

ENTREVISTA PÚBLICA A JUAN JOSÉ SAER EN EL MALBA

Guillermo Saavedra

¿Cómo fue su primera aproximación a la literatura? ¿Qué lo atraía de la literatura como lector, en primera instancia; y, en segundo término, ¿cuáles fueron los pasos que lo llevaron a escribir su primer libro?

Siempre quise ser escritor. Nunca quise ser otra cosa. Hubo un período en que tuve ganas de hacer cine, de prolongar la experiencia narrativa. Pero eso fue hace mucho tiempo, alrededor de 1960. Cuando entré al instituto de cine como profesor, esas ganas ya se me habían pasado, porque me pareció que el cine era un arte demasiado complejo, una maquinaria demasiado pesada para mí. Francamente, cuando yo veía a los alumnos del instituto que para filmar el sol tenían que levantarse a las cuatro de la mañana para hacer una toma, me dije que eso no era para mí. Estuve en varias filmaciones, pero me resultaba imposible el trabajo en equipo...

Prácticamente, no muestro a nadie las cosas que escribo. Al principio, sí. Cuando éramos jóvenes nos mostrábamos las cosas e intercambiábamos nuestros poemas, nuestros cuentos, nos los leíamos en voz alta. Pero poco a poco empecé a entrar en una especie de solipsismo literario, que se agravó mucho cuando me fui a Francia, donde no conocía a nadie. Ahí estaba en el medio de otro idioma, no tenía editor. Sí, mi último libro que se editó en la Argentina al año siguiente de mi partida fue *Cicatrices*, en 1969. Y después, a partir de ese momento, no volví a publicar un solo libro en la Argentina. Mi siguiente libro, *El limonero real*, se editó cinco años más tarde en España, en 1974. En Francia estaba totalmente solo y no tenía a nadie a quien leerle, y tampoco tenía

ganas de leerle a nadie. Estaba en una zona de incertidumbre respecto del valor posible de mi trabajo. Pero, al mismo tiempo, nunca le mandé un libro a un crítico, nunca le mandé un libro a una revista. Yo quería que el reconocimiento viniese espontáneamente desde el exterior. Y cualquier signo de reconocimiento, por pequeño que fuera, me permitía seguir trabajando.

Volviendo a esa escena inicial, original, ¿cómo y cuáles fueron tus primeras lecturas?

Empecé a escribir prácticamente desde que era niño. Yo escribía y leía novelas, novelas en forma de historieta. Me acuerdo de una revista que se llamaba *Aventuras* donde justamente todas las semanas aparecía una novela policial, generalmente del siglo XIX. Por ejemplo, se publicaban *El sabueso de los Baskerville*, *El fiacre número trece*, todo ese tipo de literatura de misterio en forma de historieta. Y bueno, ésas fueron mis primeras lecturas. Poco a poco empecé a leer libros. Y sobre todo empecé a leer y a escribir, a partir de los doce, muchísima poesía; llenaba cuadernos... Empecé a escribir narrativa relativamente tarde, a los dieciséis o diecisiete años, pero sin demasiado interés. Fue la lectura de dos o tres autores la que desencadenó inmediatamente una especie de furor narrativo, por decir así. Entonces empecé a escribir novelas; escribía cuarenta o cincuenta páginas en tres o cuatro días... Junté pilas de cuentos que después, por supuesto, fui destruyendo.

¿Cuáles fueron esos dos o tres autores?

