

**LA ELABORACIÓN DE UN ESTILO:
ANÁLISIS DE ALGUNOS BORRADORES DE *EL PAÍS DEL MIEDO* DE ISAAC ROSA**

MÉLANIE VALLE DETRY
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID - UNIVERSITÉ FRANÇOIS RABELAIS DE TOURS)

[Mélanie Valle Detry, «La elaboración de un estilo: análisis de algunos borradores de *El país del miedo* de Isaac Rosa», *Manuscr.t.Cao*, nº 11, ISSN: 1136-3703, pp.]

Resumen: Tras entrevistar a Isaac Rosa sobre su método de trabajo (*Manuscr.t.Cao* número 9), nos adentramos ahora en su taller analizando algunos borradores de *El país del miedo* (2008). Estos documentos atestiguan que Rosa sigue una *escritura con programa*. Aunque tienda a planear todo su trabajo de escritura, nos preguntaremos qué espacio deja el autor a la pulsión en la producción de una novela. En pos de ésta, estudiaremos el proceso de extensión de las frases al pasar de las notas prerredaccionales a la narración publicada.

Résumé : Après avoir publié l'interview d'Isaac Rosa au cours de laquelle nous l'avons interrogé sur sa méthode de travail (*Manuscr.t.Cao* numéro 9), nous nous proposons maintenant d'analyser quelques brouillons de *El país del miedo* (2008). Ces documents attestent que Rosa suit une écriture à programme. Si telle est la tendance dominante, quel est l'espace que l'auteur réserve à la pulsion lors de l'écriture d'un roman ? À la recherche de cette dernière, nous étudierons le processus d'allongement des phrases lors du passage des notes préréactionnelles à la narration publiée.

Palabras clave: Isaac Rosa, borradores, escritura con programa, planificación y pulsión, alargamiento de las frases/ *Mots clés :* Isaac Rosa, brouillons, écriture à programme, planification et pulsion, allongement des phrases.

La lecture du texte peut s'étoiler des constellations étincelantes de la genèse. C'est en travaillant dans cette direction qu'on arrivera à substituer aux mythes et mystères de la création un savoir subtil et raisonné de l'écriture.

Almuth Grésillon

En sus *Éléments de critique génétique* publicado en 1994, Almuth Grésillon celebraba el nuevo estatuto social de los manuscritos: por fin, habían llegado a ser objetos culturales dignos de atención¹. Matizaba, sin embargo, que el acceso a los manuscritos y el interés que suscitaban no habían eliminado las numerosas leyendas que rodeaban la labor del escritor. Esta situación se ha prolongado hasta la fecha de hoy.

Después de preguntar a Isaac Rosa acerca de su método de trabajo², nos proponemos ilustrar sus palabras con algunos borradores de su cuarta novela, *El país del miedo*³ (2008). Esta corta incursión en el taller del novelista nos permitirá entender mejor cómo Rosa concibe sus novelas y organiza su trabajo. Nos brindará, además, nuevas herramientas para el análisis y la comprensión de sus novelas y, en particular, de su estilo.

En la entrevista mencionada, Rosa dividía su trabajo de escritura en dos fases. En un primer momento, se dedica a leer, investigar y reflexionar sobre un tema amplio y, por ello, bastante abstracto en el inicio. A lo largo de esta primera fase —la más larga, según comentaba el autor—, toma notas y apunta sus reflexiones a mano en distintos soportes. No pasa a la segunda fase, la redacción de la novela en el ordenador, antes de tener una idea muy clara de su forma narrativa y desarrollo. A fin de no avanzar a ciegas, confecciona un guión capítulo por capítulo de la novela antes de empezar a escribirla. En cuanto a las correcciones, Rosa especificaba que tiende a corregirse mucho. Suele imprimir los folios redactados para leerlos, ya que se corrige de forma más minuciosa cuando se lee en el papel que en la pantalla del ordenador⁴.

