

ENSAYOS AUTOBIOGRÁFICOS
(Fragmentos)
Raúl Beceyro

SAER Y EL CINE DOCUMENTAL

1. *Un retrato de Saer*

En 1996 Rafael Filippelli realizó el documental “Retrato de Juan José Saer”. El film se filmó en Argentina (Buenos Aires, Santa Fe, Rincón), y París, y había nacido como el primero de una serie de documentales sobre personalidades argentinas que sería realizada por Filippelli y Alberto Fischerman. Filippelli realizó este retrato de Saer y “Lavelli”, sobre el director teatral argentino que vive en Francia Jorge Lavelli. Fischerman filmó, pero no pudo terminar (falleció en 1995) un documental sobre Guillermo Kuitca.

El documental de Filippelli sobre Saer cuenta un viaje de Saer de París a Santa Fe. O más bien desde la llegada de Saer del tren que viene de Rennes, donde Saer trabajaba de profesor en la Universidad, y que llega a París, hasta el asado que se hace en Colastiné, y el viaje que hace Saer al pueblo de Rincón. Comida-despedida en París, aeropuerto de París, llegada a Ezeiza, asado en lo de su amigo Nicolás Sarquis, viaje a Santa Fe, casa familiar, ida en auto a Colastiné, donde come un asado con sus amigos.

Algunas de estas situaciones son las de la realidad, y otras no, se hacen para el film y no son lo que dicen ser.

La despedida de París, con la comida en su casa, con sus amigos de Francia, y la ida al Aeropuerto, no corresponden a situaciones reales: ni era una comida-despedida ni iba al Aeropuerto de París a tomar ningún avión. Otras situaciones sí lo eran: la llegada a la estación de Montparnasse desde Rennes era una llegada real, lo mismo que la llegada a Ezeiza. (Un detalle: primero se filmó la parte argentina y después la francesa, en diciembre del 95.)

Obviamente la presencia de la cámara modifica todo, pero excepto las intervenciones que algunos de los participantes hacen a lo largo del film, Hugo Santiago en París, Beatriz Sarlo en Buenos Aires y yo en Colastiné, se filmó lo que pasaba ahí, y lo que se decía ahí.

En París Hugo Santiago está tocando el piano, se da vuelta y habla a la cámara: "Si tengo que hablar de Juani, de lo que hablaría, (prefiero no hablar de Juani, por lo que voy a decir después), sería de su silencio, de un tipo de silencio. Si tengo que hablar de su narrativa, del estilo de su narrativa, que encuentro tanto en algunos de sus poemas, como en su narrativa mayor (mayor por su tamaño), quisiera hablar de su silencio, ese silencio conversado que busco tanto en su prosa como en nuestra amistad, y que encuentro. Juani es hablador y gritón a veces, pero en una soledad compartida, en momentos en que probablemente estamos solos, hay un tipo de silencio, una calidad de silencio, una cosa no dicha, que hay en su prosa. Es una capacidad poético-narrativa de su prosa, aun la más conversada; son silencios conversados, yo diría. Así, en esos espacios de silencio, escribimos el film que hicimos juntos, y en esos espacios de silencio hemos pasado juntos veinticinco años."

En Buenos Aires, en un momento del asado en casa de Nicolás Sarquis, Beatriz Sarlo dice: "Saer es un escritor del tiempo, del tiempo narrativo. El tiempo es un problema que resuelve en cada una de sus novelas y en cada uno de sus cuentos. Cómo contar el movimiento de una luz sobre las hojas, cómo contar el rebote del sol sobre el río; pero también es un escritor del tiempo filosófico. La muerte es lo que da sentido a la vida. De alguna manera en

sus novelas, a través de largas conversaciones, de relaciones vagas entre los personajes, que nunca terminamos de aferrar del todo, la muerte está planeando, como un límite impasable, que hace posible la literatura y que hace posible la moral. También es un narrador del tiempo histórico. La historia es como una cicatriz, levísima pero siempre presente, en las novelas de Juani. En un poema que escribió hace mucho tiempo, él dice: “Estos pueblos [habla de la Argentina] se me antojan a veces como un pan en llamas.” Un pan en llamas es la Argentina, un pan en llamas fue la Argentina de los últimos treinta años. ¿Cómo aferrar ese pan en llamas? La historia fue dejando las marcas de esas quemaduras en las novelas de Saer. Quizá uno podría decir que es una literatura pesimista, y yo diría que no, que es una literatura fuertemente moral, una literatura cuya moral es la perfección estética.”

