

El desierto retórico

Entrevista con Juan José Saer

Juan José Saer, nacido en Argentina en 1937, ganó el premio Nadal en 1988 por su novela La ocasión. Es autor asimismo de un libro de poemas, otro de ensayos y quince narraciones, entre las que destaca El entenado y Glosa. Trabaja como profesor de literatura en Francia y cree que no vale la pena escribir si no se hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos.

Podríamos empezar por Borges...
Lo he leído intensamente en mi etapa de formación y tuvo, en mí, una influencia decisiva. Sigo releándolo, aunque menos. Creo que Borges no escribió demasiadas cosas que agreguen elementos nuevos a lo que yo había escrito hasta 1960. También creo que los textos de Borges que llegan hasta *El hacedor* (incluido *El hacedor*, claro) están entre los más hermosos que se han escrito en castellano en nuestro siglo. Mi deuda con Borges es grande y a veces he tenido que hacer un gran esfuerzo para que su influencia no me impidiera llevar a

cabo una obra personal. Borges nos legó a todos el ejemplo de un extraordinario rigor lingüístico y el gusto por una visión del mundo no convencional.

¿Qué otros escritores argentinos le han disputado a Borges posibilidades de influencia sobre usted? Preguntando de otro modo: ¿qué otros escritores argentinos, al margen de Borges, serían sus antepasados literarios? Usted ha hablado muchas veces de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt, de J.L. Ortiz.

Los escritores que me interesan son, sobre todo, los capaces de crear mundos propios. Eso lo encuentro en esos tres escritores. Son, los tres, capaces de crear su propia retórica, sus propias convenciones y tienen una gran autonomía respecto de la lengua en la que escriben. Un aspecto que me atrae de Roberto Arlt, por ejemplo, es el carácter deliberadamente antiliterario de su literatura. Es justamente lo opuesto de lo que hago yo, pero ese carácter antiliterario es una especie de retórica en la cual se expresa una

forma de crítica del orden establecido. En el caso del poeta Juanele (J.L. Ortiz), la autonomía imaginaria y verbal es lo que lo hace realmente extraordinario. Su poesía era, al comienzo, postsimbolista y posmodernista pero, con el tiempo, se transforma. Se convierte casi en poesía abstracta. Es, por momentos, tan alusiva, que se podría decir que ya no le queda referente. En Juanele, la música verbal (lo sensorial, lo orquestal) es el elemento más importante de su poesía.

También de su prosa (de la prosa de Saer).

Carezco de formación musical. Eso es una ventaja, a lo mejor: así me puedo tomar muchas libertades. Pero me alcanza para darme cuenta de que una obra musical parte siempre de un principio estructural, que dirige lo que viene después. Hay correspondencias formales que convierten en ingenua la concepción lineal de la literatura realista. En la música hay un elemento que lo organiza todo, y lo organiza y orienta en forma de repeticiones, variaciones, reformulaciones, contrapuntos. Es algo que siempre me ha seducido, y he intentado llevarlo a cabo en la narrativa. Creo mucho en la literatura como un orden rítmico, musical. Incluso los narradores que no son poetas tienen una música propia. Felisberto Hernández, que

nunca escribió poesía, era un ejemplo. En mi caso, no puedo escribir si la frase no va sonando silenciosamente en mis oídos mientras la escribo. La verdad es que me preocupan más los problemas de ritmo que los problemas de sentido o narrativos.

Música verbal: ¿música argentina, también?

Claro. Argentina tiene una situación idiomática atípica. Eso crea una sensibilidad muy fuerte para los problemas lingüísticos de la literatura. La lengua hablada argentina, a veces, no parece castellano. Pero lo es, por supuesto. Su distanciamiento con respecto al español es lo suficientemente grande como para que se vuelva problemático pero no lo suficientemente grande como para dar lugar a otra lengua. El resultado es una problemática idiomática y lingüística evidente. Yo quiero preservar la lengua hablada porque me parece que es una de las aventuras más interesantes que puede vivir un escritor argentino.

La muletilla argentina "¿no?", por ejemplo, que se repite tanto en Glosa...