Particularmente autores extranjeros, italianos, anglosajones, franceses... Cada lectura era un sacudimiento. Por ejemplo, cuando leí la primera frase de *En busca del tiempo perdido*, en español, en la traducción de Pedro Salinas —“Mucho tiempo he estado acostándome temprano”—, para mí fue un choque. No sé bien por qué, ya que en cierto sentido es una frase banal. También: “Hondo es el pozo del pasado”, de la tetralogía de Tho-

mas Mann. Para no hablar de la conmoción que me produjo el primer libro de Faulkner que leí, que fue *Mientras yo agonizo*. Lo leí de una sentada un sábado por la tarde; después de esa lectura era otra persona... También el *Ulises* de Joyce. Por esa época, o antes incluso, leí también algunos autores que me gustaban mucho, pero de un modo un poco vergonzante porque no eran considerados en ese entonces grandes escritores. Por ejemplo, una de mis primeras lecturas fue Chandler, en colecciones populares de relatos policiales como *Rastros*, *Pistas*, etcétera. Creo que debo haber sido la primera persona que escribió sobre Chandler en la Argentina. Escribí sobre *El largo adiós* en 1963; y si digo esto, no es para hacerme el pionero de nada, sino simplemente para decir cómo fueron esas lecturas que desencadenaron en mí una especie de furor narrativo; empecé a escribir cuentos, cuentos y novelas que no terminaba. Cada autor nuevo que leía era una fuente de inspiración, y trataba de escribir como él. Después, cuando escribí el primer cuento de *En la zona*, en 1957, quemé todos los cuentos anteriores.

¿Qué encontró con ese cuento?

No sé qué encontré, porque hay algunas cosas de *En la zona* que me parecen rescatables, pero otras no. Hasta tal punto que cuando publiqué las narraciones en Centro Editor, sólo puse dos o tres cuentos de *En la zona*. Después de *Unidad de lugar* sentí que empezaba otro período. Y con *Cicatrices* empieza otro, hasta *Glosa*... Y después aparece *El entonado* y empieza otra etapa, y así sucesivamente. No sé hasta cuándo...

Por mucho tiempo, seguramente... Con respecto a esas etapas, ¿qué clase de inflexiones se producían, si no en los resultados, por lo menos en sus expectativas o en sus necesidades como escritor?

Bueno, pero eso lo puedo decir ahora, retrospectivamente...

Desde luego. Como usted dice, las poéticas son a posteriori...

Creo que, en relación a la evolución de la obra, lo que define la carrera de un escritor, o de cualquier artista, es una especie de autoconciencia. A veces, esa autoconciencia se detiene, se cierra, se oscurece. Hay autores que, a partir de cierto momento, empiezan a imitarse —nadie está a salvo de eso—, incluso a involucionar. Y hay otros que tienen la suerte de morir jóvenes y que hacen todo hasta el final con el mismo impulso. Pero esa autoconciencia existe, y es ahí donde el trabajo literario se vuelve realmente interesante y apasionante. Ayer, justamente, una persona que me hizo una entrevista para *La Nación* me preguntaba si lo mío era una vocación o un destino. Me parece que la vocación es la parte voluntaria, incluso voluntarista, del trabajo, todo lo que se hace conscientemente. Y el destino es eso que se nos impone, el hecho de querer ser escritor. Me he preguntado muchas veces por qué quería ser escritor, y las respuestas nunca han sido del todo satisfactorias. Después, la otra incógnita o el otro enigma es por qué, si uno es escritor, elige la poesía, por qué escribe poemas. Y después, por qué uno escribe de determinada manera, por qué tiene cierto estilo...

*En su obra hay una serie de constantes espaciales, geográficas, entendiendo la palabra "geográfica" no en un sentido realista o determinista, sino casi metafóricamente. Las palabras "lugar" o "zona", palabras que hablan de topos o de afincamientos en un territorio que es ese paisaje, a veces explícitamente mencionado y otras insinuado, del Litoral, de Santa Fe y sus alrededores. Incluso se las has arreglado muy bien para que hasta una novela como *El entenado* transcurra ahí, un poco forzando...*

Sí, claro... ¿Forzando qué?

Forzando los hechos históricos.

Ah, pero es que no es una novela histórica.

No es que yo crea que lo sea.
No, ya sé.

