

■ saer
saer

Sobre Juan José Saer:
10 observaciones sin importancia

■
Raúl Beceyro

■ En el marco del «Año Saer», se realizó en mayo de 2017, el «Coloquio Saer», organizado por el Gobierno de la provincia de Santa Fe. En esa ocasión se produjo esta participación.

«Sólo tengo dos patrias, la infancia y los amigos»

MARIO TREJO

1ª OBSERVACIÓN

Debo aclarar que no soy un especialista de Saer. Podrían, en consecuencia, expulsarme de este lugar, por usurpación de título. No ser especialista en Saer tiene sus ventajas: no tengo obligaciones. Por ejemplo: si no recuerdo alguna situación o algún personaje de un texto de Saer puedo decir simplemente que no me acuerdo, en lugar de salir corriendo a llenar esa laguna, buscando el texto de Saer donde se menciona esa situación o a ese personaje.

Creo haber leído todo lo que Saer escribió, pero algunos de sus textos los leí hace 30 ó 40 años y no los he vuelto a leer, así que hay textos que no recuerdo muy bien.

No he leído todo lo que se ha escrito sobre Saer, aunque he leído el libro de Beatriz Sarlo, que me incitó a realizar alguna de estas observaciones.

Por supuesto que he leído los cuatro tomos de los inéditos de Saer, y he podido así disfrutar del trabajo de Julio Premat, Sergio Delgado y los otros integrantes de su equipo.

Tampoco tengo la obligación de ver todas las películas sobre textos de Saer. No he visto **El limonero real**, yo había visto otros films de Gustavo Fontán, por ejemplo **La orilla que se abisma**, sobre Juan L. Ortiz, pero cuando salió **El limonero real**, la verdad es que no me animé.

2. SAER PROFESOR

El título de esta observación me hace acordar de los títulos de films de Chaplin: **Carlitos bombero**, **Carlitos presidiario**, etc.

Saer fue profesor en dos momentos y en dos países diferentes. En Argentina, del 62 al 68, fue profesor de

las cátedras de Historia del cine y de Crítica y Estética cinematográficas, en el Instituto de Cinematografía de la UNL.

Habiendo sido su alumno, no tengo un recuerdo muy nítido de cómo eran sus clases. Era una especie de curso único en el que, me pregunto y no sé, si se aprendía mucho de cine. Recuerdo que, para rendir examen, teníamos que leer un libro de Historia de la Estética, publicado por Losada en 1954, y escrito por el Conde de Listowel. Desde entonces no he vuelto a escuchar hablar del Conde de Listowel.

Como Daniel Balderston lo aclaró en su ponencia, había libros que, a instancias de Gola y de Saer, uno tenía que leer. Uno de esos libros era *Realismo y realidad en la literatura argentina*, de Juan Carlos Portantiero; otro era *Nación y cultura*, de Héctor Agosti. Se producía ahí una especie de adoctrinamiento por parte de los profesores. Muy provechoso adoctrinamiento. Gracias a Saer sobre todo, uno leyó a William Faulkner, Virginia Woolf, Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce, Jorge Luis Borges y Antonio Di Benedetto. Por todo ello no puedo sino tenerle un agradecimiento eterno.

Saer fue profesor en Francia, en la ciudad de Rennes, de 1969 al 2002, en que se jubiló. Hizo cursos sobre *Yo el supremo*, de Roa Bastos, *Zama*, de Di Benedetto, *Las hortensias* de Felisberto Hernández, pero también tenía que realizar tareas más rutinarias, como ser monitor en el Laboratorio de idiomas.

En Rennes tenía algunos, pocos, amigos. (Me dijeron que en los títulos de agradecimientos de **El limonero real** aparece el nombre de una colega que le hizo la vida imposible a Saer en la Universidad de Rennes; o se trata de un error o debe haber recapacitado y cambiado mucho.)

En Francia no era un profesor «normal». Era muy diferente del tipo de hispanista francés. No quiero hablar mal en esta ocasión de los hispanistas franceses, pero tengo la impresión de que, en muchas ocasiones los franceses llegan a ser hispanistas porque no pueden ser otra cosa.

