

## **El Cuaderno 0: volver a aproximarse a la zona**

**Por Perrine Guéguen**  
(Université Paris 8 – Vincennes - Saint Denis)

Este artículo busca analizar los comienzos de Saer a partir de un trabajo genético sobre un cuaderno de juventud, el denominado *Cuaderno 0*.<sup>1</sup> En efecto, la construcción de la zona se puede concebir desde lo que antecede, desde las primicias de la escritura, desde el esbozo de unas posibles zonas a nivel genético: se trata de entender la “zona antes de la zona”. Podemos considerar dicho cuaderno como el umbral, el lugar del nacimiento tanto de la escritura como del escritor. Si bien Saer había publicado anteriormente algunos poemas y cuentos —en el diario *El Litoral*—, este cuaderno delimita un antes y un después, por la aparición de una cuentística casi *ex nihilo*. Entonces, la figura que se desdibuja no es meramente la de un escritor, sino la de un “fabricador”<sup>2</sup> en acción. Es el que construye mitos: mito del nacimiento de la escritura, mito de la construcción de la zona, mito de la figura del escritor desdibujándose a través de gestos y elecciones personales. En el caso de Saer, se vislumbra la voluntad, desde el principio, de crear una zona propia.

Entonces, el *Cuaderno 0* aparece en un primer momento como un borrador de la zona; en tanto que umbral, tiene un lugar excepcional de cara a la génesis y a la obra. También permite entender dónde empieza la zona y cómo se asienta en lo que precede. Nos da a ver, a través de elecciones autorales —a través de lo que se desecha o no— los primeros gestos de fundación de la obra por venir.

Empezaré por una mera descripción de las características del cuaderno que permiten situarlo en el conjunto de la obra, a partir del primer volumen de los *Papeles de trabajo*.<sup>3</sup> En el *Cuaderno 0* solo se menciona una fecha: el 29 de septiembre de 1958, a las 6 y 5 de la mañana, lo cual supone que el cuaderno es bastante anterior a la primera novela escrita (*La vuelta completa*<sup>4</sup>). Otro rasgo excepcional de este cuaderno es que fue el único cuaderno regalado por Saer, quien se lo ofreció a Jorge Tobías Colombo. Es decir que el principio de la creación también incluye una prueba de amistad, en un gesto sumamente saeriano. Se trata de un cuaderno de redacción que presenta veintisiete textos —incluyendo el borrador de “Tango del viudo”<sup>5</sup>— y un plan. Muchos textos son comienzos inacabados: son el lugar donde el escritor trata de empezar a partir de la nada.

Aquí se puede ver claramente que Saer ha leído mucho y desde una edad temprana, y se perciben ciertas influencias —como lo demostró María Teresa Gramuglio—<sup>6</sup>, incluyendo entre ellas a Proust y a Joyce. Pero contrariamente a los demás cuadernos de los *Papeles de Trabajo*, aquí no existe ninguna exogénesis visible: no hay ninguna nota de trabajo o de lectura que permita percibir materialmente cualquier intertextualidad. El escribiente trabaja a partir de lo almacenado en su mente: el lector se vuelve *scriptor*,<sup>7</sup> y existe una clara voluntad de borrar, ya, las huellas de los que lo precedieron, una voluntad de crear una zona propia. Por ejemplo, podemos observar el trabajo del escritor entorno a los adverbios: ensaya varios inventos, como el neologismo barroco, incluso gongorino “apenasmente”,<sup>8</sup> tachado luego; u otro “grismante”<sup>9</sup> que no fue tachado. También la caligrafía es diferente en el cuaderno: está inclinada, casi en cursivas. Además, ya se puede observar un fenómeno de escritura que determinará toda la génesis: una mano segura de sí misma. En efecto, hay muy pocas tachaduras, la escritura se despliega de manera fluida y a menudo continua. Por tanto el cuaderno se distingue de los demás *Papeles*.