Al mismo tiempo, en muchos de sus cuentos y novelas, y también en poemas, hay unas dramatis personae, una suerte de elenco más o menos estable que sus lectores ya conocen. Tomatis, Leto, Barco... ¿Cómo se llega a constituir esta especie de mundo saereano, que además tiene una temperatura reconocible, una morosidad, un tempo que se va modificando, y unos rasgos básicos que se mantienen?

Bueno, eso se va construyendo un poco a partir de esa autoconciencia de la que recién hablaba. Me gusta la expresión "elenco estable"... Me gusta esa comparación porque en un elenco estable los actores no interpretan siempre los mismos roles y no siempre tienen el rol principal. En un elenco estable, el que interpretó Hamlet una vez puede interpretar un guardia en otra, y ésta es un poco la idea que fui elaborando. De modo que un personaje podía ser protagonista en una novela y después aparecer como personaje secundario en otra. Eso crea una especie de movilidad, una sensación de espesor. También es necesario que cada una de esas piezas sea una pieza única, y al mismo tiempo forme parte del conjunto. Todas esas cosas forman parte de la autoconciencia y del trabajo racional de construcción narrativa.

Por otro lado, está el aspecto estilístico, o la temática, que muchas veces se me impone contra mi voluntad. Por ejemplo, con el cuento "A medio borrar", que escribí en Francia, pasó lo siguiente: después de haberlo escrito e incluso publicado, cuando volví años más tarde a la Argentina, encontré, entre los papeles que mi hermana había podido salvar de una inundación y de otros cataclismos, un cuaderno y una carpeta; abrí la carpeta y descubrí que ese cuento, "A medio borrar", ya lo había escrito antes. Y me había olvidado por completo de que lo había escrito. Estaba inconcluso, pero era la misma historia... Esa insistencia de un tema me resulta misteriosa. Otro caso es el de *La pesquisa*. Desde hacía

tiempo tenía muchas ganas de escribir una novela policial. Se me ocurrió la idea de la novela, pero entonces tuve como un prurito moral respecto de mi propia estética. Me decía: “¿Cómo yo voy a escribir una novela así, con todos estos asesinatos?”. La manera de hacerlo, pensé, era con una historia inventada y contada por otro, y que pudiese no ser verdadera, como se infiere dos o tres veces en el relato. Sin embargo, seguía teniendo cierto prurito de escribir una novela con ese tema. Y un día me di cuenta: “¡Pero si yo ya escribí una novela así, que es *Nadie nada nunca!*”. En vez de ser ancianas, como en *La pesquisa*, son caballos. Pero el tema ya estaba... Eso me decidió inmediatamente: había una insistencia temática que se imponía por sí misma, y parecía ser la legitimación de mi trabajo.

*Hay algo, entre muchas otras recurrencias y constantes, que a mí me ha permitido nombrar, tratar de sintetizar cierta actitud de su obra en relación a la realidad, que es el arte de narrar la incertidumbre. Hay una constante incapacidad confesa de los narradores y de los personajes en sus libros de dar cuenta de una manera unívoca sobre la realidad que transcurre o queda condensada en ese texto. El caso que usted decía de *La pesquisa* es claro; el caso de *Nadie nada nunca*, también. El caso de *Glosa*, por ejemplo, donde nunca se termina de saber exactamente quién dijo qué, porque los dos personajes hablan de una fiesta a la que ninguno de los dos fue...*

Bueno, mucha gente se dio cuenta de que la estructura de *Glosa* es la estructura de *El banquete* de Platón. En realidad, es una relectura de *El banquete* de Platón. Yo lo había leído cuando todavía vivía en Santa Fe. Años más tarde, en Rennes —estaba viviendo solo en Rennes porque me había divorciado—, vivía enfrente de la biblioteca y siempre sacaba pilas de libros y los ponía al lado de mi cama, en el escritorio. Una noche de un período en el que estuve enfermo —tenía una gripa— me puse a leer las obras de Platón en la edición de la Pléiade, en tres volúmenes. Y pegué tal