Pero fuera de las clases, tanto acá como allá, tanto en Argentina en los 60 como en Rennes después, se produce la constitución de un grupo de amigos entre quienes eran sus alumnos. Acá y allá pasó lo mismo. Y eso señala una virtud cierta de Saer como profesor. Viajar a Rennes todas las semanas no era algo que pudiera gustarle, ni le gustaba dar clases, por eso, en 2002, apenas pudo se jubiló y dejó de dar clases. Recuerdo que en cierta ocasión, refiriéndose a sus colegas de la Universidad o a los funcionarios del Ministerio, usó la palabra «maulas».

3. SAER CINÉFILO

El primero de los aspectos que relacionan a Juan José Saer con el cine tiene que ver con la cinefilia. Saer, antes que nada, fue un cinéfilo. De esa manera el vínculo de Saer y el cine comienza como el de cualquiera, como el de todos, de la manera más simple: gustándole el cine.

La cinefilia supone, efectivamente una especie de interés, o amor, por el cine, de una manera global, general. Se ven todas las películas, se conocen a todos los directores, parece como si todo fuese igual. El cinéfilo no tiene los gustos de la mayoría, o sí los tiene, pero además tiene ciertas preferencias por cineastas menos conocidos, o menores. (Ahora se habla de películas o cineastas de culto, pero no sé si es lo mismo.)

Saer tenía debilidad, entre otros, por Sidney Lumet. Como otros cineastas estadounidenses, Lumet ha hecho buenas y malas películas. Recuerdo la admiración de Saer por **La noche de la iguana** de Huston, film de 1964 y por **La colina de la deshonra** de Lumet, de 1965. En aquel momento tanto Lumet como Huston eran considerados cineastas menores, y con algo de razón. En esos tiempos Visconti, Antonioni, Fellini, estaban haciendo sus mejores films.

La cinefilia de Saer lo acompañó hasta el final. En sus últimos años asistí, un poco sorprendido, a conversaciones de Saer con Roberto Maurer, en las que se evaluaban las virtudes de, por ejemplo, Tim Burton. La cinefilia seguía igual pero, me parece, el cine había cambiado. El lugar de Sidney Lumet había sido ocupado por Tim Burton.

4. SAER DIRECTOR DE CINE

En 1977 Saer vivía en la ciudad de Rennes, en un edificio de departamentos ubicado frente a la Universidad donde daba clases. Uno de sus alumnos tenía un equipo de Super 8, con el que filmaba ingenuos relatos relacionados con leyendas bretonas. Saer le pidió prestado el equipo y comenzó a filmar, en el Centro Comercial del barrio de la Universidad, **Villejean**, una película cuyos personajes eran un hombre de unos 30 años (interpretado por un actor amigo) y una niña de 10, la hija de otros amigos, película que nunca terminó. La situación que se planteaba entre esos dos personajes era turbia, ambigua; el hombre parecía tratar de entablar relación con la nena, procurando atraerla. Casi al mismo tiempo aparece la primera edición del libro de poemas de Saer *El arte de narrar*, en el que se puede leer *Encuentro en la puerta del supermercado*.





■ Juan José Saer



Este poema es un diálogo entre «La hija» y «La madre», en la que parece plantearse una situación muy parecida a la del frustrado film. La hija recrimina a su madre: «no debiste mandarme al supermercado» porque «lo otro, de golpe, se me reveló, como otro», etc. La madre habla, por su parte, de «un extranjero», de «un hombre de treinta años parado una mañana contra la puerta transparente del supermercado que, viéndote llegar...», etc. Es decir que Saer escribe el poema, y después lo toma como base para la película que comienza a filmar en el 77. Ese material filmado fue revelado, pero nunca terminó la película.

Pero eso no es todo. En la página 105 de *Lugar*, el último libro que publicó Saer en vida, se puede leer el brevísimo texto *Nochero*. Ahí se cuenta la siguiente historia: el Gato Garay está tomando un vermouthe en el Gran Doria cuando ve en la vereda de enfrente, parado frente a la vidriera de una confitería, a un hombre de unos treinta años que compra bombones a una nena de diez, y que se va con ella. Su intención es frustrada por la llegada de la madre, el hombre huye y la madre, inquieta y enojada, interroga a las vendedoras de la confitería para saber qué ha pasado. El Gato Garay se levanta de la mesa del bar y se dirige a la casa de unos amigos donde ha sido invitado a cenar.

