la experiencia genética, a la vez algo muy natural y algo que parece ir contra natura. Parecería natural buscar saber cómo ha sido hecho eso que se admira, conforme a la naturaleza humana de querer remontarse a los orígenes. Pero eso que da universalidad a una búsqueda, le confiere al mismo tiempo un carácter oscuramente transgresor en la medida en que ella reenvía en última instancia a nuestra curiosidad por la escena primitiva de nuestra propia concepción” (la traducción es mía). Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon*, Paris: Seuil, 2011, p. 16.

8. Premat, *op. cit.*

estructuralistas. De Biasi dirá que el objetivo de la genética es ensanchar la noción de escritura ofreciendo acceso a su dimensión temporal, una dimensión que permite apoyar el estudio estructural del texto sobre una poética del ante-texto en el que las estrategias de escritura se leen en términos dinámicos de textualización y de estructuración y pueden ser constituidas como fenómenos observables.⁹

Asimismo, podríamos razonar las relaciones con otras hermenéuticas. Con la teoría de la recepción, surgida en los mismos años, podría advertirse una clara distancia, en tanto en el geneticismo se trataría de una lectura de la producción y no de la recepción. Sin embargo, la escuela de Constanza se las ha ingeniado para establecer articulaciones con la crítica genética. El énfasis en los cambios y en el proceso productivo del texto no borraría la imagen de un lector que se va modificando con las distintas versiones; hasta podría imaginarse el proceso como el de la búsqueda no solo de un texto ideal sino de un lector ideal para ese texto, dos fracasos que se retroalimentan porque cuando el texto se estabiliza la lectura vuelve a desestabilizarlo. De esta manera la teoría de la recepción nos regalaría una especie de geneticismo que no solo indaga los antetextos sino también los postextos, entendiendo por estos los que las lecturas generan. El autor, gran excluido de los estructuralismos, volvería como gran fantasma genético, figura maleable que haría posible su multiplicación, su diseminación como un lector desconforme que necesita modificar la obra.

Toda la parafernalia genética: manuscritos, originales, borradores, papeles preparatorios, informaciones complementarias, citas, lecturas, listas y otros andadores *avant-texte* de la escritura, así como correcciones posteriores a la edición y la discutida correspondencia como material genético, producen un movimiento paradójico que reformula la relación entre una obra y el mundo. Lo que quedaba fuera de la obra, en la medida en que esta subrayaba su autonomía y reivindicaba su derecho a la existencia en el mundo con independencia de las otras cosas que lo habitaban, ahora cede su totalidad: una parte de esa zona exterior queda dentro de la obra, que ocupa, entonces, con su proceso material, un espacio físico del que no está excluido el autor como sujeto real. Al mismo tiempo, esa impresión de inacabada, esa apertura de la obra puede no ser más que la apariencia de una obra abierta, en un proceso en el que el archivo sustituye a la obra cerrada. Boie y Ferrer, analizando un texto de Francis Ponge, establecen una diferencia que nos concierne:

Cette différence entre le début de l'oeuvre et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'oeuvre

9. De Biasi, *op. cit.*

comme objet et l'espace de l'oeuvre comme champ de travail –et c'est bien sûr dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son lieu.¹⁰

En el caso Saer, Premat (*Cuadernos LIRICO* 6 | 2011) propone ver, siguiendo el concepto anterior, el funcionamiento de la obra como espacio de trabajo y no como objeto terminado.

Para ser más cauteloso y matizado, en la medida en que muy lejos de mi intención está producir teoría genética o discutir los términos en circulación, no consideraría inútil advertir que el geneticismo se prevaleció del “giro subjetivo” y de la permeabilidad que se produjo entre lo privado y lo público en las últimas décadas; aprovechó, entonces, los nuevos sesgos teóricos para incluir, dentro del territorio de creación, a los textos de carácter autográfico y, aun, autobiográfico, al tiempo de convertir los textos alográficos (textos de otros que servirían al proceso de creación y hasta el propio texto final, en la medida en que se desprende del autor y puede volver a ser utilizado por él para nuevas intervenciones) en textos de tipo autográfico. La inestabilidad del texto final, que se produce cuando se lo estudia en el proceso temporal genético o que produce su lectura según la teoría de la recepción, transformaría ese objeto ya exterior en uno interior al espacio delimitado por la creación.

El limonero real: viaje a la novela

Juan José Saer fue un excelente guardián de su archivo. Escribió buena parte de su obra en cuadernos que conservó celosamente. Cuando viajó y se instaló en Francia, en 1968, viajaron con él, con excepción de los dos más antiguos que quedaron en Santa Fe en manos amigas. A principio de los 2000 un equipo de investigadores argentinos que trabajaba en Francia, formado por Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva, se comprometió con la colección Archivos de la Unesco a hacer la edición crítica de *Glosa. El entenado*: pudo contar con la colaboración del escritor y la sorprendente papelería que conservaba en su apartamento parisino de Montparnasse. Una vez realizada esa edición el equipo inicial, aumentado con colaboradores en Francia y en Argentina, siguió ordenando y trabajando con el archivo de Saer. Lo hizo mientras Saer vivía y siguió haciéndolo luego de su muerte en 2005. Recién en 2010 se publicó la edición crítica de *Glosa. El entenado* y con ella se pudieron leer, en el libro y en un CD adjunto, los manuscritos de esas novelas y los papeles preparatorios. Dos destinos tuvo el resto de los

10. “Esta diferencia entre el principio de la obra y el comienzo de la escritura abre una falla entre el tiempo de lo escrito y aquel de la inscripción, entre el espacio de la obra como objeto y el espacio de la obra como campo de trabajo, y está claro que es dentro de esta falla, en este espacio, donde la crítica genética encuentra su lugar” (la traducción es mía). Boie, B. et Ferrer, D. “Les commencements du commencement” en *Genèses du roman contemporain. Incipits et entrée en écriture*, Paris: CNRF Editions, 1993, p. 8. Lo reproduce Daniel Ferrer, *op. cit.* pp. 25-25.

inéditos: luego de esos años de rescate, la papelería fue finalmente vendida a la Universidad de Princeton, que la reordenó y puso a disposición de los interesados. Al mismo tiempo, como continuación de la amistad de Saer con su editor Alberto Díaz de la casa Seix Barral Argentina, se realizó un contrato de edición de una selección de inéditos en un plan que prevé cuatro volúmenes, de los que ya se publicaron, entre 2012 y 2014, tres entregas.

Escribe Louis Hay:

La démarche est bien simple dans son principe: il s'agit de comprendre un oeuvre par son histoire et non plus par son aboutissement. En apparence, le déplacement du point de vue est léger. Cela suffit pourtant pour le placer à contre-champ d'une phénoménologie de l'objet qui s'épaule à la forte tradition des études classiques. Elles n'ont, à l'origine, connue leurs mondes que par des objets isolés—ruines, statues, entailles—dont la contemplation seule a longtemps permis d'imaginer une civilisation et un art. Une confusion s'est ainsi établie entre l'objet et l'art même—et le principe de contemplation a pris la vigueur d'une règle qui s'est étendue aux études littéraires, confrontées à des textes pour toujours immobiles et figés. Pour rompre cette glace, il faut traverser la surface du texte, passer de l'autre côté de ce miroir qui ne renvoie jamais que notre regard, bref, pénétrer dans l'espace et le temps d'une création esthétique.