En el patio de Colastiné, en un momento del asado, mirando a cámara y con un vaso de vino blanco en la mano, digo: “La novedad que supone la novela de Juani, *La pesquisa*, es que introduce como referencia los elementos de la realidad, en Francia, que ahora lo rodean. Hasta ahora para nosotros, los de origen santafesino, todo resultaba más sencillo, porque cuando uno leía *Avenida del Puerto*, sabía que era la calle Alem, cuando uno leía *Pancho*, uno sabía de quien se trataba, y en consecuencia había una relación particular, que en realidad no ayudaba a explicar o comprender mejor la literatura de Saer. Ahora cuando Saer por primera vez introduce de manera maciza sus referencias francesas, entonces la situación un poco se complica, la relación de los santafesinos, colastinenses, rinconeros, con la literatura de Saer, se vuelve un poco más complicada, a pesar de lo cual hay algunas personas que tienen una relación directa con las referencias santafesinas, pero también con las referencias francesas de Saer, que siguen teniendo esa relación, que se ha quebrado para otros.”

“Pero todo esto no quiere decir que los santafesinos que conocen los lugares que Saer describe, están en mejores condiciones para entablar una relación con su literatura. Simplemente es una circunstancia inevitable, porque en cierto sentido Saer se coloca

en un lugar que es el de la escritura, y que no tiene ya mucho que ver con esos lugares de la realidad, con esas personas de la realidad, esos acontecimientos de la realidad, sobre los cuales él se basó, se paró, se asentó, para construir su literatura. En realidad Saer se coloca en esa especie de tierra de nadie que es la nación de la escritura, se coloca en ese lugar, que no es un lugar, que es el lugar de la escritura.”

2. *El río sin orillas*

Sigo pensando que no hay relación entre la literatura de Saer y lo cinematográfico, pero tengo la impresión de que mirando todo lo que Saer escribió, el libro que se encuentra más cerca del cine, y más aún, del cine documental, es *El río sin orillas*, publicado por Alianza en 1992.

Este libro, subtulado “Tratado imaginario”, lleva una especie de pecado original a cuestas: ser un encargo. Nació entonces no del impulso inicial del propio Saer de escribir un texto que tuviera determinadas características (que desarrollara ciertos acontecimientos, o que describiera a ciertos personajes, o que enfocara cierto momento histórico, o que estructurara cierta organización narrativa, espacial o temporal, o todo esto a la vez), sino de la voluntad de un editor. Habría que ver entonces en qué elementos del propio libro aparece el encargo, en qué *El río sin orillas* es un encargo.

En la página 20 de su libro Saer desecha la posibilidad de desviar de sus fines el libro de encargo que está escribiendo. Lo hace no por cuestiones morales, sino por razones prácticas vinculadas a la necesidad, para un escritor argentino, de “existir”: no puede darse el lujo de desviar el encargo, y esto por una cuestión de seriedad comercial. Sin embargo, a poco que uno lea el libro, advertirá una desviación evidente en un aspecto básico: el libro, supuestamente centrado en el Río de la Plata, habla en realidad de la Argentina, del país, no del río, o no solamente del río, y llega al extremo de desear, por no conocerla bien, la otra orilla. Un libro sobre un río, pero que hable solamente de una orilla, es un libro muy extraño.

El río sin orillas no se define por ser un encargo. Lo que lo caracteriza es ser un libro “documental”, tal como se habla de “cine documental”, cuando se habla de un film que se hace sobre algo o sobre alguien que existe en la realidad, en el mundo, independientemente de que se haga o no una película. Y si no se acepta la calificación de libro “documental” para *El río sin orillas*, seguramente se aceptará su carácter ensayístico. El libro es un ensayo, y como tal quizá por una parte permite un acercamiento al cine ensayístico (o documental) y por otra parte deja ver cómo se despliegan, en un ensayo, las posibilidades de Saer como narrador.