En sus declaraciones, Rosa da a entender que planifica mucho su trabajo de escritura. No

1 Cfr. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, París: PUF, 1994, pág. 94.

2 Mélanie Valle Detry, «De la lectura exigente a la escritura responsable: entrevista a Isaac Rosa», *Manuscr. Cao*, núm. 9 [en línea]. Dirección: <<http://www.edobne.com/manuscrcao/entrevista-a-isaac-rosa/>> [Consulta: 24 de enero de 2011].

3 Isaac Rosa, *El país del miedo*, Barcelona: Seix Barral, 2008.

4 En realidad, estas dos fases más la corrección corresponden a las tres fases de escritura que señala Grésillon: *fase prerredaccional*, *fase redaccional* y *fase de acabamiento* (cfr. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, ob. cit., pág. 100). Observemos que Rosa dice operar de la misma manera para la producción de una novela, un cuento, una conferencia, etc.

parece muy propenso a dejarse llevar por la pluma. Los autógrafos de los que disponemos⁵ (un guión, dos folios arrancados de un bloc y dos cartulinas con notas) atestiguan que su método de trabajo pertenece a la *escritura con programa*. Este modo de escritura es el que siguen autores «dont la rédaction correspond à la réalisation d'un programme préétabli»⁶. El guión compuesto para *El país del miedo* ofrece una buena ilustración de esta programación de la escritura.

1. Escritura y programa: el guión

Escrito sobre un folio blanco, el guión se compone de dos columnas. Ambas contienen una lista de «títulos» o «microrresúmenes». En la primera, Rosa esbozó en dos o tres palabras clave el contenido de los capítulos impares de *El país del miedo*. Hay un microrresumen por línea y precedido por una cifra (de 1 a 21). La segunda columna es casi idéntica. Esta vez, empero, los resúmenes remiten a los capítulos pares de la novela y van introducidos por letras mayúsculas (de A a T⁷). Los renglones de la columna derecha están unidos a los de la columna izquierda por una flecha (1 con A, 2 con B, etc.)⁸.

1- Bien + donde + auto	A- Más + auto
2- Mucha en mano, bien	B- Más + el viento + la pila
3- Mucha + ...	C- Más + ...
4- Mucha + ...	D- Más + ...
5- Mucha + ...	E- Más + ...
6- Mucha + ...	F- Más + ...
7- Mucha + ...	G- Más + ...
8- Mucha + ...	H- Más + ...
9- Mucha + ...	I- Más + ...
10- Mucha + ...	J- Más + ...
11- Mucha + ...	K- Más + ...
12- Mucha + ...	L- Más + ...
13- Mucha + ...	M- Más + ...
14- Mucha + ...	N- Más + ...
15- Mucha + ...	O- Más + ...
16- Mucha + ...	P- Más + ...
17- Mucha + ...	Q- Más + ...
18- Mucha + ...	R- Más + ...
19- Mucha + ...	S- Más + ...
20- Mucha + ...	T- Más + ...

Guión para *El país del miedo* - Isaac Rosa

5 Quiero agradecer al autor el envío de los documentos autógrafos que analizamos a continuación.

6 *Opus cit.*, pág. 102.

7 *El país del miedo* (versión publicada) cuenta con cincuenta y seis capítulos (sin números ni letras ni títulos). El guión que analizo aquí es, por tanto, la primera parte del guión completo.

8 Sigo el método de transcripción diplomática detallado por Grésillon en el libro citado (véase *Opus cit.*, págs. 121-136.).