salto con esa lectura, que al final se me curó la gripe. Yo creo que la lectura puede curar... Al día siguiente, tenía una estructura narrativa en mi cabeza. En *El banquete* hay dos personajes que se encuentran en el camino a Atenas, y uno le dice al otro: "¿Qué pasó en el banquete de Agatón, donde fue Sócrates?". "Bueno, yo no estuve", le contesta el otro, "pero Fulano de tal, que estuvo, me dijo tal cosa". Me pareció una estructura extraordinaria, la estructura que yo estaba soñando encontrar. Pero *El banquete* habla de una cosa sublime, extraordinaria, que es el amor, la esencia del amor. Entonces, me dije: "Tengo que buscar una cosa más banal". Y se me ocurrió lo del mosquito, que es la cosa más banal que puede haber, sobre todo en Santa Fe, y lo de un relato con dos personajes que refieren algo que les han contado, y el que lo está contando pasa por ser un mentiroso al que le gusta agrandar las cosas, mandarse un poco la parte... Todo eso fue llevando a un sistema de incertidumbre... Todos tenemos tendencia a ser autoritarios, nadie es democrático por gusto, todos lo somos por obligación. Pero cuando soy consciente de eso, trato de no hacerlo. El peor discurso autoritario es aquel que pretende tener una verdad, representar una virtud, etc. Los relatos que quieren demostrar algo como verdadero, en realidad le están diciendo al lector lo que tiene que pensar. Y a mí me parece que nuestra percepción del mundo es mucho más vaga, mucho menos precisa, mucho menos determinada o determinante, y que flotamos de la mañana a la noche en una serie de cosas inacabadas, confusas, apenas vislumbradas. De tanto en tanto tenemos alguna iluminación que nos da una certidumbre, pero esa certidumbre no tiene valor práctico, es incomunicable y fugitiva. En *Glosa*, en un determinado momento, uno de los dos personajes está cruzando la calle y el otro lo ve venir. En ese instante dos autos se cruzan y se crea como una especie de síntesis, una armonía de movimiento, y eso es una certidumbre, un estado de armonía universal en el personaje que lo está observando. Pero eso es intransferible, ni siquiera

se lo comenta al otro. Por supuesto que después hay elecciones morales, sociales, o políticas que tienen que ser claras y netas. Por ejemplo, las afirmaciones de una buena Constitución. Creo que la Constitución argentina es una buena Constitución. No sé si vale la pena cambiarla por ahora, hay otras cosas que habría que cambiar antes que cambiar la Constitución. Los artículos de una Constitución definen hechos, posibilidades, obligaciones, derechos, pero son abstracciones. Es decir, en la realidad de todos los días, en la realidad de nuestra carne y de nuestra travesía por el tiempo, las cosas son siempre menos definidas que aquellas que las leyes presentan. Leyes que son necesarias y tienen que ser lo más justas posibles si pretenden, digamos, fijar la incertidumbre... No sé, la frase quedó un poco... Terminamos con total incertidumbre y el público termina la frase. Por eso, en mi próximo libro sólo voy a escribir las tres o cuatro primeras frases y el público terminará la novela según sus preferencias. Claro, mi editor tendrá que pagar sin cobrar porque es una novela novedosa...

Pero los lectores van a cobrar parte de sus derechos...
Naturalmente, al editor.

Será un libro democrático. La convicción —que es muy de la modernidad y sobre todo del siglo XX— de que no hay una verdad unívoca y de que la incertidumbre es como la temperatura de nuestro estar en el mundo parece imponernos la imposibilidad de narrar lo real. Su literatura, su narrativa, su poesía, sus ensayos en particular, sin embargo, no se resignan a no hablar de lo real.