Lo primero que se puede percibir claramente es cierta repugnancia que siente Saer por algunos procedimientos que cultores locales o latinoamericanos del realismo mágico suelen utilizar frecuentemente. En el cine, y también en el cine argentino, abundan los ejemplos de los cineastas “imaginativos”, en cuyos films, por ejemplo, San Martín y Gardel se encuentran y se ponen a tomar mate. Saer se sitúa en las antípodas de escritores y cineastas imaginativos y prueba de ello son las primeras páginas de su libro donde Saer, enfrentando el peligroso desafío de hablar de sí mismo, de sus viajes en avión a Buenos Aires, de su relación con la Argentina y del carácter de encargo del libro, plantea, en los hechos, cuáles son sus preocupaciones centrales. La escritura de esas páginas, la tensión de esa escritura, hasta la elección de cada una de sus palabras, esa es la preocupación básica de Saer. Y es eso lo que le permite hablar, sin ninguna complacencia, de sus viajes en avión a Buenos Aires.

Hay un fragmento de *El río sin orillas*, que es seguramente el momento más extraordinario del texto, y que me hace acordar a un fragmento equivalente de la última película de Alfred Hitchcock *Family Plot*. En esa secuencia del film de Hitchcock estamos siguiendo al personaje central, interpretado por Bruce Dern, que conduce un taxi y es acompañado por su mujer. Su animada discusión lo distrae y al llegar a una bocacalle debe frenar violentamente para evitar atropellar a una mujer que está cruzando

la calle. En ese momento el relato se bifurca, abandonamos a los ocupantes del taxi y comenzamos a seguir a la mujer que acaba de cruzar la calle. Este viraje de la narración, que pone sobre el tapete un elemento central de la obra de Hitchcock, que es lo que podría llamarse, simplemente, la cuestión del punto de vista, me ha producido, como espectador, una de las emociones más intensas de mi vida.

Como lector, idéntica emoción he sentido al leer la página 57 de *El río sin orillas*. Saer viene contando la expedición de Sebastián Gaboto y la fundación del fuerte de Sancti Spiritus, en 1527, y luego dice:

Se ha escrito mucho sobre la desobediencia de Gaboto a Carlos V, ya que en lugar de ir a las Molucas decidió internarse en el Paraná —lo mismo que su sucesor, por otra parte, con el que unos meses más tarde se encontró inopinadamente en medio del río lo que dio lugar a una querrela de propietarios—, pero en mi opinión no hizo más que interpretar el espíritu de las instrucciones del emperador, pensando que iba a encontrar en América lo que se le había mandado a buscar a Oriente. Pero es cierto también que mi opinión es interesada, porque el fuerte de Sancti Spiritus fue fundado, casi sin ninguna exageración, enfrente de mi casa.

En ese momento *El río sin orillas* da un viraje similar al de “Family Plot” y la narración sigue a partir de ese momento a Saer y a Serodino, su pueblo natal, efectivamente ubicado frente a Puerto Gaboto, el nombre que tiene hoy el lugar donde Gaboto fundó Sancti Spiritus. Esta “digresión autobiográfica” reorienta el relato, lo coloca sobre otros rieles y el lector casi siente vértigo al advertir todos los hilos que la narración de Saer viene controlando. Advierte al mismo tiempo, en la misma mirada, la narración y lo narrado, la Argentina, su historia y la vida de Saer. Percibe que todo, en el libro, es cuestión de “trabajo”, de escritura, que nada es natural, que en arte todo es mediación. En una frase Saer multiplica perspectivas, maneras de leer la historia y la vida

de un particular, el pasado y la lectura del pasado. En esa frase Saer explicita toda la complejidad de las narraciones, incluso cinematográficas, y curiosamente, pese a que en cierto momento Saer dice que escribe para ningún lector, toda la complejidad de nuestro “trabajo” como lectores.