1 – Piensa en descuido, es robo	→	A – Miedo nocturno
2 – Encuentro con Naima y vecino	→	B – Miedo a la violencia y los pobres
3 – Encuentro con " " "	→	C – Miedo a inmigrantes
4 – Pendientes perdidos	→	D – Robos en edificio
5 – Descubre robo en hab. hijo	→	E – Ser padre es otra forma
6 – Ve extorsión a salida instituto	→	F – Ser padre (II)
7 – Pablo y con heridas	→	G – El dolor
8 – Instituto, 1er encuentro	→	H – Miedo a los jóvenes → (<i>ilegible</i> miedo a las peleas?)
9 – Instituto, 2o encuentro	→	I – Armas y <i>ilegible</i>
10 – <i>ilegible</i> por niño / <i>ilegible</i>	→	J – Lugares del miedo
11 – Normalidad impostada / chivato	→	K – Chivato, recuerdo de infancia (*P St*) (<i>tres palabras ilegibles</i>)
12 – Hipermercado con Sara, moneda	→	L – Antecedentes I
13 – Hipermercado (II)	→	M – Antecedentes II
14 – Extorsión, cafetería, dinero	→	N – Antecedentes III
15 – Agresión en hipermercado	→	Ñ – ¿Miedo a peleas? ¿?
16 – comisaría	→	O – Miedo a policías(*P St*)
17 – Qué le ha pasado, excusa	→	P – Teoría del miedo, lecturas Consejos para su seguridad
18 – Encerrados en casa	→	Q – Miedo a ser violada (*P St*)
19 – Comida en familia, CUÑADO	→	R – Teoría del miedo, lecturas (*P St*)
20 – Parque bicicleta, confusión	→	S – Leyendas internet y miedo (+)
21 – Encuentro en portal, promete dinero	→	T – El miedo a lugar peligroso (*P St*) (Antecedentes del niño, imaginación) (*P St*)

[Rosa me señala que los «caracteres raros» que salpican los borradores no son suyos, sino de su hija. Por ello, no los he reproducido]

Una comparación del guión con la novela publicada corrobora que Rosa sigue de cerca la ruta imaginada antes de redactar. Muchos microrresúmenes podrían servir de título a los capítulos de la obra publicada aunque haya algunas alteraciones, en particular al final de la segunda serie. El contenido de los capítulos S y T se traslada —respectivamente— a los capítulos T y U de la versión publicada; ningún microrresumen de este folio del guión remite al contenido de los capítulos R y S de la novela y el del capítulo R del guión corresponde probablemente al capítulo V de *El país del miedo*. Por lo tanto, está claro que, cuando Rosa escribe, lo tiene todo —o casi todo— planeado. De hecho, en una relectura de la novela posterior a la recepción del guión, me percaté que había puesto «títulos» a algunos capítulos pares y que éstos eran similares o idénticos a los del guión.

La distinción entre las dos series de capítulos no es tan obvia en la novela publicada como en el guión. En ella, ningún indicio permite detectar esta alternancia con tan sólo un vistazo (con cifras

y letras, por ejemplo). Dicho esto, una lectura atenta de *El país del miedo* permite distinguir estas dos series. La lectura revela, además, el carácter más narrativo de la primera serie y más ensayístico de la segunda. Mientras que la historia de Carlos, Pablo, Sara y Javier se cuenta en los capítulos impares de la novela, en los capítulos pares, el narrador se detiene en los miedos de Carlos, el protagonista, y los presenta como miedos prototipo de la clase media. Hay que señalar, además, que la índole narrativa o ensayística de cada serie se puede deducir de los microrresúmenes del guión, lo que muestra que también había sido pensada y programada.

Puesto que los borradores que nos mandó Rosa derivaron todos en capítulos de la segunda serie (o sea, en capítulos más reflexivos), es legítimo preguntarse si la búsqueda de la historia y de la forma narrativa sólo son procesos mentales o si el autor también llega a exponer sus ideas y vacilaciones al respecto en el papel. Sospecho que las notas de lectura y las reflexiones sobre el tema a tratar son más numerosas que los posibles apuntes acerca de la historia y de la forma. En todo caso, porque incluye los nombres definitivos de los personajes⁹ y los distintos episodios de la historia, el guión indica que Rosa piensa con detenimiento en la historia y la forma narrativa de la futura novela antes de emprender la redacción. Asimismo, la división de la trama en capítulos alternos indica que la forma narrativa tampoco se inventa sobre la marcha.