No, claro. Yo quisiera aclarar una cosa: el hecho de decir que no hay una verdad unívoca no significa que yo sea relativista. El relativismo me parece la peor de las soluciones, y realmente es la política del avestruz. Porque hay gente que piensa que si no se es relativista, se es autoritario. Bueno, me parece totalmente falso. Por ejemplo, tomemos el caso de Freud. Freud no era para

nada relativista, pero tampoco era autoritario. El mundo que él nos pinta no es evidentemente el mundo acabado y reducido a conceptos que encajan muy bien unos en otros. Otro ejemplo es el de Kafka, que es un escritor que yo admiro profundamente porque era un personaje extraordinario.

¿Cómo es el proceso de trabajo en su caso? ¿Cómo sabe —si es que lo sabe— que eso que está azuzándolo de alguna manera como una necesidad de escritura se va a transformar en un cuento, un relato breve o una novela? ¿Cómo sabe que estás frente a un proyecto de una naturaleza determinada, por ejemplo, un poema?

Cuando empiezo a escribir una novela, por ejemplo, yo ya sé que es una novela, un relato más o menos largo...

¿Qué es lo primero que le aparece, una idea?

Sí, aparece sobre todo una estructura. A veces tengo más dificultades en saber cómo empieza una novela que en saber cómo termina. Siempre tengo el final de una novela antes de empezarla; la mayor parte del tiempo he cambiado el principio de mis libros, incluso en algunos casos cuando ya estaban en prueba de imprenta, como en el caso de *Cicatrices*. Pero cuando tengo un final hacia el que voy, entonces todo empieza a converger hacia él y todo se va ordenando en relación con ese final.

¿Qué quiere decir “tener un final” en su caso, tener una frase final, tener una imagen final?

Una imagen final que va transformandose poco a poco en un texto final.

¿Esa imagen es visual?

Puede ser una imagen visual, sí, o una situación. Por ejemplo, ya sé cómo va a terminar la novela que estoy escribiendo ahora... No se los voy a decir porque entonces ya no la van a comprar.

Como en esa novela policial escrita al revés, en la que se sabía quién era el asesino pero todavía no se sabía quién era el muerto.

Claro... Acabo de leer una excelente novela policial, que creo que fue la primera que Borges publicó en El séptimo círculo; se llama *El caso de los bombones envenenados*. Es sobre un grupo que forma un club del crimen y cada uno de estos personajes da una solución del crimen. Todas las soluciones resultan ser perfectamente lógicas, pero algunas son de lo más absurdas. Por ejemplo, un autor de novelas policíacas empieza a describir al asesino, sus móviles hasta que finalmente dice: "Bueno, el asesino soy yo", porque todo lo que había descrito se correspondía con él mismo. En total, hay ocho soluciones diferentes, pero ninguna es ni más ni menos verídica que las otras. Yo, por ejemplo, cuando empecé a leerla dije: "Bueno, ya sé como es esto, el asesino es Fulano de tal". Pero ésa era sólo la cuarta solución; quedaban otras cuatro más que venían después. Y todas las soluciones son lógicamente aceptables, pero ninguna es definitiva. Es una novela excelente...

Es la estructura de "En el bosque", el cuento de Akutagawa, aplicada a la novela policial.

Exactamente, hay algo de eso, aunque no totalmente. Y además es muy agradable de leer. Pero, nos estamos yendo por las ramas...

Mientras sean ramas floridas... Estábamos con el tema de que usted, a la hora de escribir, podía tener un final sin tener un comienzo. ¿Cuándo le aparecen los títulos, que son de una enorme precisión y realidad material en su caso?

Pueden estar desde el principio en algunos casos —siempre tengo dos o tres—, pero en general al promediar la novela queda uno. El título por ejemplo de *Las nubes* lo tuve que cambiar. Primero tuve un título que era provisorio. Después encontré otro que me gustaba mucho, pero lo tuve que cambiar porque un amigo había

escrito una novela que acababa de salir con el mismo título. Al final le puse *Las nubes*. A veces tengo títulos y no tengo novelas. Esta novela que estoy escribiendo ahora se llama *La grande*, y el título se corresponde al tamaño de la novela.

También evoca el premio mayor de la lotería.