La cercanía que, me parece, tiene *El río sin orillas* con el cine, y particularmente con el cine documental, no es de naturaleza tal que haga pensar en adaptar el libro al cine. Más que una película sobre *El río sin orillas*, uno piensa en una película como *El río sin orillas*, que podría tomar el mismo eje que el libro: la Argentina, no el Río de la Plata, y luego, en primer lugar analizar los materiales posibles (la historia, la geografía, la situación actual y el pasado de la Argentina), en segundo lugar tamizarlos por la subjetividad de alguien (ya no Saer sino quien hiciera el film), y finalmente trabajar con los materiales específicos: con la delimitación de cada fragmento, con su tono, sus duraciones, con los encuadres, la altura de cámara y el objetivo utilizado, con la luz y con la forma de mostrar gentes y lugares. Trabajar con eso tanto como trabajó Saer al delimitar la ilación de su libro, el tono de sus partes, los cambios de ritmo y de tono, la longitud de sus periodos, el sonido y sentido de las palabras.

MI PUNTO DE VISTA

A fines de marzo de 2008 salió el número 90 de la revista *Punto de vista*. En las primeras dos páginas un texto de Beatriz Sarlo indicaba que la revista dejaba de aparecer, al cabo de 30 años y 90 números. Las razones: “Se puede hacer una revista con diferentes grados de inclusión, pero el *deseo de revista* es indispensable. Ese impulso tenía un fondo colectivo que hoy percibo debilitado, distraído. (...) Podríamos seguir produciendo buenos índices y recibiendo buenos artículos, pero algo ha comenzado a fallar y es mejor reconocerlo ahora, cuando no se ven consecuencias, que en un capítulo decadente. Una revista que ha estado viva treinta

años no merece sobrevivir como condescendiente homenaje a su propia inercia. Por eso el número 90 es el último.”

El texto de Beatriz Sarlo hace una especie de revisión de la historia de la revista. Lo que estoy escribiendo aquí pretende hacerlo desde otro lugar, menor, secundario, de alguien que también participó de la marcha de *Punto de vista*, para quien la revista fue un estímulo intelectual incomparable y que estuvo en la revista, casi, desde el comienzo, y hasta el final.

Es casi desde el comienzo porque fue en el número 6, en julio de 1979, que apareció mi primer artículo “Cine y narración”. Es hasta el final porque en el número 90 apareció mi ensayo “El documental hoy”, casi 30 años después.

Pero la relación de uno con *Punto de vista* no era solamente los artículos que se publicaban. Una costumbre era, en ocasión de la aparición de cada número, realizar una reunión sobre el número futuro, o sobre los números futuros, y luego ir a comer. Además se realizaban otras reuniones, entre número y número, pero el hecho de vivir en Santa Fe dificultaba materialmente la posibilidad de asistir.

En esas reuniones mi participación era mínima. Yo iba más bien a escuchar y solo participaba cuando había algo que me concernía directamente. La gente que componía el Consejo de Dirección de la revista era, en todos los casos, intelectuales que yo miraba con mucho respeto; iba a esas reuniones más bien a aprender. Había en mi actitud algo de provincialismo, algo pueblerino, pero al mismo tiempo esta relación con la gente de *Punto de vista* me permitía escapar al provincialismo, a lo pueblerino que acecha a todo intelectual que vive en el “interior”, en otro lugar que no sea Buenos Aires. Esa relación con ese grupo de personas excepcionales permitía evitar el repliegue que uno ve con tanta frecuencia en intelectuales santafesinos.

Conocí a Beatriz Sarlo (y a Carlos Altamirano, que la acompañaba), en invierno, a fines del 78, o comienzos del 79, cuando pasaron por París. El primer número de *Punto de vista* había salido un año antes, y se encontraron con Juan José Saer, quien

vivía en el Boulevard Voltaire. Yo estaba visitándolo y recuerdo que ofrecieron, tanto a Saer como a mí, quizá solo en calidad de amigo de Saer, la posibilidad de publicar en la revista. En aquel entonces yo ya había escrito algunos textos sobre cine y estaba trabajando en cuestiones relacionados con la fotografía, y por eso todos los trabajos que fueron publicados en *Punto de vista* en esa primera etapa (del número 6, de julio del 79 al número 13, de noviembre del 81) tocan cuestiones generales relacionadas con el cine (“Cine y narración”, “Cine y ironía”), con Benjamin (parte de un libro sobre fotografía que estaba escribiendo), y con libros sobre fotografía (de Sontag y Barthes).