2. De las notas al texto publicado: intersticios para la fantasía

Como advierte Grésillon en *Éléments de critique génétique*, «le nouvel enjeu théorique [de la critique génétique]» nace de una disyunción: «l'écriture comme lieu de pulsion *et* de calcul»¹⁰. Entre el genio y la inspiración romántica, por un lado, y la literatura como construcción, por otro, media una distancia importante. Aun cuando una de las dos tendencias se impusiera, el estudio de los manuscritos permite ver cómo éstas dos se combinan y amalgaman entre sí en todo proceso de escritura.

Hasta ahora, he insistido en el carácter programado y calculado de la escritura de Rosa. Ahora bien, que la planificación sobresalga en su método de trabajo no significa que la *pulsión* le sea completamente ajena.

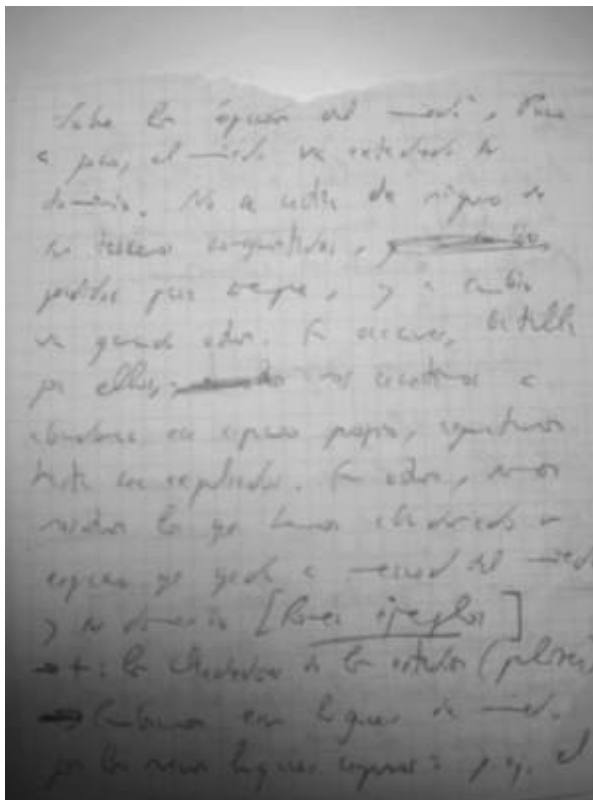
En las notas de la fase prerredaccional, esa fuerza organizativa es muy visible. En efecto, en

9 El único personaje principal que no tenga nombre en el guión es Javier, a quien Rosa nombra «el niño» en el guión. Muchas veces también se le llama así en la novela. Desde luego, no es un dato anodino. Parece ser que, de esta forma, se niega hasta una identidad propia al joven extorsionador.

10 *Opus cit.*, pág. 10.

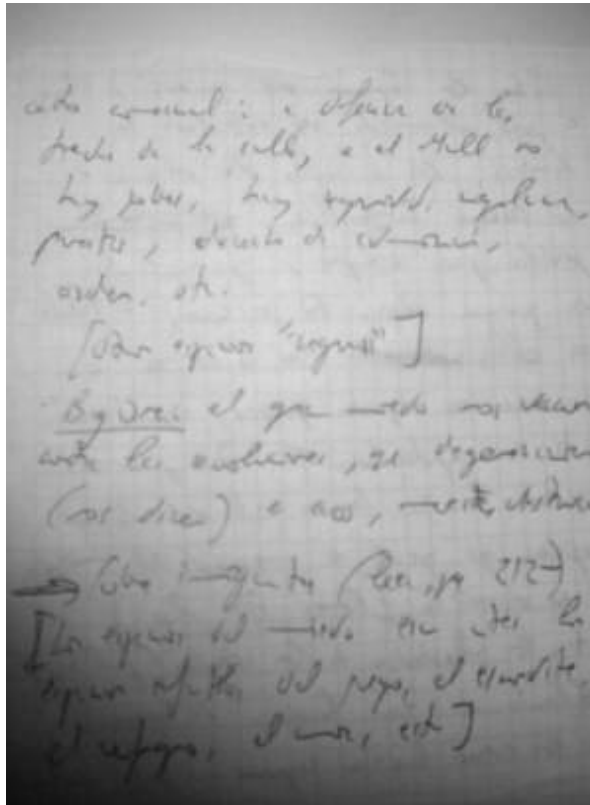
estas notas, Rosa apunta las ideas y los temas que quiere abordar en la obra. Así, encontramos referencias al «Big One» (el gran miedo) en varias notas. En una de las cartulinas, el escritor ya alude a la «animalización de los africanos» de la que tratará en el capítulo sobre el miedo a los inmigrantes (capítulo C de la edición publicada). Las grandes constantes de la novela, como el origen cinematográfico y literario del dolor y del miedo o el papel de las expectativas en el desarrollo de nuestra inseguridad, también están presentes en ellas. Por añadidura, Rosa ya va separando y reagrupando sus ideas de cara a futuros capítulos: algunos folios llevan títulos como, por ejemplo, «Capítulo sobre dolor» o «Sobre los lugares del miedo».