C'est un temps multiple. En amont de l'oeuvre, le vécu se transforme en imaginaire et se charge, par cette transmutation, d'une énergie que va, à un moment donné, lancer en avant l'écriture.¹¹

Estas consideraciones básicas de crítica genética contienen una metáfora: “en amont”, río arriba. La crítica genética propone ir río arriba de la obra para romper la inmovilidad y fijeza del texto final. Me propongo ahora un “río arriba”, no desde el Delta hacia la zona, como plantea Saer en su ensayo *El río sin orillas*, sino desde la versión editada de una novela, *El limonero real* (1974), hacia una primera escritura hecha aproximadamente diez años antes.¹²

11. “El trámite es bien simple en su comienzo: se trata de comprender una obra por su historia y no más por su finalización. En apariencia, el desplazamiento del punto de vista es ligero. Es suficiente, sin embargo, para colocarlo a contracampo de una fenomenología del objeto que se respalda en la fuerte tradición de los estudios clásicos. Estos no han, en el origen, conocido sus mundos sino por objetos aislados—ruinas, estatuas, marcas—de los cuales su sola contemplación ha permitido durante largo tiempo imaginar una civilización y un arte. Una confusión se ha establecido así entre el objeto y el arte mismo—y el principio de contemplación ha adquirido el vigor de una regla que se ha extendido a los estudios literarios, confrontados a los textos por siempre inmóviles y fijos. Para romper este cristal, hace falta atravesar la superficie del texto, pasar del otro lado del espejo que no devuelve más que nuestra mirada, en síntesis, penetrar en el espacio y en el tiempo de una creación estética. Es un tiempo múltiple. Remontando la obra, lo vivido se transforma en imaginario y se carga, por esa mutación, con una energía que va, en un momento dado, a impulsar adelante la escritura” (la traducción es mía). Louis Hay, “Critiques du manuscrit”, en *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris: José Corti, 1989, p. 14.

12. Para realizar este trabajo solicité y obtuve del archivo Saer, “Juan José Saer Manuscripts”, guardado en la Universidad de Princeton, el escaneo de dos cuadernos, un total de 240 hojas o dobles páginas.

Rafael Arce la llama “la primera «gran novela» de la saga”.¹³ El estudio que hace Arce del primer cuaderno de manuscritos de 1958 (él denomina Cuaderno de Notas Varias, CNV, al que, en la publicación de los inéditos, se conoce como Cuaderno 0) lo lleva a la conclusión de que el proyecto saeriano desechó un universo narrativo: el de la marginal “Zona del puerto” al que estaba destinada buena parte del Cuaderno 0 y que ocuparía la primera sección del primer libro de cuentos, *En la zona*. Saer fue descubriendo y sustituyendo ese mundo portuario, que quedaría como mito de origen, por el que finalmente iba a constituir uno de los centros de su obra: la de los intelectuales de clase media urbana. Arce consigue leer ese deslizamiento en el propio Cuaderno 0, en el que el relato “Tango del viudo” aparece más o menos en la mitad; este cuento, junto a un largo fragmento que quedó inconcluso y otros esbozos, dejan ver el movimiento que apunta a lo que luego conoceremos como *La vuelta completa*. Solo queda esperar la escritura de “Algo se aproxima” (1959), que se va a integrar a la segunda parte de *En la zona*, titulada “Más al centro”, para tener perfilado el programa narrativo de la saga.

A partir de allí, según Arce, el proyecto irá madurando las dos vías hacia la novela: por un lado, un relato largo, “Por la vuelta” (insinuado en el Cuaderno 0), completará los materiales necesarios para el primer intento imperfecto, *La vuelta completa* (1961); por otro, se producirá el hallazgo de un camino más firme en la primera versión de *El limonero real* (1964).¹⁴ Una observación y una objeción me merece este estudio. La observación es dónde situar *Responso*, escrita inmediatamente antes de la primera versión conocida de *El limonero real*; la objeción es que se saltea o no explica el cambio abrupto de espacio narrativo. *La vuelta completa* se construyó a partir del zurcido de retazos del universo ciudadano, esbozado en algunos relatos primitivos, y subrayó la importancia de la ciudad para el proyecto novelesco; sin embargo, el camino más seguro hacia la novela le iba a exigir a Saer un “retorno” al mundo rural.

Este asunto me parece importante para el desarrollo de la tesis de este capítulo. Como señala Arce, no hay un plan para el armado del primer libro, *En la zona*, sino que resulta de la decantación y selección de lo que Saer había escrito hasta ese momento. El libro es resultado de la reunión de dos partes, “Zona del puerto” y “Más al centro”. La primera contendría, según Arce, el sistema narrativo que luego perfeccionaría Saer: escenas abiertas que pueden seguirse una a otra, con referencias internas que van construyendo una secuencia; la segunda, por el contrario, estaría formada

13. “La búsqueda de la novela”, *Boletín 16*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre 2011. Disponible en: www.celag.org/int/arch-publi/arce-dossierensayosstudios.pdf.

14. No deben olvidarse, en la consolidación de este camino, los cuentos “Palo y hueso” (1961) y “El camino de la costa” (1964).

por piezas aisladas que, si bien no son cuentos clausurados, no mantienen vínculos visibles entre sí. Sin embargo —ve Arce—, Saer retiene el sistema narrativo de la primera parte y rechaza personajes, temas y motivos; y, en sentido contrario, rescata estos de la segunda parte para construir, a partir de ellos, algo parecido al sistema de vasos comunicantes de la primera parte: “Para decirlo en términos ya perimidos, la primera parte insinúa la forma de la saga y la segunda su contenido”. (p. 3)

Para explicar el cambio de sujeto narrativo Arce dice que se podría acudir a lo que llama la “ininteresante hipótesis biográfica”: según ella el mundo marginal le era extraño a Saer en tanto el de la clase media ilustrada le resultaba conocido. Con esta simplicidad por cierto que la hipótesis biográfica se vuelve “ininteresante”. Pero puede empezar a tener interés si en lugar de detenernos en aspectos epiteliales tratamos de advertir algunos más profundos, esto es, aquellos que en las etapas formativas alimentaron el universo simbólico del escritor. Digo del escritor pero debería decir del hombre, que hará luego, como cualquiera, con ese mundo simbólico lo que quiera o lo que pueda. En su caso, las formas interiores de simbolización primera, pudieron darle materiales básicos para su creación literaria. Si la hipótesis biográfica que maneja Arce dice que Saer se formó como integrante de la clase media intelectual de una ciudad de provincia, también nos advierte que la construcción de ese mundo convivió con la demasiado borgiana “zona del puerto”, impulsada tal vez por el ambiente del juego en el que Saer se movió, pero que finalmente terminó desechada. Esta experiencia habría sucumbido por demasiado “literaria” en tanto la otra habría permanecido por más consistentemente “vívida”. Quedaría por agregar, o averiguar si lo hubo, el mundo experiencial de la primera “gran novela” de la saga —Arce *dixit*— y el de la primera escritura de *La ocasión* que, de creer en la inscripción puesta por Saer en una carpeta que conserva preparaciones de esta novela, habría comenzado en “Paraná, 1961”. Como tramos posteriores de la novela dicen haber sido escritos en “Guadalquivir, 1973” y “Sena, 1984” se puede inferir que “Paraná” refiere al río y no a la ciudad.