Siguiendo a Rafael Arce en su artículo “La búsqueda de la novela”,<sup>10</sup> se puede establecer una clasificación de los textos del cuaderno. Podemos ver tres tipos de materiales: cuentos o relatos que directa o indirectamente tienen que ver con *En la zona*;<sup>11</sup> textos semi-biográficos, vinculados con la infancia o la adolescencia; y textos de corte sociológico a modo de observaciones como “Los paseos”.<sup>12</sup> Si lo comparamos con el resto de los *Papeles*, este cuaderno es el único que parece tener un vínculo relativamente estrecho con lo biográfico —después, el pudor del escritor impedirá que entren en los *Papeles* tanto como en la obra datos biográficos explícitos. Hay un paso desde fuera hacia adentro excepcional en el principio de la zona, como en el principio de cualquier obra (como lo subrayó Del Lungo<sup>13</sup>). Por ejemplo, tres relatos hablan de figuras paternas y maternas. Sobre todo, un cuento “Febrero I” nos presenta a un joven que, empujado por su amigo, se va a un prostíbulo.<sup>14</sup> Pero este relato está a contrapelo de la clásica *Bildungsroman*: por una parte, su inacabamiento no nos deja entrever la posibilidad del paso transgresivo al saber —simbolizado aquí por el acto sexual. Por otra parte, es un relato iniciático anti-romántico ya que la iniciación nunca se cumple a través de la figura de un anti-héroe —y quizás aquí ya podríamos percibir la “moral del fracaso” saeriana.<sup>15</sup> Se trata de una zona semi-biográfica que queda porosa: en un momento el joven protagonista ve a una mujer con dos hombres en un bar, que muy bien se pueden vincular con la Chola y los demás personajes de *En la zona*. Es decir que

estas zonas se entrecruzan, parecen “contiguas” en palabras de Arce. A nivel genético, ya existe una zona muy parecida a la “zona del puerto” de *En la zona*, lo cual supone que ya existe un espacio parecido a la zona, a nivel genético.

En efecto, cinco relatos del *Cuaderno 0* aparecen estrechamente vinculados con el libro de cuentos, sobre todo por la reaparición de ciertos personajes del *Cuaderno 0* en *En la zona* (abreviado ELZ), como se puede observar en este extracto del cuadro:

	Rivarola	Olga	El Negrito	Santiguito	Atilio	La Chola	El Tucumano
<b>I. ELZ, "zona del puerto"</b>			x (N)		x		x (M)
1. Un caso de ignorancia							
2. Fuego para Rivarola	x	x (C)			x	x	x
3. Los medios inútiles					x	x	
4. Bravo					x	x	
5. También bruto					x	x	
6. La dosis							
<b>II. Cuaderno 0</b>							
1. El menos	x	x	x	x (C)			
2. Segunda parte "El menos"	x	x	x	x			
3. "No tuvo conciencia"							
4. AHORA					x	x	x (mA)
5. ENTONCES						x	
6. AHORA					x	x	

Leyenda

C = personaje central

N = narrador

M = personaje mencionado

Los personajes principales de la “zona del puerto” (primera sección del libro de cuentos) ya están presentes en su genealogía. Por su presencia, se puede considerar que Atilio y la Chola son el “núcleo duro” de la zona del puerto, y esto se evidencia en su génesis. Los demás personajes que vuelven son Rivarola, Olga, La Chola, El Negrito, El

Tucumano, Chávez. Es de notar que el único personaje en desaparecer es el opa Santiaguito de la serie de textos titulada, irónicamente si se quiere, “El menos”. A fin de entender mejor el origen de la zona, vamos a interesarnos en tres textos del *Cuaderno 0*.