A continuación, estudio de forma más detallada los dos folios que tratan de esos lugares. Se presentan en hojas cuadrículadas arrancadas de un bloc:



«Sobre los espacios del miedo» 1 – I. Rosa

Sobre los espacios del miedo,/. Poco a poco, el miedo va extendiendo su dominio. No se retira de ninguno de sus terrenos conquistados, ~~y a cambio~~, perdidos para siempre, a cambio va ganando otros. En ocasiones, batalla por ellos, ~~ilegible~~ nos resistimos a abandonar ese espacio propio, aguantamos hasta ser expulsados. En otros, somos nosotros los que hemos abandonado un espacio que queda a merced del miedo y su dominio [Poner ejemplos]
 → +: los alrededores de los estadios (*palizas*)
 => cambiamos esos lugares de miedo por los nuevos lugares seguros: p. ej. el



«Sobre los espacios del miedo» 2 – I. Rosa

centro comercial: a diferencia de las tiendas de la calle, en el Mall no hay pobres, hay seguridad, vigilancia, puertas, derecho de admisión, orden, etc.

[otros espacios “seguros”]

Big One: el gran miedo nos vacuna contra las revoluciones, que degeneraron (nos dicen) en caos, muerte, destrucción

→ Sobre inmigrantes (leer, pg. 212-)

[Los espacios del miedo eran antes los espacios infantiles del juego, del escondite, el refugio, el amor, etc.]

Estos dos folios incluyen los temas esenciales del capítulo J de la novela publicada (páginas 108-113). En este capítulo, el narrador se detiene, por una parte, en la oposición entre espacios seguros (cuyo ejemplo paradigmático es el centro comercial) y espacios inseguros y, por otra, en la extensión continua del miedo a nuevos lugares. Sólo las líneas sobre el «Big One» se han trasladado —casi íntegras (véase página 295)— al capítulo Z donde el narrador se centra en esta cuestión. Las demás líneas anotadas se reconocen con mucha facilidad en la novela publicada aunque existan algunos cambios en el orden y en la extensión.

El capítulo J de *El país del miedo* se compone de seis largos párrafos. En el primero, el narrador recuerda el origen ficticio del miedo a determinados lugares (que enumera). El segundo sirve para contrastar lugares que en el pasado se consideraban peligrosos con otros que actualmente se ven así («urbanización» del miedo). Los párrafos tres y cuatro proceden de los dos folios reproducidos arriba; vuelvo sobre ellos en seguida. En el quinto, se detallan los espacios a los que Carlos tiene más miedo: son los barrios habitados por las clases sociales más bajas. El narrador no nombra aquí explícitamente a los inmigrantes como habitantes de estos barrios, pero sabemos que muchos forman parte de ellos. De allí, probablemente, la referencia «Sobre inmigrantes (leer, pg.