También el juego, evidentemente. Un premio de la lotería, pero como nunca pude sacar “la grande”, ahora tengo que escribirla yo mismo.

¿Tiene algo que ver con La mayor?

Seguramente. Por supuesto. Es un eco de *La mayor*, naturalmente. Del mismo modo que *Lugar* es un eco de *Unidad de lugar*, y *Lo imborrable* de “A medio borrar”. Siempre trato de mantener ciertas constantes, que son totalmente arbitrarias, por supuesto. Yo creo que en todas las cosas que leemos y admiramos hay constantes arbitrarias de construcción. Por ejemplo, mis personajes: en todas mis novelas, hay un personaje cuyo nombre empieza con “W”. ¿Por qué? No sé. Se me ocurrió, tenía que ser así. La “W” es una letra poco común, con la cual no hay muchos nombres... Ya me quedan pocos...

Hay muchos nombres uruguayos que empiezan con “W”: Walter, Washington, Wilson...

Claro, con los uruguayos no habría problemas, pero sería realismo costumbrista. También hay toda una serie de personajes en mis libros que tienen un nombre en dos sílabas con asonancia; empiezan con “B” y tienen la asonancia en “a” y en “o”: Barco, Brando..., el de ahora se llama Brando.

Bianco...

Bianco, Bravo. Hay uno, Waldo, que tiene la “W” y la asonancia en “a” y en “o”... Del mismo modo, también en un determinado

momento ponía un poema en prácticamente todos mis libros. Tenía uno para *Las nubes*, que eran unas estrofas que había compuesto el personaje de la monjita, unas estrofas místicas un poco...

¿Un poco "cachuzas"?

Un poco sospechosas, como todas las poesías místicas, ¿no? Cosas que, si no se aclarara que son místicas, terminaríamos todos presos. Bueno, todas esas cosas no son caprichos, son como marcas, como signos que se agregan al cuadro y que marcan la individualidad.

Es como lo que el historiador italiano Carlo Ginzburg explicaba dentro de su idea de paradigma indiciario: para descubrir si un cuadro es o no una falsificación no hay que fijarse en los rasgos gruesos del pintor falsificado, sino en esos mínimos detalles: cómo hace los lóbulos de las orejas, o el pliegue de alguna tela, esos rasgos secundarios, pero a través de los cuales se afirma la personalidad de un artista.

Seguramente. Además, muchos pintores ponen cosas para evitar las falsificaciones. Cosas que los falsificadores saben y les es muy útil desde el punto de vista práctico. Les permite ganar tiempo.

Hizo alusión, de una manera un poco lateral, a la poesía dentro de su obra. Hay un gesto irónico, que es el de ponerle como título a un libro de poemas El arte de narrar. ¿Qué se juega allí, más allá del supuesto chiste? ¿Qué se juega en usted como poeta?

No, no. No es un chiste.

Por eso se lo pregunto.

En ese momento, parecía una paradoja. Pero en realidad, *El arte de narrar* es simplemente porque me empecé a interesar por la poesía narrativa de ciertos poetas. Por ejemplo, en la de Juan L. Ortiz, que es un gran lírico pero también un gran narrador; *El Gualaguay*, por ejemplo, es un gran relato, un relato en verso. La *Divina Comedia* también es, en cierto sentido, una novela en verso.

Y el *Martín Fierro*. Todos son relatos en verso, formas narrativas que me interesan mucho.

Hace muchos años, usted afirmó que tenía un proyecto más o menos utópico de escribir una novela...

Una novela en verso, efectivamente. Pero ya no creo que pueda hacerlo. *El limonero real* lo empecé a escribir en verso; sólo escribí dos páginas y media, más o menos, pero después lo abandoné porque era evidentemente un trabajo lentísimo. Algunos lo pueden hacer; Hernández lo hizo en dos patadas, como quien dice; pero yo tendría que dedicarle toda mi vida, y tengo más ganas de diversificarme. Además, sería un trabajo demasiado metódico y de demasiado largo aliento, algo que no se correspondería mucho con mi temperamento, porque cuando estoy escribiendo algo, ya estoy pensando en lo siguiente que voy a escribir.