A nivel micro-genético, podemos analizar el tríptico formado por “El menos” y los dos textos siguientes, que no llevan títulos. Están directamente unidos, tanto estilística como temáticamente, por ejemplo por la atmósfera de tormenta, de reflejos metálicos y verdosos.<sup>16</sup> El ambiente de tensión narrativa y el tema del asesinato parecen prefigurar la atmósfera de la primera parte de *En la zona*. Este conjunto de tres textos de los *Papeles* trata de la relación entre Atilio, el jefe del grupo de la “zona del puerto” y el opa Santiaguito. En ellos aparece una relación temática clara con el saber, visible a través de un variado campo léxico del conocimiento y de la duda:

Eso no lo *sabía* Santiaguito. (...) *sabía* lo que era mover su mano porque otra vez lo había hecho, y *sabía*, o creía *saber*, que un sentimiento confuso era el origen y el motor de su acto pero allí se detenían sus *conocimientos*; vagamente *comprendía* lo que estaba a punto de hacer, pero del acto *comprendía* su dinámica y no su esencia.<sup>17</sup>

El *leitmotiv* y el campo léxico del saber, tanto como la frase hipotética, los signos de cierta oralidad, son elementos que el escritor está ensayando y que, como lo sabemos, serán constitutivos de la estética saeriana. Dichos mecanismos de escritura, los volveremos a encontrar en *En la zona*, particularmente en el primer cuento “Un caso de ignorancia” que empieza con una larguísima frase, de la cual sólo citaré extractos:

Si él *hubiera advertido* que [...] no íbamos a ceder [...]; si él *hubiera sabido* que la Chola no estaba del todo convencida de la eficacia de protectorado de él [...]; si *hubiera sabido* además y al fin de cuentas que no sólo la Chola sino cualquiera que necesita vida fuerte y libertad, entrega por ese beneficio sin mucho remordimiento lo más que pueda tener al alcance de la mano; si él *hubiera sabido* entre otras cosas y con particular importancia que un código es un código.<sup>18</sup>

El uso del pluscuamperfecto, en vez del pretérito imperfecto, acentúa la idea de la imposibilidad de acceso al saber. El tríptico también se parece a otro cuento, a nivel formal: “Fuego para Rivarola”.<sup>19</sup> En efecto, en ambos relatos, los deícticos “ahora” y “entonces” estructuran el relato —se añade también el “así” en el cuento publicado. Así, varios elementos de la zona de la génesis, como el suspenso, se volverán a encontrar en la zona del puerto, ya que en ambos el narrador esgrime elementos que serán constitutivos del desenlace. Por lo cual me parece que se pueden considerar estos tres

textos como una especie de borrador de “Un caso de ignorancia” y de “Fuego para Rivarola”.

Un estudio comparado más detenido del mismo tríptico de “El menos” con “Un caso de ignorancia” permite confirmar dicha hipótesis. Pues, un sintagma del tríptico vuelve a aparecer, retomado palabra por palabra, en la versión definitiva de “Un caso de ignorancia”:

El opa le dio un empujón al otro, este trastabilló, cayó de espaldas, golpeó la cabeza contra el cordón de la vereda, los ojos le dieron una vuelta completa dentro de las órbitas y quedaron mirando con lo blanco, adoptó una expresión más estúpida que la del que lo había empujado, y quedó muerto en el suelo, *despojado de la aflicción de respirar y de cada uno de los posibles entremezclados de su porvenir*.<sup>20</sup>

En esta escena, el opa asesina accidentalmente al Negrito, que acaba de matar a su amigo Rivarola, en una especie de venganza inconsciente. En “Fuego para Rivarola”, el mismo sintagma se repite, esta vez para describir el asesinato del Tucumano: “Atilio con la Chola, que vejaron con un acto innombrable al Tucumano, *despojándolo de la aflicción de respirar y de cada uno de los posibles entremezclados de su porvenir*”.<sup>21</sup> De cierto modo, la escritura saeriana nace a partir de la muerte de El Negrito y se desplaza hacia la muerte del Tucumano, sobre el telón de fondo de la venganza, en este ambiente de arrabal. Santiaguito, tanto como Olga y Atilio, vengan a Rivarola, cada uno a su modo, construyendo dos intrigas radicalmente diferentes. El sintagma, ligeramente modulado, constituye el primer eslabón de la continuidad genética entre el Fondo<sup>22</sup> y la obra, el primer vínculo visible entre la génesis y el porvenir de la escritura.