212-)» en el segundo folio. El último párrafo alude a los «mapas de peligrosidad» y describe el de Carlos. Este mapa combina espacios «objetivamente» peligrosos —«los alrededores de los estadios de fútbol tras un partido» (página 112), por ejemplo— con otros en los que, por motivos menos evidentes, Carlos se siente inseguro.

Es interesante apuntar que el texto de los párrafos tres y cuatro del capítulo no se ha distanciado mucho de las frases anotadas en los folios. Como si estos dos párrafos fueran el corazón del capítulo en torno al que el autor fue trabajando. Las líneas introductorias del primer párrafo de los folios («Poco a poco ... dominio») son particularmente llamativas, puesto que se encuentran casi íntegras al principio del tercer párrafo de la novela publicada. Comparémoslas:

Poco a poco, el miedo va extendiendo su dominio. No se retira de ninguno de sus terrenos conquistados, ~~y a cambio~~, perdidos para siempre, a cambio va ganando otros. En ocasiones, batalla por ellos, [~~ilegible~~] nos resistimos a abandonar ese espacio propio, aguantamos hasta ser expulsados. En otros, somos nosotros los que hemos abandonado un espacio que queda a merced del miedo y su dominio [Poner ejemplos]

Poco a poco el miedo va extendiendo su dominio por la ciudad, con preferencia por los espacios públicos. Raramente se retira de algún terreno conquistado, y a cambio va ganando otros que incorporar a sus propiedades. Más bien somos nosotros los que nos retiramos, los que cedemos, abandonamos un espacio que queda a merced del miedo. A veces nos resistimos, damos batalla, soportamos el desasosiego para no perder un espacio propio, aunque acabaremos rindiendo la plaza, no volveremos a pisar esa zona del parque cuando oscurezca, evitaremos esos barrios, no pasearemos por las afueras tan alegremente, cogeremos el taxi en vez del metro a partir de cierta hora (109).

Tanto en las notas como en la versión publicada, el párrafo cuenta con cuatro frases, de las cuales las dos últimas se han intercambiado. Esto permite a Rosa enlazar la última frase con los ejemplos que quería añadir. A partir de esta simple observación, podemos sacar una primera conclusión: durante la fase prerredaccional, el novelista ya hace un importante trabajo de configuración. Además, empieza a redactar: algunas líneas de los primeros borradores se conservan hasta la versión publicada del texto. De alguna manera, esta conclusión contrasta con las declaraciones del autor en la entrevista donde sugería que, en la primera fase de trabajo, la redacción era nula. La lectura del final del tercer párrafo convalida, sin embargo, nuestra deducción. De nuevo, las frases se distinguen muy poco de las palabras que cierran el segundo folio de notas. Observemos que el texto publicado es más específico que las frases apuntadas en los borradores:

[Los espacios del miedo eran antes los espacios infantiles del juego, del escondite, el refugio, el amor, etc.]

Los mismos espacios que hoy son del miedo eran antes los espacios del juego, el territorio infantil y adolescente, el lugar del escondite, del refugio, de los primeros besos y caricias, de los actos ocultos a los ojos de los adultos (109-110).

En el cuarto párrafo, el narrador opone espacios invadidos por el miedo con otros lugares aún libres de él como el centro comercial. Encontramos allí elementos de las frases que están a caballo entre los folios 1 y 2 de los borradores.

Folio 1

=> cambiamos esos lugares de miedo por los nuevos lugares seguros: p. ej. el

Folio 2

centro comercial: a diferencia de las tiendas de la calle, en el Mall no hay pobres, hay seguridad, vigilancia, puertas, derecho de admisión, orden, etc.