Exacto. La muletilla de todo relato real. Cuando se le cuenta un cuento a alguien, hay que ir resumiendo, y se dice ese "¿no?". De esto no hay que deducir que yo me empeñe en

una lengua naturalista, de ninguna manera. El naturalismo lingüístico en la literatura me parece horrible. Es imposible saber cuál es exactamente la lengua hablada. No hay una sola lengua hablada, sino muchas. Por otro lado, conservar la pureza de la lengua, me parece una tarea triste, además de reaccionaria. Con esto no quiero decir que haya que ser impreciso o vago. Hay que buscar la *palabra justa*, pero teniendo en cuenta que el orden de la literatura es el de la emoción y de la imaginación.

A usted le gusta –se ha dicho muchas veces– borrar las fronteras entre los géneros: entre la prosa y la poesía, por ejemplo. En su prosa hay evidentes elementos poéticos y, por otra parte, sus poemas están agrupados bajo el título de El arte de narrar.

Me interesa que haya, en todo, el mismo nivel de expresividad. Tradicionalmente, se considera que la poesía es condensación y la prosa distribución. Por mi parte, pretendo obtener en la poesía el más alto grado de distribución y, en la prosa, el más alto grado de condensación. La división en géneros de la retórica tradicional ya no tiene nada que ver, creo, con nuestra percepción de la literatura. Hay, ya, ejemplos tan variados de tratamiento de la lengua y de la forma que ya no se puede establecer una división tajante

entre poesía y narración. No entiendo a esos narradores – algunos, conspicuos –que dicen que no saben nada de poesía. Creo que un escritor –sea narrador o poeta– tiene que lograr el máximo de intensidad y de altura. Y estas dos cosas aparecen en nuestra época (también en otras, por supuesto) tanto en la prosa como en la poesía. Una novela está mal escrita no porque tenga errores de sintaxis sino porque no alcanza intensidad poética. Mi libro de poemas se llama, efectivamente, *El arte de narrar*, y no es una broma, o una casualidad. Me parece que la mejor manera de integrar poesía y narrativa es escribir una poesía eminentemente narrativa, forma con la cual –convengamos– no todo el mundo está de acuerdo. Mucha gente ha considerado esos poemas como prolongación de mi obra narrativa. En una obra literaria una idea puede estar sugerida o puede estar ampliamente desarrollada. En *El arte de narrar* hay poemas en los que aparecen personajes también presentes en mis narraciones. Aunque no todos los hilos estén atados, la relación está, sí, sugerida. Por otra parte, el tipo de escritura que hay en mis poemas y en mi prosa no difiere mucho.

Personajes que aparecen en una novela no sólo reaparecen en su poesía sino, también, en otras novelas. No sólo personajes:

también espacios, temas, etc. ¿Las novelas son también variaciones de un "tema mayor"?

Son fragmentos, sí. Por ejemplo, *Glosa* es la continuación de *La vuelta completa*. Creo que *La vuelta* transcurre en marzo-abril de 1961, y *Glosa* en octubre de ese año, y uno de los personajes principales de esta novela, Leto, ya aparecía en aquélla como un personaje de segundo plano. Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas), o viceversa. Este es un proyecto que tengo siempre en vista cuando escribo. *La ocasión*, por ejemplo, ya está contada en un cuento mío de *La mayor*, que es de 1971. Los personajes se quedan charlando después de un asado (viste que en *La ocasión* no hay ningún asado, ¿no?) y cuenta la historia que su tío durante la epidemia de fiebre amarilla dejó su puesto en el hospital y contagió a

todo el pueblo. *La ocasión* quiere decir el *acontecimiento*. Teniendo en cuenta que mi literatura es más bien la negación del *acontecimiento*, ésta era una "ocasión" para que lo hubiera. Es una novela más épica, de estructura más lineal. La temporalidad no está ni tan comprimida ni tan estirada como en otras.

Además de familias de escritores afines, de influencias, de lo que se llama "autores preferidos", usted tiene núcleos culturales que le resultan particularmente inspiradores.