Así, la continuidad genética del *Cuaderno 0* con *En la zona* es lo que Willemart llama el “insu genético” o sea lo que queda del borrador en el texto. Más exactamente, Willemart postula la existencia de un “su” (lo que se sabe del texto) y de un “insu” (lo que no se sabe del texto). Lo que el lector sabe o no, lo que el *scriptor* puede haber olvidado y reproducido del manuscrito dentro del texto final.<sup>23</sup> Así el opa y el texto original nunca serán borrados del todo de la zona del puerto: siguen habitando el texto definitivo. El comienzo frustrado de “El menos” implica, luego, que el fabricante del texto retome y reajuste ciertos mecanismos temporales y narrativos para dar paso a la escritura de “Fuego para Rivarola” y “Un caso de ignorancia”. Los textos, en una especie de puesta en abismo, se construyen a partir de la relación con la ignorancia y el saber. La ruptura se encuentra entonces en la elección de los personajes asesinos / asesinados y en la estructura, en vistas de la publicación de una colección de cuentos.

En el *Cuaderno 0*, asistimos a dos asesinatos seguidos. Mientras que en *En la zona*, asistimos a una especie de enigma en torno a los dos asesinatos en cada uno de los tres primeros cuentos —¿Quién es el narrador? ¿Quién fue matado y por quién?<sup>24</sup> Estos gestos —la elección de los personajes, la fragmentación de la anécdota inicial, el acto de borrar la identidad del narrador y de los personajes— suponen que el escritor escribe escribiendo y volviendo a leerse, como lo mostró Julio Premat.<sup>25</sup> Dentro del conjunto de la diégesis, lo pre-redaccional es lo que al final se borra, se cuenta a medias. Permite al escritor pensar y desdibujar un hueco argumental. De cierto modo, le fue necesario a Saer contarse a sí mismo una posible intriga en la privacidad del cuaderno, para borrarla después. El paso de los textos preparatorios a la escritura definitiva permite al *scriptor* reflexionar y añadir algo central en la obra saeriana: el juego con el lector. Entonces, podemos ver que el *Cuaderno 0* —y en particular estos cuentos— contienen, *in nuce*, elementos que estarán en el texto por venir: desdibujan un estilo y una gama de personajes, pero también constituyen una especie de muletilla para el texto venidero, una base de reflexión en cuanto a lo que se quiere ofrecer como experiencia de lectura.

La continuidad entre estos tres relatos de la génesis y la zona del puerto es tan estrecha que nos interroga sobre el posible estatuto del *Cuaderno 0*. ¿Acaso, se puede considerar como un borrador en sentido estricto de *En la zona*? El equipo que trabajó en la edición genética de *Glosa* y de *El Entenado* emite la hipótesis de que no hay verdaderas “primeras versiones” y verdaderos “borradores” de las novelas de Saer porque esa función estaría en parte cubierta por las novelas anteriores.<sup>26</sup> Pero claramente no puede ser el caso del primer libro editado. Y en el *Cuaderno 0*, Saer no escribe leyendo o a partir de notas de lectura, como lo hará a partir del *Cuaderno Avon*,<sup>27</sup> el segundo cuaderno presente en el Fondo. A nuestro parecer, la redacción de *En la zona* se asienta directamente en lo que precede, en el *Cuaderno 0*, en textos que, del mismo modo, no son primeras versiones directas, pero que, aun así, dejan sus huellas en el texto definitivo. Sabemos que la escritura saeriana se caracteriza por ser una escritura de comienzos: el único lugar de duda es al empezar una de sus narrativas, en el *incipit*. “El menos” no es un borrador en sentido estricto —no se trata de un texto que se retocará, que se volverá a escribir. Podemos decir más bien que se trata de un punto de partida para la escritura y la imaginación, de un trabajo pre-redaccional bajo la forma de textos redactados, de un *incipit* fallido.