[otros espacios “seguros”]

A cambio, nos retiramos a recintos seguros, donde el miedo, al menos *ese* miedo, aún no logra tirar la puerta. Nos refugiamos en el interior protegido, frente al exterior amenazado por la incertidumbre, por los otros, los desconocidos, los extraños. Buscamos techo y paredes, potente luz artificial, controles de acceso, derecho de admisión, vigilancia, cámaras. Así los centros comerciales, simulacro de calle a cubierto, de calle idealizada, donde encontrar todo lo que ofrece la vía pública —tiendas, bares, gente, entretenimiento, puntos de encuentro—, pero sin esas molestias que son propias del espacio urbano: sin pobres, por ejemplo, sin que nadie te suplique dinero o te espere a la salida de la boutique, sin mujeres con bebés en brazo que piden comida; y sin incertidumbre, sin desorden, allí dentro todo está regulado, todo está previsible, hay unas escaleras que suben y otras que bajan, la entrada y la salida están diferenciadas, las limpiadoras barren la basura apenas toca el suelo, [...], es una calle ideal, aproblemática, limpia, limpiada (110).

Lo primero que salta a la vista cuando comparamos las notas prerredaccionales con la narración publicada es el alargamiento de las frases. Aunque parezca lógico, este cambio no es anodino. Muy al contrario, ofrece nuevas pistas para analizar el estilo del autor. En efecto, el cuarto párrafo del capítulo J presenta una muestra ilustrativa del tipo de frases que construye Rosa. El

novelista suele combinar frases cortas o de extensión media —en general, al principio de un nuevo párrafo— con otras muy largas. En el pasaje citado, las tres primeras frases no son especialmente largas, mientras que la cuarta (que he recortado un poco además) ocupa numerosas líneas.

Debemos señalar que la extensión de estas frases se lleva a cabo por medio de la parataxis y no de la hipotaxis. La puntuación (con una acumulación de comas, puntos y coma, rayas y paréntesis) y las conjunciones de coordinación («y», por ejemplo) son indicios de ello. En cuanto al contenido, son a menudo descriptivas o caracterizadoras. En este párrafo, se enumeran los distintos componentes «protectores» del centro comercial («techo y paredes, [...], cámaras») y los que comparte con la calle (enumerados entre dos rayas). Además, Rosa intercala a veces una enumeración en medio o al final de otra para caracterizar cierta palabra o situación de la primera. En el pasaje citado, por ejemplo, el autor deslinda las «molestias» de las que prescinde un centro comercial («sin pobres, [...] sin incertidumbre, sin desorden») y al llegar a la palabra «desorden» detalla qué entiende por ello, por qué se puede decir que un centro comercial es un espacio sin desorden.

En mi opinión, las enumeraciones son, para Rosa, el lugar de la *pulsión*. Constituyen un pequeño intersticio donde el escritor deja correr la pluma, si bien siempre en una determinada dirección. En los borradores, ya hay listas donde se detallan las distintas partes de un objeto o las características de una situación, pero son escasas y cortas. Al contrario, se repiten los «etc.», los «y otros» y los corchetes que sirven al autor de *post-it* para que no se olvide de «[poner ejemplos]» ni de hablar de «[otros espacios seguros]».

Recapitulemos: los apuntes de la fase prerredaccional sirven al autor ante todo para reflexionar, aclararse, determinar qué elementos son importantes para la narración en gestación y configurar esa misma narración. En comparación con el texto publicado, estas notas contienen pocas enumeraciones. En la fase prerredaccional, las enumeraciones son, por consiguiente, «espacios en blanco» que el escritor rellenará una vez se haya sentado frente al ordenador para redactar. Dicho de otro modo, Rosa no completa estos espacios antes de haber esclarecido sus ideas y determinado el contenido y la forma de su novela. Por todo ello, podemos imaginar que las enumeraciones, listas, y cúmulos de sinónimos o situaciones homólogas tan frecuentes en las obras del novelista son fruto de la fantasía y no principalmente de la reflexión y la programación. Esto no impide que, en sus relecturas, Rosa reordene, amplíe o recorte estas secuencias tras pensar mejor en sus distintos componentes.