Efectivamente, hay ciertos núcleos culturales que me hacen tener ganas de escribir. Por ejemplo, la tragedia griega, la literatura rusa, el Siglo de Oro español, Dante, los trovadores, la narrativa italiana de este siglo. También algunos narradores y poetas: Stevens, Pound, Eliot, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Proust, Beckett. De la literatura latinoamericana, Felisberto Hernández, Onetti, Rulfo, Vallejo, Neruda, Guimaraes Rosa, Drummond de Andrade. Buena parte del *boom* me parece que sólo fue capaz de producir una literatura más bien oportunista. Con respecto a García Márquez, citaría un comentario de Pasolini: "escribe como si su público fuera su productor".

La conquista española (en El entenado) y el siglo XIX argentino (en La ocasión) también son núcleos culturales que han funcionado, para usted, como unidades de inspiración. ¿Es posible que el hecho de vivir fuera permita ver de otra manera el siglo XIX argentino?

Cuando uno está afuera, puede sacudirse de encima la retórica criollista, por ejemplo. Uno se desprende de la visión oficial que teníamos allá del siglo XIX argentino. Al margen de los métodos de investigación histórica, es posible también percibir el fuerte pathos de que está cargado ese espacio, esa época. El espacio americano de pronto se me empezó a cargar de imágenes, de posibilidades inéditas de elaboración narrativa. Con la Conquista sucede algo distinto: los estereotipos de la Conquista son más universales. Es más fácil hacer algo sobre la Conquista (cualquiera cree saber cómo era un conquistador; muchos menos, cómo era un gaucho), pero también más peligroso. Me gusta la pampa, también, porque me gustan, en general, los paisajes desiertos, vacíos. Me parecen metáforas de la percepción. Sería posible percibir un lugar lleno de cosas o de personas con la misma fuerza que percibimos un desierto, pero, en la práctica, se hace difícil, porque nos dispersamos. Bianco, el protagonista de *La ocasión*, está



Retrato de Ezra Pound

convencido de que en ese lugar vacío que es como una metáfora de la percepción va a poder vencer de verdad a la materia.

¿Qué importancia tiene, para un escritor, la teoría literaria?

Los buenos escritores tienen siempre una teoría, la formulen o no; sean capaces de formularla articuladamente o no. Detrás de toda buena novela hay una teoría literaria. Ninguna buena novela repite a otra, a menos que sea una parodia y, en ese caso, hay una distinción que muestra que la repetición es ilusoria. Algunos escritores formulan su teoría sin saber demasiado que la formulan: criticando la obra de otros escritores, por ejemplo. Mi teoría son ideas que tengo sobre la narración. Mi teoría no es preceptiva: me sirve a mí para escribir. Crítica literaria, de todos modos, no leo mucha. Leo más ciencias humanas, antropología, psicología, historia de las religiones, sociología. Me gusta leer eso. También historia (aspectos particulares, específicos), libros de divulgación científica. Y poesía y narrativa, por supuesto. En cuanto a crítica, de tanto en tanto vuelvo a revisar *Mímesis*, de Auerbach. Es un libro que ahora parece un poco pasado de moda, pero me parece un libro imprescindible para entender ciertas cosas (la evolución del

realismo, por ejemplo). A mí muchas veces me han tildado de objetivista (de comunista, también, pero comunista fui durante un tiempo). Han dicho que mi novela *Glosa* es una novela estructuralista. No sé qué quiere decir novela estructuralista. No adhiero a ninguna teoría de manera partidista, racional o sistemática. Cuando encuentro algo que me parece atinado, lo comparto y punto. No me gustan ciertas veleidades pretendidamente vanguardistas, como escribir, porque sí, una novela sin puntuación. Es algo perfectamente trasnochado, y no implica ningún tipo de audacia formal. Es lo primero que el no artista se imagina que es el arte de vanguardia. Sale de ciertas famosas páginas de Ulises, pero allí Joyce quiso representar el fluir de la conciencia. Sin una justificación atinada, es sólo un capricho y una ingenuidad. En la literatura se puede hacer todo, por supuesto, pero siempre que el texto lo autorice o lo exija desde adentro.

Fue tildado de objetivista; también de regionalista. ¿Cómo le suena esta última adscripción?