La zona se construye en la génesis de la obra, bastante parecida a la zona definitiva del puerto, a través de textos en los cuales el escritor encuentra ciertos

mecanismos; luego, los desecha, no los reescribe. Al tomar en cuenta al lector, busca complicar su experiencia, volviéndola también más interesante. El escritor no solamente juega con el lector, sino que parece atento a la coherencia fragmentaria y argumental que habita la primera parte de *En la zona*.

Así, la zona de la génesis y la zona del puerto son bastante parecidas, pero son heterogéneas, por el mero hecho de que una se yergue como zona definitiva del principio, y otra porque se inclina, como zona desecha, como basura, como tesoro para cualquier crítico que practique la genética. Tenemos que manejar este material con cuidado. En efecto, los relatos del primer cuaderno y del primer libro editado no se pueden poner exactamente en el mismo plano, ya que uno representa el taller de escritura, y el otro el resultado final. Más bien se puede pensar una relación entre fragmentos inacabados y fragmentos visibles de la obra: se pueden pensar variaciones, matices, declinaciones —como a menudo en la obra saeriana.

Para ser más exactos, la zona de la génesis nunca fue designada como zona. La única ocurrencia del término “zona” en el *Cuaderno 0* es la siguiente:

Santiaguito vivía solo en un rancho cerca de la costa del Salado, en la entrada oeste de la ciudad. Por ahí la policía va seguido, porque hay una zona de prostitución y muchos ranchos abandonados sirven de escondite a los parias perseguidos que han cometido crímenes o delitos menores y tratan de eludir la cárcel o la muerte.<sup>28</sup>

Esta zona remota antecede la del puerto y la llamaré “protozona”. Después, en los demás cuentos del cuaderno aparecen la zona parecida a la del puerto —la “pre-zona” que analizamos— y otra zona que se parece bastante a la zona de la segunda parte de *En la zona*, “más al centro”. O sea que tenemos tres etapas de la construcción de la zona: desde afuera hacia el centro. Tres estratos que parecen reflejar la posición misma del escritor.

Un escritor que viene de los márgenes del mundo literario —de la poesía sobre todo—, que busca deshacerse de una pre-zona, identificada en parte con Borges como lo subrayó María Teresa Gramuglio.<sup>29</sup> Podemos ver a un escritor que se acerca a su zona, pero que solo está ahí con “Algo se aproxima”; como lo declaró a menudo Juan José Saer, solo encontró su “manera”<sup>30</sup> en dicho cuento. La búsqueda de un centro para el universo ficticio supone un movimiento desde fuera hacia dentro: desde las afueras (“El Menos”) hacia el puerto (“zona del puerto”) hasta el centro (“Algo se aproxima”). Paradójicamente, ni en el *Cuaderno 0*, ni en *En la zona* estamos del todo en la zona. La

“zona” es, más que un espacio, un marco que permite enmarcar un proyecto. Lo que precede (el *Cuaderno 0* y la mayoría de los cuentos de *En la zona*) permite enmarcar virtualmente el proyecto por venir. Después, *La vuelta completa* afirmará el espacio de “Algo se aproxima” y *Responso*<sup>31</sup> actuará digamos dialécticamente como momento de estabilización y de afirmación de la zona: retomando el *leitmotiv* del juego en un mundo fuera de la ley parecido a la zona del puerto pero con personajes transferidos de la zona de “más al centro”. Una vez encontrado y afirmado el centro en estas novelas, la obra irá desplazando su centro hacia las afueras, a partir de *El limonero real*,<sup>32</sup> por ejemplo, la novela se sitúa en el campo y en la isla; pero se podrían añadir muchos más elementos para confirmar este desplazamiento, a sabiendas de que la “zona” no es solamente un lugar. O sea que a nivel macrogenético, la zona del *Cuaderno 0* es un momento de ampliación, que tiende hacia la zona primitiva de *En la zona*. Después asistimos a una estabilización en el primer periodo de escritura de Juan José Saer, y por fin a un desplazamiento de la zona.