3. Algunas pistas para concluir

Desde que publicó *El vano ayer* (2004) y atrajo la atención de los lectores y críticos, Rosa se ha presentado como un novelista «de la razón». Sus obras se alejan de la narrativa sentimental, melodramática, escapista o de entretenimiento. Al contrario y como recordó en la entrevista, siempre ha insistido en la responsabilidad del escritor. Para él, las ideas son el material primario sobre las que teje una historia.

Los autógrafos de *El país del miedo* ponen de relieve el valor ensayístico de la novela y desvelan parte de la planificación que hay detrás de la narración. El guión ilustra el carácter dominante de la escritura de Rosa: programa y reflexión. Las notas muestran, además, cómo el autor va seleccionando los temas que le interesan y cómo configura los capítulos antes de comenzar la redacción.

La planificación no ocupa, empero, todo el espacio creativo de nuestro escritor y deja sitio para una fantasía más impulsiva. En las notas, algunos intersticios se quedan vacíos, como si llevaran la etiqueta «por rellenar con un poco de imaginación», y sólo se cargan de contenido —alargando así las frases— en la segunda fase de trabajo.

Concluyo recordando que mi análisis se basa en muy pocos borradores. Para alcanzar conclusiones más sistemáticas, sería necesario constituir un «dossier genético» de la obra. Éste debería constar, según la definición de Grésillon, de «l'ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et classés en fonction de leur chronologie des étapes successives»¹¹. De este modo, podríamos seguramente responder a las preguntas que se han planteado en estas páginas: ¿Existen notas prerredaccionales que conciernen la historia? ¿Hace Rosa pruebas de distintos modelos formales antes de componer su guión y empezar la redacción con el ordenador? También sería interesante, sin duda, comparar los distintos borradores escritos con el ordenador y estudiar la evolución de la redacción, en particular, el desarrollo de las frases, su composición y extensión.

Por otra parte, Rosa es el tipo de escritor que se prestaría particularmente bien a un análisis genético de carácter sociológico. Según especifica Grésillon, este acercamiento a la génesis de una obra

[s'interroge] sur le tissage intertextuel et discursif que l'avant-texte exhibe entre, d'une part, le

11 *Opus cit.*, pág. 242.

texte d'auteur en train de se faire et, d'autre part, les choses lues, vues, entendues d'une culture d'époque : doxa littéraire, savoirs engrangés, idées reçues, code de représentations, souvenirs, rencontres, impressions de lecture — bref, l'air du temps.¹²

La minuciosidad de Rosa en su búsqueda prerredaccional invita a un análisis de esta estirpe. No nos olvidemos, además, de que el autor se ha posicionado a menudo en contra de la la *doxa* y de los discursos hegemónicos. Algunas referencias a las lecturas previas y a esta *doxa* se exponen de manera explícita en las novelas del autor, formando así el mapa de lectura al que aludíamos en la entrevista. Pero gran parte de estas lecturas previas no se citan en la novela, aunque hagan parte de su tejido. El conocimiento del material que el escritor manipuló para configurar el texto nos puede ayudar, por consiguiente, a especificar la posición del autor respecto a este «air du temps» que menciona Grésillon. Tal vez los borradores nos revelan, por añadidura, algún *recuerdo* o *encuentro* que haya influido decisivamente en la elaboración de la narración y que habría pasado desapercibido sin la ayuda de los manuscritos.

Los análisis sociogenéticos pueden ser, finalmente, la vía adecuada para estudiar esta tensión entre pulsión y planificación a la que nos hemos referido en las páginas anteriores. Según Grésillon, este acercamiento realza precisamente la tensión «qui existe entre la pulsion documentaire et la pulsion scripturaire, entre le réel de l'histoire et l'imaginaire de l'écriture, en étudiant, matériaux en main, les différentes phases de citation, transformation, intégration ou rejet du discours autre»¹³. Y esta encrucijada entre la historia real y la historia imaginada debe de ser bien conocida de un autor que, como Rosa, quiere hablar de la realidad a sus lectores sin desperdiciar los recursos específicos de la ficción.

12 *Idem.*, pág. 172.

13 *Idem.*, pág. 173.