La irrupción de un espacio rural no debería asombrar: pudo haber sido parte de la experiencia original de un niño que nació y creció en estrecha relación con lugares no urbanizados de su provincia: Serodino era una pequeña población dependiente de la zona cerealera de la región. El río, los meandros y las islas debieron estar muy próximos a sus aventuras o se le re-presentaron con vigor una vez instalado en la ciudad de Santa Fe y, luego, en sus zonas aledañas: Rincón, Colastiné. De esto no tengo confirmación alguna. No conozco una biografía cuidadosa que atestigüe como verdaderos datos de la infancia y adolescencia (recordemos, de todas maneras, el recelo que tenía Saer de las biografías, de su objetividad y de su estatuto

de verdad).¹⁵ Nada impide, sin embargo, que podamos fantasearlo como verosímil. Esto no solo no excluye lo “literario” sino que, en el momento de la escritura, lo incorpora a la imaginación ficcional: cuando Tomatis y Barco, adolescentes recién salidos del liceo, deciden su futuro de escritores, lo hacen trasladándose en canoa y enterrando en la ribera del río una botella que encierra la palabra “MENSAJE” (“En la costra reseca” de *La mayor*).¹⁶ Por otra parte, Borges pudo seducir a Saer con las creaciones orilleras y malevas, pero también pudo hacerlo por sus ficciones criollas: duelos, valores y cultos primitivos, o con aquellos cuentos que elucubraban el tema del tiempo. El río, tan reiterado en el universo de Saer, lo proveyó de una imagen tópica de poderosa tradición para pensar la temporalidad.

Miremos con cierto cuidado la primera versión que se conserva de lo que luego será *El limonero real*. Se encuentra dividida en dos cuadernos de espiral: el primero, marca Norte, figura en el archivo Saer de la Universidad de Princeton con la ubicación Box 2, Folder 4; el segundo, marca Manón, está registrado en el Box 2, Folder 5. Hagamos una descripción rápida del contenido de cada cuaderno para reconocer el lugar en que los textos que nos interesan están colocados.

El cuaderno Norte se abre con varias hojas sueltas: las dos primeras son recortes impresos de un poema de Borges, “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad”,¹⁷ en sus versiones en español y en inglés. Siguen dos hojas arrancadas de un cuaderno de espiral, un poco más pequeñas que las del cuaderno Norte que estamos recorriendo. En una de ellas hay, manuscrito por Saer, un poema, titulado “Elegía en piedra antigua”, que pasa al reverso y se cierra con una fecha, 21 de enero de 1963. A continuación, un breve ensayo “Sobre la novela poética” va de la primera a la segunda hoja. Esta se rompió abajo luego de ser escrita: al final del anverso se lee una frase: “SOBRE ALGUIEN: Es un individuo demasiado malo en relación a sus méritos personales”. En el reverso de esta hoja aparece un trabajo inconcluso “SOBRE BERNARD SHAW”.

15. A pesar del esfuerzo monumental de objetividad de Richard Ellmann y otros biógrafos, “Nunca sabremos cómo fue James Joyce”, dice en el comienzo de su ensayo “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 9.

16. Un trabajo de Cristina Iglesias, “Dobleces”, publicado en *Cuaderno de LIRICO 6* | 2011, pp. 21-31, estudia el cuento “En la costra reseca” bajo la inspiración de la tesis de Chartier en su libro *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura: siglos XI-XVIII* (Buenos Aires: Katz, 2006), que refiere a los relatos sobre la materialidad del soporte en que la literatura se conservó a lo largo de los siglos. La tesis de Chartier parte de allí para señalar la dilemática actitud del hombre moderno frente a la escritura, en la que depositó con claridad la misión de recordar e, implícitamente, de borrar las experiencias sociales.

17. Borges y Conrad coinciden y se proyectan, como sombras, sobre los dos cuentos que, dijimos en nota anterior, podrían nutrir la línea novelística “rural”: “Palo y hueso” (con resonancias de “La intrusa” de Borges) y “El camino de la costa” (heredero, tal vez, de “El duelo” de Conrad).

En la que sería, propiamente, la primera hoja del cuaderno, comienza una versión completa de la novela RESPONSO, desplegada a lo largo de 146 páginas. Se trata de un texto corrido, con correcciones y tachaduras no demasiado abundantes para ser una versión primitiva. Sin detenernos en detalles minuciosos, se comprueba que la primera y la última frase coinciden con las de la versión impresa en libro y que la división en capítulos es similar. La fecha de cierre es “enero 20 de 1964”. En la página siguiente a la que contiene el fin de *Responso*, comienza algo llamado LOS LIMONES BAJO LA LUNA, con título centrado y recuadrado junto al que se lee “enero 29 de 1964”. A lo largo de siete páginas y media se extiende esto que se reconoce como el primer *incipit* de *El limonero real*. En la página que sigue al fin de este *incipit*, encabezado con un centrado número 1 arranca un segundo *incipit*, redactado en primera persona, que se extiende a lo largo de cinco páginas. Hay un salto en medio del texto que señala un faltante, dos hojas arrancadas que encontraremos sueltas al final del cuaderno. La sexta página tiene escritos dos renglones y el resto vacío. En la que continúa leemos, tachado, un nuevo *incipit* de siete renglones, una línea trazada de margen a margen y, a renglón seguido, la inscripción: “I. LA MAÑANA SOBRE EL PLANETA” en tinta roja, la fecha “9 de noviembre 1964” y el arranque, ahora sí definitivo, de la novela. A lo largo de 135 páginas se escribe sin pausas una versión de una parte de la novela que será publicada varios años más tarde. El manuscrito no llega hasta el final del cuaderno: quedan seis páginas sin escribir y en la última hay un nombre y una dirección y un texto de seis renglones. A este cuaderno se suman algunas hojas sueltas que se conservan dentro de él. Dos pertenecen al cuaderno y fueron arrancadas, dejando, como se vio, un salto en el texto del segundo comienzo, que se completa con ellas. Las otras hojas pueden pertenecer o no a este cuaderno y contienen distinto tipo de anotaciones: los tantos de varias partidas de generala, fragmentos de un relato que no es ninguno de los que forman parte de este cuaderno y algunas páginas que parecen revelar clases o estudio de inglés.