Muy mal. Estoy bastante harto de eso. He dicho ya un montón de veces que el referente me da igual. Si elegí Santa Fe no quiere decir que yo le tenga un apego extraordinario a esa región (al

margen del apego sentimental, que no tiene nada que ver con la literatura). En realidad, pienso que el ubicar mis narraciones en el mismo lugar es más bien una negación del regionalismo. Los personajes de *Glosa* se desplazan exclusivamente por la Avenida San Martín de la ciudad de Santa Fe. Los detalles que parecen referenciales son totalmente arbitrarios, y no tiene nada que ver con la avenida "real". Quizá yo mismo tenga la culpa de toda esa confusión: uno de mis libros se llama *En la zona*.

Eso vale para lo "regional" ¿Y para lo "nacional"? Usted escribió una vez que "lo nacional es la infancia".

A la patria nos la presentan como lo absoluto, cuando en realidad es lo contingente. No somos deudores del lugar en que nacemos, ya que el lugar de nacimiento, y el mismo nacimiento, es una casualidad. La prueba de que lo nacional es una categoría vacía (relativa, al menos) es que vale para todas las naciones. De todos modos, somos, en gran medida, el lugar en el que nacemos. Los primeros años del hombre son decisivos para su desarrollo posterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son inseparables. La lengua materna tiene que ver con los afectos, con

las sensaciones, con las emociones, con la sexualidad. La patria, por lo tanto, pertenece a la esfera privada. Los que la involucran como un imperativo abstracto proceden de manera, digamos, abusiva.

En su ficción aparece frecuentemente un discurso sobre la ficción. ¿Qué propósito hay detrás de esas apariciones?

Quizá, que el lector sepa que el narrador no cree. Quizá un gesto desesperado del narrador para salvaguardar su credibilidad. Habría que preguntar: ¿en qué no cree el narrador? ¿No cree que el lenguaje pueda comunicar a otros su mundo? ¿No cree que, aceptando que haya mundo, otra cosa que un metalenguaje pueda expresar sus equivalencias? Básicamente, el narrador se siente en la obligación de alterar al lector. Consciente de los lastres de la retórica, el discurso sobre la ficción intenta barrer con todos ellos demostrando, mediante su utilización irónica o sus variaciones críticas, el carácter trasnochado de su supervivencia. Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos. El vocablo "inédito" debería ser tomado, mejor, en todas sus acepciones.

Antes hablaba de una temporalidad comprimida y una temporalidad cerrada: ¿podría explicar un poco más el modo en que el tiempo aparece en su narrativa?

La concepción lineal de la temporalidad es una simple ideología que la mayor parte de la gente confunde con la estructura verdadera del tiempo. En realidad, el tiempo es uno de los fenómenos más inexplicables y aun los más avanzados estudiosos de la física contemporánea admiten, en general, que el mayor problema que se le presenta a su razonamiento y a su experimentación es el problema del tiempo. Por lo tanto, esa concepción lineal de la temporalidad no es menos arbitraria que otras. Si una parte de la observación bastante frecuente en la física contemporánea, no está obligado a tener una visión lineal de la temporalidad y toda otra concepción es aceptable como hipótesis. El tema mismo de algunas de mis narraciones (*Cicatrices*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*) es el tratamiento del tiempo. En *Cicatrices* se trata de un tiempo circular; en *El limonero real*, la estructura es un continuo espacio temporal; en *Nadie nada nunca*, hay una experimentación de tiempo discontinuo.

¿Cuál es su relación con el lenguaje?
Casi corporal. Hay una

especificidad en el acto de escribir que tiene que ver con una relación casi corporal con el lenguaje y con la escritura misma como un acto manual que está más cerca del cuerpo de lo que parece a primera vista.

Ficha biográfica, por último.
Nací en Serodino, provincia de Santa Fe, Argentina, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero del 49. En el 62, me fui a vivir al campo y, en 1968, por diversas razones, a París. ¿Para qué más?

Declaraciones recogidas por Ana Basualdo para *Quimera*, (# 76, 1989), de donde se reproducen textualmente.