De modo más general, en el resto de la obra se va a ver la universalización de la zona, una apertura de la obra y un permanente desplazar de su centro. Si seguimos la mirada retrospectiva prescrita por Saer a la hora de leer sus cuentos,<sup>33</sup> y su literatura en general, y la aplicamos al *Cuaderno 0* para entender la zona, pasaremos por 0. La zona definitiva (está presente, casi *in absentia*, ya que solamente se vislumbra en “Algo se aproxima” y en todas las novelas y cuentos posteriores) / 1. Zona del centro / 2. Zona del puerto / 3. Zona de los márgenes / 4. Zona semi-biográfica. Otra vez nos enfrentamos con la pregunta del origen: ¿qué es lo que existe antes de la proto-zona? Antes, solo existe “Saer antes de Saer”, una no zona, una zona que no está.

Estudiar la génesis de la obra saeriana permite entender la construcción de la zona, cómo nace y cómo madura. En un principio, Saer no escribe leyendo, sino escribiendo, buscando su zona propia. Parece escribir a partir de cierto “insu” genético ya que su escritura es instintivamente redaccional. Solo gracias a la génesis, a los *Papeles*, podemos percibir la zona en su gestación, en su estatuto de eslabón de la creación hacia la obra por venir. Permite contemplar la obra en un “movimiento continuo descompuesto”.<sup>34</sup>



	Rivarola	Olga	El Negrito	Santiguito	Atilio	La Chola	El Tucumano	Chávez	Bravo	La Blanca	Onofre	Stumpo	Natal Pérez	Gonzalito	Nicolas Braco
<b>I. ELZ, “zona del puerto”</b>			x (N)		x		X (M = matado por el Negrito y Atilio).								
1. Un caso de ignorancia															
2. Fuego para Rivarola	x	x (C)			x	x	x								
3. Los medios inútiles					x	x		x (N)							
4. Bravo					x	x			x	x					
5. También bruto					x	x		x			x	x			
6. La dosis														x	x
7. Solas (personajes aparte).															
8. Los amigos (personajes aparte).															
9. Al campo					x	x		x					x	x	
10. Paso de baile, un poema (no se sabe)															
<b>II. Cuaderno 0</b>															
1. El menos	x	x	x	x (C)											x (M)
2. Segunda parte “El menos”	x	x	x	x											
3. “No tuvo conciencia”															
4. AHORA					x	x	x (M, era amante de la Chola)		x (M)	x (M) > “María”					
5. ENTONCES						x				x (M) Cáceres					
6. AHORA					x	x		x		x					
<b>Leyenda</b> C = personaje central N = personaje narrador M = personaje mencionado															

---

<sup>1</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, pp. 27-95.

<sup>2</sup> Meyer Schapiro, “Sur quelques problèmes de sémiotique de l’art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques”, texto de una conferencia pronunciada en Polonia en septiembre de 1966 y publicada en *Semiotica*, I, 3, 1969, p. 223-242, y retomada en *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 7-34.

<sup>3</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op. cit.

<sup>4</sup> Juan José Saer, *La vuelta completa*, Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966. El periodo de escritura se sitúa entre 1961 y 1963; ver *Borradores 4. Ensayos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015, p.7.

<sup>5</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op. cit, p. 66.

<sup>6</sup> María Teresa Gramuglio, “El lugar de Saer” en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 261-299.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman (I et II). Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Editions du Seuil, 2015.

<sup>8</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op. cit., p. 34.

<sup>9</sup> *Ibidem.*, p. 40.

<sup>10</sup> Rafael Arce, “La búsqueda de la novela”, *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2011.

<sup>11</sup> Juan José Saer, *En la zona en Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

<sup>12</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op. cit., pp. 27-30.