El Folder 5, Cuaderno Manón, contiene también un material variado. El interior de la tapa tiene un nombre, dirección y teléfono de alguien de Santa Fe, la primera hoja en blanco está cortada en su tercio superior y en la segunda hoja comienza un ensayo titulado SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA PROSA EN SARTRE: son diecisiete páginas que se cierran con una fecha anotada con lapicera roja: “circa 1963-1964”. Luego de una página en blanco se abre el “Acto 1^o” de una obra dramática sin titular, que aborta en la séptima, dando paso a poco más de una página y media de un diálogo entre X y D. Lo que sigue es un texto relevante: despliega una versión primitiva del relato “A medio borrar” que en el cuaderno no lleva este título. Esta versión manuscrita, según se informa en *Papeles de trabajo. Manuscritos inéditos* (2012), fue luego pasada a máquina y puesta dentro de una carpeta que lleva la inscripción “A medio

borrar” y que corrige el relato del cuaderno. Como la primera publicación de inéditos reprodujo la copia tapuscrita, se podría hacer una comparación entre la redacción del cuaderno y la que fue pasada a máquina y corregida. La versión publicada con este título en el libro *La mayor* (1976) corresponde a una escritura posterior, de alrededor de 1971, para la que Saer dice no haber tenido en cuenta las anteriores simplemente porque se había olvidado de que existían.¹⁸ La versión del cuaderno está dividida en dos partes. La primera tiene tres capítulos con sus respectivos títulos: el primer capítulo, señalado con el número 1, luego de dos intentos tachados, ~~LA GRAN PIEDAD ES LA DEL HÉROE~~ y ~~SALIR DE AQUÍ~~, está encabezado por la palabra FRAGMENTOS y el título EL PEREGRINO PASA EL RÍO DE LA MUERTE. Los capítulos que siguen se titulan: 2. LA PIEZA CON BALCÓN A LA CALLE y 3. LAS PALMERAS SALVAJES. La segunda parte, señalada con un 2/, también tiene tres capítulos, dos con título: 1. LA CIUDAD DE LA DESTRUCCIÓN y 2. CUATRO VASOS DE VINO; el tercero, sin título, comienza a continuación del segundo, se interrumpe y sigue veintisiete páginas después. La versión tapuscrita, si es fiel la que reproduce el libro *Borradores inéditos*, parece haber perdido los títulos y no haber incluido el tercer capítulo de la segunda parte. En las veintisiete páginas que interrumpen la última parte de la versión primitiva de “A medio borrar” Saer escribe dos páginas y media de “Ejercicios de estilo” y retoma *El limonero real*: “PARA EL LIMONERO REAL”, dice una anotación arriba, proponiendo por primera vez el título que será el definitivo de la novela (ver IMAGEN 1). Para continuar la escritura, Saer copia el final de una frase ya escrita en el cuaderno anterior (117 a): “sacándola de su perfecta inmovilidad”, cierre del viaje de Wenceslao y el Ladeado hacia lo de Rogelio, a partir de la cual podrá seguir el relato.¹⁹ Veintidós páginas serán ocupadas por la escena que va desde la llegada de Wenceslao a la casa de Rogelio hasta el momento en que Rogelio y Wenceslao, luego de pasar por lo de Agustín, se dirigen al almacén. Las seis páginas siguientes volverán, como ya se dijo, al capítulo 3 de la segunda parte de los “Fragmentos” de “A medio borrar”. El resto del cuaderno, al que también le sobran páginas en blanco, es una miscelánea de dibujos de caras del tipo de la historieta o de revista popular; un fragmento de poema; anotaciones sobre “Los demonios”; una “Introducción a las cartas de

18. “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo del 2005” realizada por Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva en edición Archivos *Glosa. El entenado, op. cit.* p. 928. El estudio de los “Fragmentos” al cuento “A medio borrar” publicado en el libro *La mayor* (1976) lo realiza Valentina Litvan en “A medio borrar en el origen: de Saer a Saer”, en *Cuadernos LIRICO* 6 | 2011, pp. 143-158.

19. En la edición en libro, página 41, entre las dos escenas se intercalará la que cuenta el regreso de Wenceslao y su mujer a la isla luego del entierro del hijo, que ya había sido escrita en el cuaderno 4. El final de la escena escrita en el cuaderno 5 se enganchará, en la versión publicada, página 60, con la larga conversación de los parroquianos en la puerta del boliche, que también ya estaba redactada en el cuaderno 4.

Quevedo”; finalmente, un poema fechado en 1967, “Miseria y consuelo del violador”, que será incorporado con variantes en *El arte de narrar*.

PARA EL LIMONERO REAL
Zacandola de su aspecto en movilidad.
Amanece La canasta de frutas ②

y ya está con los ojos abiertos
Le ha levantado y ha estado tomando mate bajo
el parral y ha conmovido un momento con ella, ha
ido al fondo a recoger limones del limonero real
lucros para Roseli y ha cruzado el río con el tande-
do y ahora vuela a la orilla con la cadena en
la mano y clava el freno entre mandado en la
arena húmeda.

El Ladrado lo sigue a tierra donde un valle lento y pla-
nizo, ~~lejanamente~~ calculado desde el borde de la fogata, y desfilando
los rodillos al caer sobre la tierra roja. Wenceslao Camacho
con el chico Lotis, por entre los árboles se dirigen la casa de
el rancho de Roseli y avanzan hacia el por un camino
estrecho abierto entre el pasto y la maleza y los espiguillos.
~~Hay de una pasarela.~~ El camino descansa en un don
que dejó en el rancho antes de ir a Roseli
en el momento de golpear con el filo de los cuchillos
la cabeza de un gran rambo. El sol se queda por entre
los hijos de una paja y mancha de luz y sombra la
cama de Roseli.

— Poné y entése - dice Wenceslao, deteniéndose un instante.
El Ladrado se detiene a su vez, mirando a Roseli.

Juan José Saer Manuscripts, Box 2, Folder 5, Cuaderno Manón. Continuación de la novela iniciada en el anterior Cuaderno Norte. Es, luego de cuatro comienzos, la primera aparición del título definitivo.

Las páginas escritas en estos dos cuadernos para lo que luego será *El limonero real*, publicado en 1974, alcanzan, en la edición que manejo (Seix Barral, 2002) 88 de sus 238 páginas. Con esto señalo que estamos ante una versión primitiva de un tercio de la novela editada. Desconozco si existen versiones anteriores de los otros dos tercios. La presencia de estos fragmentos de la novela, escritos diez años antes de su publicación, nos permite realizar algunas observaciones e hipótesis sobre la andadura del proyecto literario de Saer.

Un primer aspecto sería, en la observación del manuscrito, la presencia de los *incipits*, un asunto considerado muy saeriano y estudiado en la edición crítica de *Glosa. El entenado* y en varios de los trabajos del número de los *Cuadernos de LIRICO* dedicado a Saer (6 | 2011). En segundo lugar se podría atender a las correcciones que la propia versión manuscrita sufrió, dentro de una dinámica advertible del proceso de escritura, y a las diferencias con la versión que llegó al libro. En tercer lugar valdría la pena mirar aquellos procedimientos que a esa altura del proyecto literario de Saer resultaban novedosos, en la dirección que trazara Rafael Arce acerca del camino hacia la primera “gran novela” de la Obra o en el sentido que se crea conveniente. Un cuarto asunto apuntaría a estudiar el orden de los fragmentos manuscritos, su conservación o cambio en la versión editada, los fragmentos eliminados y las hipótesis de por qué lo fueron. Finalmente, cabría rescatar, de la versión más avanzada, aquello que no está anticipado en los manuscritos, sobre todo los recursos narrativos que puedan haberse incorporado en la década que separan las dos versiones que poseemos.