En ese momento escribir ensayos sobre cine o sobre fotografía era para mí simplemente un sucedáneo del hacer cine. En 1975 habíamos llegado a Francia (con mi mujer Marilyn y mi hija Cecilia), donde había estado un par de años antes trabajando en la Universidad de Rennes, en un puesto que me había conseguido Saer. Después de esa estadía en Francia habíamos vuelto a la Argentina en el 74, pero este viaje tenía un carácter diferente: casi todos mis amigos ya se habían ido de la Argentina (a Venezuela, a Londres, luego a México), y el irse esta vez era en serio: la perspectiva de volver a la Argentina aparecía como lejana. A pesar de eso las dificultades económicas en los primeros años en Francia, a partir del 75, hizo que varias veces uno pensara que se había equivocado en viajar a Francia, y que a pesar de todo debía volver a la Argentina. Afortunadamente las mismas dificultades económicas imposibilitaron esa eventual vuelta a la Argentina.

Tras algunos, tímidos, frustrados, intentos de hacer algo en el campo del cine (algunas cartas, alguna entrevista), se trató de sobrevivir materialmente, gracias a la Universidad de Rennes, y mentalmente, haciendo algo que tuviera que ver con ese cine imposible. Así nacieron algunos ensayos sobre cine (“Cine y política”, libro publicado en Venezuela, “Cine y narración”, algunos de cuyos capítulos fueron publicados en revistas venezolanas) y en cierto momento eso no funcionó más: era evidente que la reflexión sobre el cine debía ser alimentada por la realización de películas,

y que sin poder hacer cine tampoco era posible seguir haciendo teoría sobre el cine (no quiero decir que esto sea general, es solo aplicable a mi caso).

Y ahí apareció la fotografía.

El detonante fue la fotografía de Cartier-Bresson "París, rue Mouffetard, Provisiones el domingo a la mañana, 1954", que vi en el ejemplar de *Les européens*, libro donde esta fotografía apareció por primera vez, que estaba en la Biblioteca de la Universidad de Rennes.

Durante varios meses estuve trabajando sobre esta fotografía, y con otras fotografías de Cartier-Bresson (incluidas en *Les européens*



y en otros libros). Consulté la colección de fotos de Cartier-Bresson en la Bibliothèque Nationale de París, donde pude ver esta foto en una copia inmejorable y así fui escribiendo lo que resultó el primero de una serie de ensayos sobre diferentes fotografías que forman el libro *Ensayos sobre fotografía*. Este libro se publicó en México en 1978, gracias a Alberto Dallal, un mexicano que conocí en Bogotá en 1976, en un congreso organizado por la Unesco al que fui invitado (gracias a César Fernández Moreno, amigo de Saer).

Cuando se publicó el libro, me animé y le mandé a Cartier-Bresson un ejemplar (via la Agencia Magnum), y recibí inmediatamente una carta muy amistosa donde Cartier-Bresson elogiaba lo que yo había escrito (“se sitúa tan lejos de lo que se escribe actualmente sobre fotografía”) y me invitaba a conocerlo. Dos semanas después estuve con él una hora y media en París (fue la única ocasión en que estuve con él personalmente), tomando un café en un bar cerca de su casa y caminando por los Jardines de las Tullerías. (Ahí lo vi, casi, hacer una fotografía: tenía su cámara siempre a mano y estuvo un momento dando vueltas alrededor de dos monjas que estaban en un banco de esos jardines, pero no apretó el disparador. Yo me desplazaba a sus espaldas siguiendo sus movimientos. Luego volvimos a caminar.)

El primer capítulo de *Ensayos sobre fotografía* era una especie de discusión sobre lo que Roland Barthes había escrito sobre fotografía, especialmente su ensayo “El mensaje fotográfico”. También me animé y vía su editorial le mandé a Barthes un ejemplar del libro. También recibí su respuesta donde me decía que mis divergencias respecto a su texto habían sido expresadas por mí “cortésmente”, y que mi libro le iba a ser de ayuda porque estaba encarando nuevamente la cuestión de la fotografía. Era cierto: estaba por escribir *La cámara lúcida*, su último libro.