Así que tenemos dos textos de Saer relacionados con su frustrada tentativa por hacer un film. En el poema, cercano a la filmación, se establece una relación directa con lo que Saer filmó. En *Nochero*, escrito años después, la situación que imaginó Saer, que escribió en el poema y que filmó en la película, se integra a su narrativa: uno de sus personajes «ve» esa situación, y permanece casi indiferente ante algo que parece oscuro, amenazante.

5. LOS LUGARES, LOS PLANOS, FAULKNER

Creo que si Saer hubiera tenido tiempo, *La Grande*, su último libro inconcluso, hubiese tenido un mapa. No tengo ninguna prueba de que lo que digo sea cierto, pero hay algunos indicios.

Saer leyó *Absalom, Absalom*, de William Faulkner, en la edición de Grandes Novelistas de Emecé. En esa edición está el Mapa de Faulkner, la región de la cual el escritor es «único dueño y propietario». Allí están no solamente los lugares en los que se desarrolla *Absalom, Absalom*, sino que también, por ejemplo, se puede leer: «monumento confederado que Benjy tuvo que dejar a su izquierda», y uno se da cuenta de que se está hablando del final de *El sonido y la furia*. Este mapa no es entonces solo el mapa de *Absalom, Absalom*, sino de todo Faulkner.

Seguramente Saer, leyendo *Absalom, Absalom*, y viendo el mapa de la zona de Faulkner, debe haber sentido algo así como una especie de envidia y no sé, si hubiera podido, imitando a Faulkner, no hubiese puesto, al final de *La Grande*, el mapa de esa zona de la cual hubiese sido, Saer, el «único dueño y propietario».

6. RINCÓN: PALO Y HUESO

Así que están los lugares. *Palo y hueso*, por ejemplo, pasa en Rincón. Pero ¿qué sucede? Se superponen los lugares de lo que escribió Saer y los lugares de la película que hizo Nicolás Sarquis.

Saer sitúa el relato más al norte de Rincón. Solo así se comprende el «ir a la ciudad», o «el ómnibus que no va a salir» a causa de la lluvia.

Pero por su parte la ochava del desenlace de **Palo y hueso** es la ochava frente a la plaza de Rincón. Se



produce entonces una especie de sobreimpresión de los lugares del relato y los lugares de la película. Porque el cine tiene una miseria o una servidumbre, cuando se ve obligado a situar, materialmente, toda narración. Y el peso de esa materialidad se impone a la materialidad leve, insinuada, de la literatura.

7. RINCÓN: NADIE NADA NUNCA

En el prólogo de *Nadie nada nunca* que escribe para el libro de los Prólogos, Sergio Delgado cuenta su búsqueda de la casa «real» de *Nadie nada nunca*. Después de una búsqueda obstinada termina diciendo que es una mezcla de dos casas distintas. Incluso hay una complicación con los lugares de Saer, producida por el paso del tiempo. Recuerdo que cuando en el 92 filmamos algunos de los lugares de Saer, ya entonces se habían producido muchos cambios: la estación de ómnibus ya no estaba más, la mano de algunas calles habían cambiado, nada era igual. La playa de Rincón, que Saer retrataba en el 68, pongamos, y que seguía siendo la misma en el 88, cuando se filma la película, ya no existía.

8. LA GRANDE

Pasemos a *La Grande*. Antes que nada una revelación: estamos en la Manzana de Saer. [El segundo día del Coloquio Saer se realizó en el Auditorio de Amsafe, en calle Rivadavia esquina Santiago del Estero, de la ciudad de Santa Fe, que forma parte de la Manzana de la que habla extensamente Saer en *La Grande*.] Sobre calle 25 de mayo está lo que Saer llama el «Conventillo de lujo», donde vive la mamá de Nula, extraño edificio al que solo se puede acceder

cuando, fue mi caso, se van a buscar resultados de análisis médicos. Luego hay, sobre calle Junín, consultorios médicos, lo que le sirve a Saer para contar la historia de Nula con el Doctor Riera y su mujer Lucía. Esta manzana en la que estamos ahora es central en la obra de Saer, y se podría organizar un Tour Saer, alrededor de esta manzana, en lugar de cansarse caminando las 21 cuadras de *Glosa*.