“Hay siempre varios comienzos. Todas las novelas tienen un falso comienzo. Yo comparo eso con las carreras cuadreras, donde hay falsas partidas. Entrás, después empezás otra vez y por ahí encontrás el tono”.²⁰ Decíamos que el tema de los *incipits* era muy saeriano y este pronunciamiento parece confirmarlo. Los estudiosos de los manuscritos, haciéndose eco de esta reflexión, y a la luz de una ya importante bibliografía específica²¹, dedicaron unas cuantas páginas al estudio de entradas y salidas en los textos de Saer.

20. “Entrevista...” *op. cit.* p. 925.

21. Graciela Villanueva, en su exhaustivo estudio sobre los *incipits* en Saer, se remonta al trabajo de Claude Duchet, “Pour une sociocritique ou variations sur un incipit”, en *Littérature* No. 1, Paris: Larousse, 1971, y recorre distintas especulaciones hasta llegar a sus propias reflexiones compartidas con Premat y Vecchio en la edición crítica de *Glosa. El entenado* (2010). En ese trayecto se escribieron los ensayos de Italo Calvino, Gerard Genette, Edward Said, entre muchos, y, sobre todo, el libro de Andrea del Lungo *L’incipit romanescque*, Paris: Seuil, 2003, dedicado al tema. Ver G. Villanueva, “Un narrador en el caballo de la calesita”, *Cuadernos LIRICO* 6 | 2011, pp. 93-113.

El limonero real presenta, en este punto, una situación ideal ya que dejó cuatro comienzos. Como vimos, el primer comienzo se titula “Los limones bajo la luna”. Empieza a escribirse el 29 de enero de 1964, nueve días después de finalizada “Responso” y a continuación de esta. Lo más significativo en este fragmento es la centralidad que tiene, en el “ataque”,²² la imagen del limonero:

El limonero real, cuyas ramas entrelazadas sostienen el peso de las hojas, llenas de manchas blancas de la luz de la luna;

La aclaración es pertinente porque en los otros comienzos y en la versión publicada en 1974 el limonero demorará en aparecer y cuando aparezca, así lo haga “en el centro justo de la arboleda” en la que “el resto de los árboles parecen ir agrupándose en círculos concéntricos o en espiral a su alrededor”, su centralidad estará permanentemente escamoteada o desplazada a lo largo de la novela. Tanto es así que, tal vez no solo por problemas específicos de traducción de “limonero real”, sino por esa disimulada centralidad, la versión francesa hecha por Laure Bataillon en 1980 se tituló *Les grands paradis* (Paris: Flammarion), dando prioridad a otra imagen recurrente en el relato. El primer comienzo realiza varios hallazgos importantes. Uno es el del árbol que concentrará la historia, especie de figura bíblica que tal vez haya tenido un secreto correlato con los “paraísos” que lo rodean y que elige la traducción francesa. El limonero real irradiará la luz que toma de la luna velando, luna y árbol, el sueño de Wenceslao.

En todo tiempo su imperfecto pasado y su plenitud lo acompañan, unísonos y unánimes, y las ramas gruesas y entretrejidas, de las que emergen ramas más débiles, expandidas en todas direcciones, forman un cuerpo denso y complicado, atravesado por los rayos de luna y el aire de la noche, que su respiración contamina.

La prosopopeya es fundamental y desaparecerá de las versiones posteriores. Sin embargo, puede señalarse que términos como “unísonos y unánimes” no se borran totalmente del universo primitivo que, a través de recuerdos o sueños, propone la correspondencia, esa “ténébreuse et profonde unité”²³ entre la naturaleza y el hombre.

El arranque marca el estilo de la futura narración: la presencia del punto y coma corta la secuencia y le da a la frase autonomía del verbo que vendrá después: “está”. Especie de unimembre, produce un efecto descriptivo, estático, pasivo, tal vez lírico, que prosigue en las frases siguientes, con la inmovilidad del tiempo presente, los deícticos y la aparente intransitividad narrativa del árbol. El segundo párrafo dará cuenta de la transitividad de su existencia en los habitantes del lugar, excusa para desaparecer en las

22. El término es de Andrea del Lungo y señala las primeras palabras del *incipit*.

23. Pertenece al poema “Correspondences” del libro *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire.

versiones futuras y ser largamente recompensado con el título de la novela que todavía no asoma. El limonero real, relegado al patio trasero, deja que el paraíso, plantado en el centro del patio delantero, adquiera protagonismo. Bajo el paraíso tomarán mate Wenceslao y su mujer; junto a él pasará corriendo el hijo niño para zambullirse en el río.

Otros aspectos relevantes que anticipa el primer comienzo son: el inicio de la acción con el despertar de la pareja, la señal de luto en la cinta negra de la camisa del hombre y la idea de estar en período navideño por la demanda que hace la mujer de la sidra y el pan dulce. No se dice que estén en una isla ni tampoco se insinúa, a pesar del batón negro, el luto abismado que guardará la mujer en la versión posterior.

El segundo comienzo eliminó la imagen del limonero real en la apertura (puede pensarse que se va trasladando silenciosamente hacia la zona del título), que sirvió al escritor para situarse en ficción (función informativa, cuya explicitud se decide luego innecesaria). Ahora se busca la fórmula seductora mediante la dramatización súbita de la acción. Incluso, en esta instancia, se lo hace con un contrato de enunciación que luego se abandonará: la homodiégesis. Wenceslao se hace cargo de la narración pero sin que esta sea monólogo interior: se sitúa como exterior a los hechos y los cuenta como narrador protagonista, aunque por momentos revele sus reflexiones. Este fragmento nos dirá algunas cosas importantes acerca de la formación del espacio en el que los personajes se mueven: delante de la casa está el paraíso y en esa dirección se va al río; en el patio trasero habrá otros paraísos, naranjos y mandarinos y el limonero real, florecido y lleno de limones todo el año. También se habla de la isla que Wenceslao visitaba de niño con su padre y del paso del tiempo hasta llegar a viejo. Tal como lo cuenta Wenceslao, no viven en la isla, que será parte del itinerario de pesca y de caza con el que el personaje obtiene recursos. Este comienzo anuncia el duelo por la muerte, cinco años atrás, de su hijo en la ciudad. Los recuerdos de Wenceslao reúnen a su padre con su hijo como una lanzadera de las muertes.

Sabe amanecer, y ya estoy con los ojos abiertos

es el primer envío de este *incipit*, una aproximación a la que será la fórmula vertebral de la novela.

