

ENTREVISTA A JUAN JOSÉ SAER

Por Florencia Abbate

Sería difícil reconstruir ahora esa mañana en que entrevisté por primera vez a Saer, hace casi diez años. Me consta que grabé tres horas y que lo hice llegar tarde a un almuerzo con su amigo Ricardo Piglia. La charla tuvo lugar en la casa de otro amigo suyo, el cineasta Nicolás Sarquis, quien lo estaba alojando durante esa visita a Buenos Aires. Sarquis permaneció con nosotros un buen rato y me mostró una vieja fotografía donde aparecían en un asado en España, por el 78, junto a otros amigos como el narrador Antonio Di Benedetto y el poeta Hugo Gola. Por cierto, Saer valoraba mucho la amistad, y decía que cada uno de sus libros era también como un amigo. En una primera impresión, su actitud espontánea y bromista parecía contrastar con la densa belleza de su escritura, esa sintaxis que pronuncia —a la manera de Proust o Faulkner— una voz que parece caminar sobre una cuerda tensa en un aire sereno. Sin embargo, no se tardaba en descubrir, detrás de su risa, un temperamento intransigente y crítico, acorde con el alto rigor de su estilo. En materia de literatura, Saer era un hombre de respuestas viscerales y de argumentos basados en una firme ética. De ahí que conversar con él resultara ver el vivo reflejo de su obra, plena de lucidez e integridad.

Antes de venir releí su novela Cicatrices (1969). Me parece un libro notable para esa época y más notable considerando que usted tenía 30 años.

Yo le tengo mucho afecto a esa novela. La escribí en 20 noches pero lo llevé mucho tiempo adentro... Durante siete años la quise escribir.

Con Cicatrices parece abrirse una etapa fuertemente innovadora de su obra —a ella le siguieron El limonero real (1972), La mayor (1977) y Nadie nada nunca (1980)-.

Es cierto, después de Cicatrices me fui a Francia, y mis primeros diez años allá fueron muy fructíferos en ese sentido, aunque no fueron años sencillos en lo personal. Esos libros están relacionados entre sí por el sentido de la búsqueda formal que estaba haciendo...

¿Se refiere a la trasgresión de los patrones convencionales de la novela como género?

Sí, a través de la exploración de ciertos procedimientos. *El limonero real* es una novela que empecé escribiendo en versos, como si fuera poesía. Yo siempre intenté utilizar en cada novela una forma distinta, siempre he tratado de no repetirme. Creo que a la forma novelística hay que renovarla para que siga existiendo. No es posible seguir utilizando los mismos cánones realistas del siglo XIX, no se puede mantener esa visión obsoleta del espacio, del tiempo, de los personajes. Creo que hay que aspirar a construir una visión más compleja de la realidad.

¿Nunca temió que su afán innovador en cuanto a la forma hiciera que los textos resultaran demasiado herméticos?

Yo rara vez pienso en los lectores cuando escribo. Mi tarea como escritor es intentar modificar las formas narrativas y el sistema de representación. Eso supone una cierta dificultad, a veces incluso un cierto hermetismo. Pero es el mismo carácter hermético que tienen los objetos cuando los percibimos. No es el arte sino

nuestra percepción, que nunca es del todo satisfactoria, la que nos condena a esa incertidumbre. Y todo el arte del siglo xx se ha hecho cargo de esa opacidad.

¿Cuál sería una definición todavía válida de la novela?

Pienso que sigue siendo una tentativa de representar del mundo por los medios de la ficción, y una reflexión acerca de la realidad, por eso no se puede evitar ser complejo.

¿Le encuentra un valor a la dificultad como principio estético?

Sí, siempre que la dificultad provenga de una necesidad interna de la obra. Los artistas que uno admira se han propuesto deliberadamente la dificultad para tratar de crear algo nuevo, aunque nadie pueda estar seguro de llegar a lograrlo. Yo trato de hacer una literatura más o menos original, pero en última instancia toda obra se nutre de sus antecesores, es como una cadena. Uno escribe y trata de hacer algo con lo que leyó, cree en la escritura porque los libros que ha leído son un estímulo para hacerlo.

¿Por qué en sus ensayos prefiere definirse como narrador y no como novelista?

Walter Benjamin decía que el novelista es el sedentario y el narrador es el viajero. Yo tomé esa metáfora para distinguir al que está instalado en una teoría ya consolidada del que explora y trata de encontrar formas nuevas, por eso digo que soy un narrador.

¿Por qué las novelas que más se venden son las más convencionales?