En febrero de 1980, casi al mismo tiempo que tenía el accidente de tránsito que le iba a provocar la muerte el 25 de marzo, aparece el libro de Barthes *La cámara lúcida*. Lo leí y me enfrenté a una circunstancia doblemente sorpresiva.

En primer lugar mi libro *Ensayos sobre fotografía* estaba incluido en los “Ouvrages de référence” del libro de Barthes, junto a Sartre, Proust, etc. Aparecer en la bibliografía de *La cámara lúcida* era una especie de honor que se debía sobre todo a la generosidad de Barthes: incluir un libro de alguien desconocido solo porque le había gustado, era, por parte de una celebridad como él, algo sorprendente. (Luego, conociendo un poco el mundito de la fotografía en Francia, valoré todavía más el gesto de Barthes, dado que muchas veces encontré citas y menciones que obedecían solamente a una especie de tráfico de influencias.)

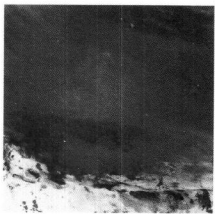
La segunda sorpresa que me deparaba *La cámara lúcida* era desagradable: yo era uno de los pocos autores a quienes Barthes refutaba en su libro. Efectivamente, en la página 138 de su libro Barthes polemiza con los que llama “comentadores de la fotografía” (sociólogos y semiólogos), que dicen que la fotografía no es pura analogía, es decir que difiere de lo real, y que entonces lo que la fotografía representa es algo fabricado, tanto por la perspectiva establecida por Leon Battista Alberti, que es una construcción histórica, no natural, como por el hecho de que lo real (que tiene tres dimensiones) es reducido en la fotografía a un objeto bidimensional. Barthes piensa que esos “comentadores” no consideran elementos centrales de la fotografía, y coloca mi nombre al margen.

El método de Barthes para citar a alguien, que consiste justamente en poner, junto a algún párrafo, el nombre del autor de un libro que figura en la bibliografía, relacionado con lo que Barthes considera, me parece bueno, a pesar de que en este caso, fui su víctima. Porque si, utilizando el método convencional, Barthes hubiera querido poner, entre comillas, escrito por mí, algo relacionado con la perspectiva de Alberti o con la bidimensionalidad de una foto, no hubiera encontrado, en mi libro, nada referido a eso. Barthes tiene razón cuando objeta esas consideraciones, pero se equivoca cuando me pone como representante de los “comentaristas”: nunca dije eso.

En el Capítulo 8 de la edición, aumentada, de Paidós, en 2003, de mi libro “Ensayos sobre fotografía” desarrollo mi “respuesta a

Barthes”, por esa refutación que me hace en su libro. Pero lo que cuenta aquí es que sentí un golpe ante esa refutación, y que me costó tiempo poder asimilarla. Incluso cuando falleció Barthes estaba yo trabajando con un traductor, en la versión al francés de mi libro sobre Cartier-Bresson (publicado poco después), y al primero que pensaba mandársela, apenas la terminara, era a Barthes, porque sospechaba que quizá el hecho de haber leído en español mi libro inicial no le había permitido percibirlo del todo bien. Ahora, en francés, pensaba que el análisis de las nueve fotografías de Cartier-Bresson que desarrollaba en mi ensayo, debería gustarle. Estaba trabajando en eso cuando Barthes falleció.

Barthes murió el 25 de marzo de 1980 y Jean-Paul Sartre veinte días después, el 15 de abril. En el número 9 de Punto de vista, de julio, aparecieron textos de Saer y Rossana Rossanda sobre Sartre y de Susan Sontag sobre la muerte de Barthes. Y yo no pude escribir nada sobre Barthes, su último libro y su muerte, aunque estaba en condiciones de hacerlo, medio paralizado por el efecto causado por la lectura de *La cámara lúcida*. Necesité más de un año para poder, finalmente escribir una nota sobre el libro de Barthes, y su fallecimiento. Ese artículo, “La verdad sobre la fotografía”, salió en el número 13, de noviembre del 81.



Untitled (A Painting in Two Parts), 1986