El tercer inicio, tachado completamente, parece haber sido la redacción fallida del cuarto. Allí irrumpe la forma que será definitiva:

Amanece
y ya está con los ojos abiertos

anunciando el abandono del narrador en primera persona y el regreso de la delegación de la voz narrativa a la tercera. Cuando se sustancia el cuarto comienzo, ya pasaron varios meses del primer intento: junto a un subtítulo que luego desaparecerá, “I. La mañana sobre el planeta”, se lee la fecha 9 de noviembre de 1964. En este momento no hay todavía nombre para la novela (habría que revisar otros documentos: cartas, anotaciones contemporáneas, para saber si ya no se había decidido el título o si Saer no reconocía esto que estaba escribiendo bajo alguna denominación particular), pero se alcanzó el conjunto de condiciones necesarias para dejar fluir la escritura. El nombre de la novela aparecerá, como por casualidad, en el decurso de la escritura, y será síntesis y consecuencia natural de lo que se estaba escribiendo: al iniciar el fragmento que ocupa en el cuaderno 5 anuncia:

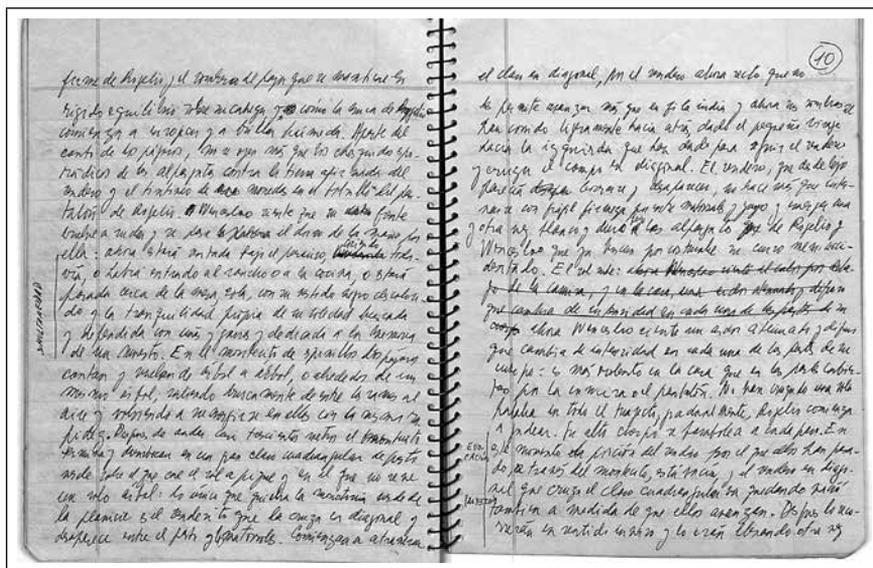
PARA EL LIMONERO REAL

Se podría entonces pasar a una segunda etapa de estudio de los manuscritos que nos pondría ante la dinámica de escritura, las correcciones y las diferencias que pueden reconocerse entre las dos versiones que tenemos del texto. No hay mucho que agregar a lo que ya han visto los especialistas sobre Saer: una vez que se inicia la escritura, las dudas parecen escasas y el texto avanza con naturalidad, sin que falten correcciones o la eliminación de algún párrafo aislado. Parecen despejadas las dudas que los *incipits* todavía planteaban, mientras ponían a prueba reflexiones que Saer había dejado expresadas en una breve página “Sobre la novela poética”,²⁴ posiblemente de 1963: realista y alegórica, la novela poética podía ser el camino para quebrar el naturalismo y el realismo mecánico que endurecían, según Saer, la estructura y limitaban el vuelo de la novela moderna. Estas líneas, no del todo transparentes, recomendaban la recurrencia de motivos como síntesis y punto de densificación, la concentración temporal y la introducción de detalles que la enriquecieran y una prosa que difiriera de la prosa narrativa común a partir de una organización distinta del lenguaje. Con excepción de la primera persona para narrar, la novela que Saer se proponía escribir parecía cumplir su proyecto de “novela poética”. Otra vez se vislumbraban fantasmas de escritura que tomaban la forma de Faulkner, de Rulfo, de Arguedas. ¿Por qué ellos? Porque podían inspirar el tono “unísono y unánime” que Saer atribuía al limonero real a partir de motivos primitivos, casi de Génesis, a los que se aplicaban técnicas narrativas antirrealistas. Pero a diferencia del purgatorio mítico de Rulfo, el unanimismo cósmico de Arguedas o las polifonías monológicas y el estallido del punto de vista de Faulkner, Saer optaba por un juego de condensación y desplazamiento con el que conseguía alegorismo y realismo. Saer radicaba su procedimiento antirrealista en el

24. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, p. 114.

cruce entre la metáfora y la metonimia. Al tiempo que condensaba sentidos en imágenes potentes: el limonero real, el río, los paraísos, y luego, en la versión editada, los sueños o el sacrificio del cordero, y que encontraba la recurrencia en los reinicios, que en la última versión serían siete entre los de apertura y cierre (siete y nueve como números signados), ya disecaba los hechos y la acción narrativa en infinidad de partes que simulaban secuencia y simultaneidad al mismo tiempo (la descripción exacerbada será llevada al límite en la última cena, casi al final de la versión editada).

Los procedimientos más visibles desde el principio de la narración, presentes ya en el tercio manuscrito de la novela, eran pues: los reinicios con las consiguientes síntesis de lo acontecido; las prolepsis reiteradas, que adelantaban lo que luego se iba a contar, y las simultaneidades, que permitían también un proceso recurrente en el que el tiempo avanzaba y retrocedía. Saer no solo era consciente del manejo de esos mecanismos narrativos que iba desplegando sino que, en el manuscrito, algunos de ellos aparecerían reconocidos con un nombre en el margen de la hoja. En la escena escrita en el cuaderno 5 identificó los que llamaba “proyección”, “simultaneidad” y “evocación”, al tiempo que subrayó momentos de reiteración como “el espejismo” y “el camino”. Miremos con más acuidad esa escena.



Box 2, Folder 5, Cuaderno Manón. En los márgenes puede verse la identificación de los procedimientos narrativos.

Para comenzar a escribirla, ya que continuaba el viaje de Wenceslao y el Ladeado hacia la casa de Rogelio, Saer había necesitado anotarse, en la

parte superior de la página, la frase de cierre de la escena anterior, escrita en el cuaderno 4: “sacándola de su perfecta inmovilidad”. La frase, referida a la canoa que llevaba a Wenceslao y al Ladeado por el río, cancelaba una descripción del juego de fuerzas entre el río y la corriente sanguínea del remero, que se impulsaban y se anulaban.²⁵ La primera prolepsis del cuaderno 5, que el manuscrito denomina “proyección”, propone una cronotopía peculiar que radiografía el uso del tiempo en la novela. Wenceslao llega a lo de Rogelio cuando este está carneando el surubí. Lo saluda, le informa que su mujer no vendrá porque dice seguir de luto y, luego de matear con los padres de Rogelio, acompañará a Rogelio hasta el almacén, no sin antes pasar por lo de Agustín para pedirle a Teresa que vaya a ayudar a Rosa con la comida del mediodía. La caminata de los dos hombres y su llegada a lo de Agustín es adelantada por una prolepsis. Todavía en casa de Rogelio, el relato se proyecta sobre el futuro inmediato y resume lo que pasará entre la salida de lo de Rogelio y la llegada al almacén. Sin embargo, el uso de una forma verbal genera una anomalía en la proyección. La prolepsis dice que Rogelio vendrá en dirección a la mesa, caminará junto a Wenceslao por el sendero que corta el campo en diagonal, ambos pasarán por el montecito y al llegar a la casa de Agustín “le dirán a Teresa que *venga* o que mande a la Teresita si es que ella no puede *venir*”. El subrayado de los verbos es mío porque quiero destacar que aunque la prolepsis traslade la acción al futuro, el relato sigue hablando desde el tiempo y el lugar en los que se enuncia la proyección, la casa de Rogelio, tal vez focalizado por uno de los personajes que allí se encuentran, Wenceslao. El “venga” y el “venir” suponen de allá, de lo de Agustín, para acá, para lo de Rogelio, así el desarrollo de la prolepsis, que lleva la acción a la casa de Agustín, hubiese exigido “vaya” e “ir”. La conciencia narrativa, que en la novela parece casi siempre ocupada por Wenceslao,²⁶ domina sobre la acción desplegada. De manera que aunque la historia viaje al pasado o al futuro nada escapa al presente del “amanece” ni a la imagen imantadora y siempre idéntica del limonero real que, en la versión manuscrita y luego en la édita, demora su aparición en el

25. Ni en el manuscrito del cuaderno 4 ni en la versión impresa la escena de la travesía hacia lo de Rogelio se va a continuar con la llegada de Wenceslao a casa de su cuñado. El manuscrito se remontará a una escena anterior, la pesca del surubi hecha por Rogelio, que luego desaparecerá en la versión édita; y en esta, la “perfecta inmovilidad” de la canoa será seguida por una fuerte analepsis que nos retrotraerá al entierro del hijo de Wenceslao, escrito en el cuaderno 4.