¿Cuánto dura habitualmente el tiempo que transcurre desde que se le aparece la imagen final hasta llegar a ese comienzo que originalmente no está en la novela?

Hay mucho tiempo de gestación, sin escribir o tomando notas, y en algunos casos hasta quince años, o más. Por ejemplo, *La ocasión* la había empezado a escribir en 1960, después la abandoné, la seguí en 1967, después la abandoné otra vez, y después la retomé a mediados de los años setenta... Y finalmente pasaron... ¡como veintisiete años!

Fue publicada a fines de los ochenta...

Claro... después la escribí de una sentada en el ochenta y siete. Durante veintisiete años intenté escribirla, hasta que de golpe se presentó la ocasión, por eso se llama así. En realidad, se llamaba *La ocasión* desde antes, pero ahí se afirmó el título.

Doblemente ocasional...

Me llevó muchos años escribir *El limonero real*, pero *Cicatrices* la escribí rápidamente, si bien la venía pensando desde hacía mucho tiempo. Un amigo abogado me había mostrado el legajo de un crimen que se había producido, muy parecido. Era el crimen de un hombre que había matado a su mujer y se había suicidado. Y bueno, me había impresionado mucho, sobre todo ver las fotos forenses, y siempre me quedó la idea de escribir esta novela, y después de golpe la escribí, seis o siete años después de haber visto esas fotos.

Hay algo que se amasa dentro de uno y que cristaliza en un momento determinado...

Yo creo que sí... En mi caso, escribir es como construir variaciones alrededor de dos o tres lugares, siempre los mismos. Esas variaciones son variaciones formales, y esa forma es la que da la ilusión de la novedad. Pero en realidad, cuando uno empieza a buscar, a escarbar, se da cuenta de que siempre aparecen y desaparecen las mismas cosas. Es muy misterioso. Se han dado tantas interpretaciones de la obra de arte durante todo el siglo xx, interpretaciones sociológicas, economicistas, psicoanalíticas, estructuralistas, lingüísticas, filosóficas..., y la cosa nunca se agota. Lo que sucede es que una obra de arte, y sobre todo una obra de arte narrativa, es un objeto más que un discurso. Es un objeto como cualquier objeto del mundo. Esta mesa es tan misteriosa como una novela. Si nos ponemos a explicar esta mesa, siempre tenemos que buscar más causas y causas y causas..., y las causas de las causas. Podemos decir: "Es de madera". Pero la madera ya es un misterio, porque es un ser vivo, y entonces tenemos que explicar el origen de la vida, y así sucesivamente. De esa manera hay tantas interpretaciones de el *Quijote* como lectores de el *Quijote*. El *Quijote* tolera eso, porque el lector pone además algo de sí mismo siempre. Ahora, lo que es extraordinario es que eso sucede con algunos autores y

no con otros. Y hay buenos lectores para ciertos libros y no para otros. Es decir, que hay una construcción común que requiere sin embargo que haya ciertos elementos que, como valencias, puedan entrar en juego. Eso es lo que me parece a mí, pero a lo mejor es exactamente lo contrario...

En la construcción de ese objeto personal que participa del mundo y que es modificado por su trabajo como escritor, ¿cómo es el trabajo de la corrección?, ¿qué quiere decir para usted corregir?, ¿con qué criterios lo hace?, ¿qué se pone de manifiesto entre una idea a la que quiere llegar y un resultado que se va resistiendo a esa idea, y cómo dirime esa tensión?