Pienso que vivimos bajo un sistema opresivo y orientado a promover todo lo que es convencional. Por eso yo critico el concepto de "público" y digo que no me interesa. Uno quisiera tener verdaderos lectores, no clientes. "Público" me parece una categoría vacía que sirve para justificar que se publiquen tantos libros de supuestos escritores, que en realidad no son más que unos farsantes y unos irresponsables.

¿Qué significa ser irresponsable?

Bueno, lo que pasa es que la tarea del escritor se ha ido degradando. Hoy muchos piensan que basta con sentarse a hacer de cuenta que se escribe, para luego comprarse una casa de fin de semana. Eso no tiene ningún valor para el arte porque no es auténtico. El problema es que ahora hay todo un establishment en torno a la carrera y los premios literarios, entonces hay muchos que piensan el libro como un producto de mercado y después sólo les queda ver qué contenido le ponen adentro. Una persona que escribe y no cree en algo más que en el dinero y la fama, para mí no es un escritor.

Usted se formó en la década del 60. Hablemos de su juventud, de cuando daba clases de Crítica y Estética en la Escuela de Cine del Litoral.

La Escuela de Cine era un espacio interesante porque había un grupo heterogéneo de gente que llegaba de distintos lados con la intención de estudiar cine, como Nicolás (Sarquis). Había un clima muy sesentista. Se armaban grandes polémicas. La Escuela se caracterizaba por tener una base documentalista, al principio la dirigía Fernando Birri, que venía de Italia y había visto mucho De Sica. Había una corriente de estudiantes que adherían su línea, a la idea del arte como documento social, y había otra corriente que tenía otras ideas estéticas. Hugo Gola y yo éramos vistos como dos ideólogos de esta otra tendencia. Nosotros defendíamos la importancia de la forma... ¿No, Nicolás?

Sarquis: Sí, pero lo más importante no ocurría en la Escuela de Cine sino en las charlas previas y posteriores, en la cervecería de la esquina o en el patio de la casa de Juani, con Raúl Beceyro, Marilyn Contardi, Pucho Courtalón, Patricio Coll... ¿Te acordás cuando se estrenó en Santa Fe *La cigarra no es un bicho*? Varios de nosotros fuimos a verla, terminamos tirando monedas y entró la policía a llevarnos presos (*risas*). Éramos muy apasionados.

(Continúa Saer): Nosotros criticábamos todo.

¿Qué directores les interesaban?

Antonioni, Bergman, *la nouvelle vague*, los directores que intentaron volver a encontrarle sentido al cine... el cine de autor. Porque en verdad ya lo había anunciado Rosellini en el 45: "El cine ha muerto". El cine se imita a sí mismo, todo es previsible, ha perdido su fuerza renovadora como lenguaje autónomo. El cine se ha vuelto una fórmula preestablecida, se ha convertido en un sistema de representación mucho más codificado que la literatura.

¿En esos años usted filmaba aparte de escribir?

Hacíamos mucho foto-documental, una forma previa al cine. El ejercicio consistía en salir con una cámara a contar historias con fotos. Esa fue una práctica interesante porque uno estaba obligado a buscar en la realidad y a ir desarrollando una segunda mirada.

En el libro de ensayos (El concepto de ficción, 1997) habla de la "moral del fracaso".

Sí, es un tópico fundamental de la literatura desde *El Quijote*. Las grandes novelas se oponen a los valores de los que triunfan. No existe el optimismo en la buena literatura. Los libros que nos ofrecen la salvación son los más triviales. La moral del fracaso se ve hasta en las novelas de Chandler, o en las de Conrad, salvo en *Tifón*. Pero ahí se trata del triunfo de un personaje al que Conrad pinta de tal manera que uno no sabe si es un héroe o un idiota.

¿Se refiere al capitán MacWhirr?

Exactamente. Ese que "no presentaba marcados rasgos de firmeza ni de estupidez". (*risas*)

¿Cuál es la situación actual del arte de vanguardia?

Creo que el problema en la actualidad es que está desapareciendo el sentido crítico, y sin una mirada crítica del mundo no puede haber arte de vanguardia. Decir "Yo soy un hombre del siglo XX", a partir

del año 2000, ya no querrá decir lo mismo que antes. Esta es la situación de la vanguardia. En el siglo XX, "Yo soy un escritor de vanguardia" significaba "Yo soy un hombre moderno, un hombre que quiere transformar el mundo a través de una visión nueva de las cosas". Ahora significa decir: "Yo soy un hombre del pasado".