Lo que sucede es que en *La Grande* está todo: está Santa Fe, Paraná, Rincón e incluso hay lugares de «la ciudad», que son prácticamente desconocidos aun para los que vivimos en ella. Por ejemplo: el bar «Déjà vu», del que es dueña Virginia, encargada de la venta de vinos en el Wall Mart.

¿Cuántos santafesinos vieron ese bar, en Boulevard y República de Siria, ahí donde ahora hay una sucursal del Café Martínez? Muy pocos; Saer lo vio.

En la Libreta Roja Saer escribe: «El Bar Déjà vu, enfrente de la Alianza Francesa».

No sé si Saer entró alguna vez a ese bar. Por lo que anota en su libreta puedo suponer que pasó enfrente, en auto, en dirección del Puente Colgante, ya que ve el Bar, en la vereda de enfrente, luego gira la cabeza y ve la Alianza, que está una cuadra más allá del bar. Si fuera para el otro lado, primero vería el bar (la Alianza ya estaría una cuadra atrás) y diría que está cerca de las vías, o del Molino.

Así que pasó una vez (en esos escasos meses en que funcionó el Bar Déjà vu), anotó en su libreta y ya está, imagina ese bar que no conoció por dentro (todas estas son suposiciones) y hace de Virginia su dueña y el Bar Déjà vu pertenece al mundo, o a la zona, de Saer. Con otros lugares Saer actúa de otra forma, modificándolos a su gusto. El bar del Club Amigos del vino es una mezcla del Club del Vino, que estaba en la esquina

de San Gerónimo y Catamarca, con el Bar del Cine Roma, que estaba junto al cine, a unos 30 metros sobre San Gerónimo. El Bar del cine era muy chico, y Saer lo agranda a las dimensiones del Bar de la esquina.

9. PERSONAS Y PERSONAJES

De la misma manera que Saer se basó en lugares reales para construir los lugares de sus ficciones (desde «la ciudad» hasta el Bar Déjà vu, como vimos), también se basa en personas reales para construir a sus personajes. Sus procedimientos son parecidos a los del cine documental para construir «personajes». En el documental se seleccionan algunos rasgos de la persona real, se ocultan otros. Un ejemplo: en el film **La Convención**, realizado en el Taller de Cine de la UNL, tenemos una llegada de Raúl Alfonsín a la mañana temprano, cuando aún están baldeando los pisos. Esa llegada es real, así ocurrió, nada de eso ha sido hecho para la cámara. Pero también es cierto que habíamos filmado otra llegada de Alfonsín, al mediodía, después de una reunión, visiblemente, ya que llegó acompañado de asesores. Las dos cosas sucedieron en la realidad, las dos cosas fueron filmadas, pero elegimos una sola, en ese trabajo de construcción del personaje. No mentimos, pero tampoco se pone «todo»; se elige, se selecciona, en esa mirada que se tiene sobre las personas, para poder transformarlas en personajes.

En *Glosa* Ángel Leto tiene muchos rasgos comunes con Roberto Maurer: viven en los mismos barrios, llegan a los mismos lugares, trabajan en sitios parecidos. Pero mientras Ángel Leto muere mordiendo la pastilla de cianuro, acorralado, Roberto Maurer todavía sigue caminando pimpante por Santa Fe. La persona real es un material inicial, un punto de partida, y

luego los personajes van solos por su lado, por donde Saer quiere que vayan, en realidad.

Están los nuevos personajes. El elenco estable: los mellizos Garay, Ángel Leto, Jorge Washington Noriega, Tomatis, se encuentran, en los últimos libros de Saer, en compañía de nuevos personajes. Algunos de estos nuevos personajes aparecen con referencias de ciertas personas de la realidad; quizá se pueda conjeturar sobre las personas que están en la base de Pinocho Soldi, o de Gabriela Barco, la hija de Barco. También algunas características de los nuevos personajes pueden señalar sus referencias reales: «la voz susurrada de José Carlos», la pareja de Gabriela Barco, puede orientar. Gutiérrez, que al comienzo de la escritura de *La Grande* se llamaba Toublanc, tiene ciertos elementos que lo relacionan con el Mario Trejo de la realidad.