Tengo dos maneras de corregir. Una es la corrección que podríamos llamar “en acción”, es decir, la corrección que hago cuando estoy escribiendo. Después está la corrección sobre un texto terminado. Cuando releo lo que escribí, siempre corrijo. Como escribo a mano, la primera corrección importante la hago en el momento en que paso a máquina, a la computadora. Y es así como sigo corrigiendo. Para corregir, necesito que las cosas estén sobre el papel. Tal vez ahora me esté habituando un poco al tratamiento del texto en la computadora, porque a fuerza de escribir artículos para los diarios —esos artículos sí los escribo directamente en la computadora— me doy cuenta de que también puedo corregir en pantalla.

¿Cuándo o de qué manera tiene la sensación de que llegó a una versión “definitiva”?

Cuando mando el libro. Pero me pongo a pensar en cosas que tal vez creí que no debían quedar así, que debía haber cambiado. A veces me doy cuenta de haber cometido errores, errores que me atormentan, y trato por todos los medios de corregirlos, pero llega un momento en que ya no puedo corregir más...

Cuando ese material llega al punto de resistencia máxima.

Es algo que le pasa no solamente a los escritores sino a cualquier persona que trabaja sobre un texto escrito: lo empieza a corregir y corregir, y siempre se le pasan errores —incluso errores enormes— que no ve.

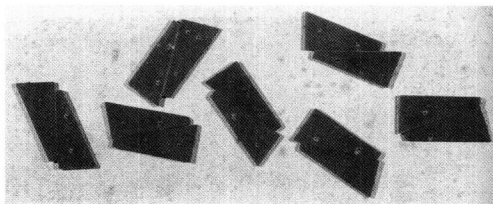
Me permito volver sobre un lugar común de la interpelación a los escritores: ¿qué le puede ofrecer hoy la literatura a la comunidad? ¿Qué matices, qué formas puede agregar la obra literaria?

Creo que, primero, la lectura, el placer de la lectura, ¿no? La experiencia estética. La experiencia estética es realmente, en cierto sentido, redentora. Casi todos hemos tenido esa experiencia, y sabemos que esa experiencia nos produce una transformación interior, duradera o no, pero que nos va modificando, nos va educando... Al mismo tiempo, creo que todos los hombres, sin excepción, tienen una visión del mundo, quieren interpretar el universo en el que viven y tienen teorías, sensaciones, emociones, interrogantes sobre ese universo. Entonces, a veces, la literatura nos pone —en forma un poco ligeramente sistematizada, idealizada, o estilizada— delante de esas interrogaciones. Por eso, algunos escritores les sirven más a unos que a otros. No todos tenemos los mismos escritores que nos sirven, que nos gustan, que nos ayudan. Yo, por ejemplo, en momentos difíciles, tengo necesidad de leer a ciertos escritores, y en otros momentos, a otros. Sabemos que de pronto tenemos nostalgia de ciertas lecturas porque nos ponen en contacto con un aspecto del mundo que queremos reencontrar. O tal vez, no queremos que se pierdan en el olvido y queremos reintegrarlas, por decir así, a nuestra sensibilidad, y a nuestro pensamiento y a nuestra visión de las cosas. Creo que eso me parece lo fundamental de la literatura y de la obra de arte en general, que no son actividades de consumo, no son objetos de consumo obligatorio. Creo que no hay que obligar a la gente a leer. Hay personas que quieren obligar a los niños a leer o a estudiar música.

Bueno, hay que hacer la tentativa para parecer modernos y buenos padres, pero después, si eso no les gusta, yo creo que no hay que obligarlos. Creo que se puede ser feliz sin leer. Lo creo francamente. Pero hay muchas cosas que se pierden, naturalmente. Todos hemos tenido experiencias de lectura extraordinaria, entonces, ¿qué es lo que hace uno cuando tiene una experiencia de lectura extraordinaria? Quiere transmitírsela a alguien, le recomienda el libro a otro, se lo regala. Crea un vínculo social que me parece fundamental para que nuestra existencia sea más rica...

Muchas gracias por haber soportado...

No, gracias a ustedes, que son los que soportaron.



Ensamble de chapadur, plástico y clavos. Ca. 1988, 16 x 38 cm