26. Wenceslao es el sujeto de la frase vertebral: “Amanece / y ya está con los ojos abiertos”. No es extraño, pues, que focalice la narración, aunque esta recurra al narrador exterior. Algún estilo indirecto libre –cuando irrumpe el recuerdo del hijo– o la expresa organización del relato alrededor de él –la comida del mediodía está contada desde la mirada del personaje– señalan su protagonismo discursivo. Puede haber excepciones: hay estilo indirecto libre en escenas en que aparece el Ladeado, como si fueran reminiscencias de los monólogos de los idiotas faulknerianos o rulfianos.

patio trasero para erguirse cargado de flores blancas “en el centro justo de la arboleda” que se ordena a su alrededor en círculos concéntricos o en espiral.

Como vemos, algunos de los trucos narrativos que tanto llamaron la atención en la novela que se conoció editada en 1974 ya estaban presentes en los manuscritos de 1964-1965. Si seguimos aplicando la lupa a la escena del cuaderno 5 veremos otro detalle: una de las llamadas “proyecciones” estará anticipada por lo que Saer bautiza “evocación”. Transcribo del manuscrito:

(EVOCACIÓN) En este momento la porción del sendero por el que ellos han pasado, a través del montecito, y el sendero en diagonal que cruza el claro cuadrangular va quedando vacío también a medida que ellos avanzan. (PROYECCIÓN) Después lo recorrerán en sentido inverso y lo irán llenando otra vez y lo irán dejando vacío otra vez hasta que lleguen a la casa y esté al fin completamente vacío; pero antes lo llenará Teresa o la teresita [sic] lo irán llenando a medida que avancen por el sendero y lo irán dejando vacío hasta que esté por fin completamente vacío. (Folder 5, 55 a)

Rescato estos párrafos porque me evocan la reutilización de procedimientos similares en varios momentos mayores de la obra de Saer: el movimiento de Tomatis subiendo la escalera en “La mayor”, el borramiento permanente de Pichón Garay en “A medio borrar”, la descripción del Ladeado en *Nadie nada nunca*, obras en las que el espacio amenazado por la ausencia es, potencialmente, un vacío (D. Oubiña, 2011); finalmente, la caminata de Leto y el Matemático en *Glosa*, en el acto culminante en el que miran atrás, para ver que el camino que recorrieron es ya parte de ellos mismos.

Otra peculiaridad de *El limonero real* será su arquitectura. Los acontecimientos que van de un amanecer a otro a lo largo de las 24 horas en las que transcurre la novela (¿el *Ulises*?) se irán cortando en tramos, permitiendo la ramificación de la historia. Dos extensas analepsis interrumpen la línea cronológica en la primera parte: la aventura quiroguiana en la isla, que Wenceslao niño vive con su padre; y el entierro del hijo de Wenceslao seis años atrás. Son dos escenas pasadas, incrustadas en el presente: la conquista de la isla, como el retorno al amanecer, tiene un aura de génesis y de fundación del lugar en el que –confirmado ahora por el texto– viven Wenceslao y su mujer y en el que vivía el hijo que murió; al tiempo que génesis, la isla es también lugar donde habita la muerte, el luto melancólico que se ha instalado sin duelo posible. Isla, niebla, escena iniciática, aventura quiroguiana, decíamos, el momento más primitivo de la historia es la llegada de Wenceslao niño con su padre a la isla, a rescatar lo que han cazado y a preparar el terreno en el que se irán a vivir. El principio del relato de este acontecimiento rememora “El desierto”, de Quiroga, en el que el pionero desembarca en la costa a tuestas, en la noche, con sus dos hijos. En Saer no hay noche sino niebla, de la que van surgiendo, súbitamente, formas, con las que el mundo se puebla a medida que esas formas adquieren la apariencia de

algo conocido y pueden ser nombradas. Esta actitud genésica tiene, en otro lugar del texto, un singular procedimiento que la complementa: las partes de la casa, los lugares que habitan Wenceslao y su mujer son nombrados entre comillas. “Ellos lo llaman «el comedor»”, “a lo que ellos llaman «la cocina»”, “Es para Wenceslao y para ella, en efecto así: «la mesa»”. La versión manuscrita no se decide desde el principio a este acto de bautismo de las cosas, pero lo propone para algunas y hace posible que la versión publicada lo haga con el resto. Procedimiento mínimo de pertenencia pero también de creación, el entrecomillado no es el tomar con pinzas las palabras como en la lengua canalla de Arlt, sino el bautismo y la confirmación, si se abusa del vocabulario religioso, de la vida que se ha gestado.

Queda pendiente el estudio de las correcciones del manuscrito y las variantes de una a otra versión. Marquemos apenas la intención de desbrozar este camino. En la versión manuscrita no solo ya se ha resuelto la iteración de la frase inicial (incluso hay algún recomienzo eliminado) sino que este tipo de recurso parecería haberse pensado para otros momentos. Hay tachada una expresión “Ahora aparece / y vuelve a desaparecer / en el patio trasero, entre los árboles”, sustituida luego por “Aparece y desaparece y vuelve a aparecer entre los árboles” (Cuaderno 4, 108 b), que insinuó la construcción versal del estribillo para otros comienzos de párrafo. Síntomas como la contaminación de un nombre, Layo, que identifica a un personaje del cuento “A medio borrar” (1971) y se incorpora, en la edición impresa, como sobrenombre de Wenceslao, marcan el movimiento interior en la obra de Saer, su condición abierta y cambiante. En otro orden de cosas, la versión manuscrita es más explícita en dos asuntos: el pedido que el Ladeado hace a sus tíos para que le digan a su padre que lo envíe a la escuela y la insinuada relación de Agustín con sus hijas mayores, que se fueron a la ciudad a trabajar como prostitutas. La versión más avanzada omite la mención a la escuela y cambia la escena de violencia entre Agustín y el bolichero en la que se explicita el abuso de Agustín con sus hijas. Del manuscrito no pasaron a la versión siguiente la escena en que Rogelio pesca el surubí, una en que Agustín despierta en su rancho, va al almacén y es increpado por el almacenero hasta que llega Rogelio (en este caso se eliminó la primera parte y la siguiente se incrustó al final de la larga conversación de los parroquianos en la puerta del boliche hasta donde llega Agustín, que será echado violentamente del local en el momento en que llegan Rogelio y Wenceslao). La breve escena del viaje por el río de Wenceslao y el Ladeado tampoco fue incluida en la versión impresa. No es sencillo explicar estos cambios. Puede sospecharse que no se quiso sentar en Agustín un protagonismo que las escenas eliminadas le daban, al tiempo que se borraron datos explícitos, más acorde con la idea de una realidad que es difícil de conocer o con el carácter inasible e impreciso

de los sucesos que Jitrik, en su artículo sobre *El limonero real*, llamó “la tentativa Onetti” para leer a Saer.