Ahora bien, saber en qué persona de la realidad se basó Saer para comenzar a trabajar un personaje, no es algo determinante, me parece, para comprender su literatura. No saberlo no impide leer a Saer; es un especie de fatalidad. Recordemos que Saer solía desmentir con vehemencia toda relación de cualquiera de sus personajes con personas reales.

10. STEVENSON, SAER, LOS AMIGOS

Pero de todos los nuevos personajes el más importante es Nula, por la función que tiene en *La Grande*. En los textos de Saer hay dos sentimientos. El primero es el sentimiento amoroso, la relación de un hombre y una mujer, con sexualidad, con pasión, con violencia. Nula está para corporizar ese sentimiento amoroso, y de ahí la descripción de sus relaciones con varios personajes femeninos: Diana, Lucía, Virginia. Los otros personajes, ya de cierta edad en *La*



Grande, solo pueden tener recuerdos del sentimiento amoroso, como los tiene Gutiérrez de su relación con Leonor, pero para tener, en presente, el sentimiento amoroso, hace falta un joven, y ahí aparece Nula.

El otro sentimiento en Saer es el amistoso. Amigos se reúnen y hablan durante horas en asados, mesas de bar, acodados a la baranda frente a la laguna, caminando, etc. Entre ellos no hay sexualidad, no hay pasión, no hay violencia. Pero ocupan en la narrativa de Saer un enorme lugar. Dicen que en los cuadernos en los que escribía *La Grande*, Saer tenía una foto sacada con un grupo de amigos; no sé la utilidad de esa foto, para qué la tenía, pero esa foto estaba ahí. La amistad no se teoriza, sino que se practica. (En esto también Saer se relaciona con los grandes cineastas documentalistas: las acciones definen a los personajes.) Pero hay en los inéditos, en la página 159 del segundo tomo, una nota sobre lo que comparten los amigos: «El saber entre amigos. Los círculos de amigos tienen a veces un saber semejante, las mismas lecturas e influencias comunes. Sin embargo, todos no han leído la misma cantidad, ni *exactamente* lo mismo. Y esas diferencias, que podrían limitarse a meras cantidades objetivas, se transforman, por el contrario, en fuerzas impregnadas de emociones. Las diferencias de saber se transforman en diferencias de ser. Profundizar (Relación W-Higinio Gómez).»

Además hay un fragmento de *La Grande* donde un personaje reflexiona sobre por qué están juntos ahí esos amigos, por qué son amigos. En la página 408, Tomatis está en el asado, sentado en una punta de la mesa y mira a sus amigos, que ya han estado comiendo y bebiendo:

«De golpe, en un fogonazo de clarividencia, acaba de comprender por qué están todos juntos, re-

unidos alrededor de esa mesa, distendidos y contentos: porque ninguno entre los presentes, piensa Tomatis, cree que el mundo le pertenece. Todos saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige, y ese desfasaje no los mortifica; al contrario parece más bien satisfacerlos.»

Y en la página 409 concluye: «tienen razón de ser como son, exteriores a la bandada, volando solitarios en el cielo vacío, con el propio delirio como brújula y una ruta incierta, sin plan anticipado, como derrotero. Porque si es verdad que en la muchedumbre gris y somnolienta desfilan durante un tiempo, más o menos largo, muchos de los que algún día van a despertarla, no es menos cierto que los que del nacimiento a la muerte han vivido al margen de ella, a veces incluso sin saberlo, son los que con más justicia son capaces de juzgarla. Son pasto de su delirio, es cierto, pero también, color del mundo.»

Tomatis, no Saer, explica así qué comparten los amigos, por qué son amigos: porque son exteriores a la bandada, porque están al margen de la muchedumbre gris y somnolienta. Porque no son como todos. Quisiera terminar con una cita de Robert Louis Stevenson. En el prólogo de su libro *Viajes con una burra en el país de Cevennes*, Stevenson escribió:

«Todo libro es, en sentido íntimo, una circular dirigida a los amigos de quien lo escribe. Solo ellos perciben su sentido; encuentran mensajes privados, afirmaciones de amor y expresiones de gratitud, desparramados para ellos en todos los rincones. El público no es más que un mecenas generoso que paga el franqueo. (...) ¿De qué puede enorgullecerse un hombre, si no está orgulloso de sus amigos?»