<sup>13</sup> Andrea del Lungo, *L’Incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

<sup>14</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op.cit., pp. 71-84.

<sup>15</sup> Juan José Saer, “Nouvelles dettes envers le Quichotte”, *Lignes du Quichotte*, Paris, Verdier, enero de 2013, pp. 38-43.

<sup>16</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op. cit., p. 33: “Era a la hora en que la vasta noche comenzaba a nutrir el aire espeso del verano, con esa verde coloración azul, con esa fortaleza de sombras y vacuos resplandores que vierte como gotas, como <?>, como cosas que aparentan ser por sí solas, no una consecuencia de la desaparición del sol, sino la aparición de ellas mismas desterrando la existencia del sol, por esa vasta, por esa verde extensión de horas que componen la noche”. Y luego, p. 41: “Una luz verde y fugaz y violenta, cubrió el cielo y toda la noche fue verde, terrible, <penetrando> en el más negro vacío, en el espacio.”

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 36. El subrayado, y todos los siguientes, son míos.

<sup>18</sup> Juan José Saer, “Un caso de ignorancia”, *En la zona*, op. cit., p. 423.

<sup>19</sup> Juan José Saer, “Fuego para Rivarola”, *ibidem.*, p. 426

<sup>20</sup> *Borradores I. Papeles de trabajo*, op. cit., pp. 43-44.

<sup>21</sup> Juan José Saer, “Fuego para Rivarola”, op. cit., p. 426.

<sup>22</sup> Juan José Saer, *Manuscripts, 1958-2004*, Princeton University Library, Program in Latin American Studies (PLAS), 2015.

<sup>23</sup> “Sans nier cette part du lecteur, le généticien aura affaire à quelque chose de plus qui aura été su du scripteur, mais qu’il aura oublié ou refoulé, si nous parlons en termes freudiens, un su qui devient insu et qui travaillera tout seul, en ce sens qu’il forcera le scripteur à vivre l’automatisme de répétition dans son écriture”. Traducción mía: “Sin negar esta parte del lector, el genetista tendrá que tratar de algo más, que el scriptor habrá sabido, pero que habrá olvidado o reprimido, si hablamos en términos freudianos, un “sabido” que se vuelve “no sabido” y que trabajará por sí sólo, en el sentido de que obligará al scriptor a vivir el automatismo de una repetición en su escritura”, Phillippe Willemart, *Texte*, Toronto, ed. Trintexte, 1990, p. 182.

<sup>24</sup> Ver Pénélope Laurent, *L’œuvre de Juan José Saer. Unité, cohérence et fragmentation*, Paris, L’Harmattan, 2014, pp. 12-19.

- 
- <sup>25</sup> Julio Premat, “Bocetos, borradores, esbozos. La otra obra de Saer”, en *Revista iberoamericana*, n° 26 (dedicado a: “Crítica genética y literatura latinoamericana: aportes teóricos y lecturas críticas”), Princeton University, 2014, pp. 191-203.
- <sup>26</sup> Juan José Saer, *Glosa, El entonado*, edición crítica de Julio Premat, Córdoba, Archivos-Alción, 2010, p. 575. Miembros del equipo: Sergio Delgado, Mariana Di Cìò, Valentina Litvan, Diego Vecchio, Graciela Villanueva, Julio Premat.
- <sup>27</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op.cit., pp. 99-112.
- <sup>28</sup> Juan José Saer, *Borradores I. Papeles de trabajo*, op.cit., pp. 36-37.
- <sup>29</sup> Ibidem, p.335.
- <sup>30</sup> *Glosa, El entonado*, op.cit., p.459.
- <sup>31</sup> *Responso*, Buenos Aires, Álvarez Editor, 1964.
- <sup>32</sup> Juan José Saer, *El limonero real*, Barcelona, Planeta, 1974.
- <sup>33</sup> Juan José Saer, *Cuentos Completos*, op.cit., p. 7.
- <sup>34</sup> Juan José Saer, *La Grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 193.