Concluamos estos apuntes diciendo que si bien Saer había practicado ya, en la versión de 1964, algunos de los procedimientos que se habían estudiado como los más arriesgados de la década siguiente, mucho le quedaba por avanzar en el camino de investigación narrativa que estaba haciendo. A partir de ciertas observaciones realizadas por David Oubiña a propósito de las relaciones entre Saer y el cine, se pueden aventurar algunas hipótesis. Desde principio de los sesenta Saer trabajó en íntimo contacto con el cine, como profesor en la Escuela de Cinematografía de la Universidad del Litoral y escribiendo guiones. Oubiña postula que Saer habría aprendido y adoptado ciertas técnicas cinematográficas, no para representar a la manera del cine (su uso de esas técnicas –dice Oubiña– sería no cinematográfico y sus novelas, refractarias a los modos de representación del cine)²⁷ sino para cuestionar la linealidad narrativa y la estética realista, separarse del relato clásico y, en ese movimiento, construir una nueva forma de especificidad literaria. Las técnicas que cita Oubiña, y que Saer pudo aprender en su contacto con el cine, fueron: el carácter organizador de la mirada, los cambios de perspectiva, la construcción del espacio, el *slow motion*, el desmontaje de las acciones, el manejo del *flashback*, el fuera de campo o el aprovechamiento de los tiempos muertos. Si bien se admite –como el propio Saer reconoció elementos de Michelangelo Antonioni en *La vuelta completa*– que varias de esas técnicas podían revistar ya en su obra del período argentino, le habría faltado a Saer todavía una experiencia más radical, o más “extrema” en términos de Oubiña, para llegar a las novedades incluidas en la versión editada de *El limonero real*. “La mayor”, escrito a principio de los setenta, o “A medio borrar”, reescrito en la misma época, le habrían permitido incorporar a los ya practicados otros procedimientos: la “literatura gerundial, en suspensión, aferrada a la prolongación casi infinita del instante”, que dice Oubiña con referencia a “La mayor”, o la fragmentación y la detención, dos técnicas de registro cinematográfico que harían posible procesar la masa de información

27. Hay una mesa redonda sobre relaciones entre literatura y cine, que se llevó a cabo en 1978 en la Universidad de Le Mirail, Toulouse, Francia, en la que participaron Cortázar, Roa Bastos, Saer y Sarquis. Dos cosas interesantes pueden escucharse allí: por una parte a Saer explicando que en virtud de su tendencia descriptiva y obsesiva que lo desafía y le impone la dificultad necesaria para poder crear, el cine sería para él una facilidad que le impediría toda experimentación. Saer dice resistirse a contar una historia y alude al cine de Antonioni y a su descripción neutra como el terreno más cercano a su estética, pero no cree ver un camino, por el lado del cine, que a él le exija lo que le exige la palabra. Al mismo tiempo vale la pena escuchar, a continuación, la explicación que da Roa Bastos de la descripción en *El limonero real*, absorbida, dice él, por la interioridad de la narración y no como una recorrida por la superficie de la realidad. La grabación puede verse en YouTube.

que recogen los sentidos y representar la fluidez y el transcurrir a partir de la detención y el intervalo.²⁸

Como señalamos más arriba, el manuscrito que podemos leer de *El limonero real* resulta apenas la tercera parte de la novela. Mientras no aparezcan versiones anteriores de los otros dos tercios no podremos dejar de afirmar que los hallazgos más extremos desde el punto de vista narrativo tienen que ser atribuidos a las experimentaciones que Saer realizó ya asentado en Francia. Procedimientos como el uso de “ver” por “imaginar” lo que sucede pero que no se ve (que tendrá en *La grande* una escena de antología); el sueño (111) y luego la visión de Wenceslao al zambullirse (114); el cambio de régimen a la primera persona (141) y el monólogo con escenas misteriosas, que va destruyendo el lenguaje hasta anularlo en una zona negra que ocupa varios renglones (148); el relato que Wenceslao le hace a un “usté” del origen del mundo en el río y en la isla (149), y la parodia de la *Odisea* en una lengua que remeda la oralidad criollista; la exacerbada descripción de la cena hasta el límite de la irritación (198-219) y el cuento de hadas (219-229), todas estas piruetas narrativas que solo leemos en la versión editada han de haber sido las novedades “francesas” a un proyecto de novela que las contenía en potencia y que ya era muy original una década antes.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Juan José Saer

El limonero real [1974], Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

Glosa. El entenado, Edición crítica, Julio Premat coordinador, Córdoba: Alción-Archivos, 2010. Ver “Bibliografía”, pp. 933-954.

Papeles de trabajo. Borradores inéditos, Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

Papeles de trabajo II. Borradores inéditos, Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

Poemas. Borradores inéditos 3, Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

“Juan José Saer Manuscripts”, Universidad de Princeton, versión de *El limonero real*, dividido en dos cuadernos de espiral: el primero, marca Norte, con la ubicación Box 2, Folder 4; el segundo, marca Manón, está registrado en el Box 2, Folder 5.

28. David Oubiña, “Cronofotografías literarias”, en *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires: FCE, 2011, pp. 63-122.

Libros y artículos citados

- ARCE, Rafael, “La búsqueda de la novela”, *Boletín 16*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre 2011.
- BARTHES, Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BOIE, B. et FERRER, D., “Les commencements du commencements”, en *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris: CNRS Editions, 1993.
- Cuadernos LIRICO* 6/2011, “Juan José Saer: archivos, memoria, crítica” <http://lirico.revue.org/82>. (Coloquio Internacional realizado en París, Maison de l’Argentine, el 4 y 5 junio de 2010, “Saer: archives, mémoires, critique”).
- DE BIASI, Pierre-Marc, «Qu’est ce qu’un brouillon? Le cas Flaubert: essais de typologie fonctionnelle des documents de genèse», en www.item.ens.fr
- DEL LUNGO, Andrea, *L’incipit romanesque*, Paris: Seuil, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d’archive. Une impression freudienne* [1995], Paris: Galilée, 2008.
- FERRER, Daniel, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris: Seuil, 2011.
- GRÉSILLON, Almuth, “La crítica genética. Orígenes y perspectivas”, trad. Andrés Bentancourt Morales, *Lo que los archivos cuentan 2*, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo, 2013.
- HAY, Louis, “Critiques du manuscrit”, en *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris: José Corti, 1989.
- JITRIK, Noé, “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica”, *Revista Iberoamericana* No. 102-103, Pittsburgh, enero-junio de 1978, pp. 99-109.
- OUBIÑA, David, “Cronofotografías literarias”, en *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires: FCE, 2011, pp. 63-122.
- PREMAT, Julio, “Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer”, *Cuadernos LIRICO* 7 | 2012.