

## Grandes Líneas

C

JUAN JOSÉ SAER, ESCRITOR

## “Sentarse a escribir es una operación irreal”

MARINA MARIASCH Y SANTIAGO LLACH

Juan José Saer nació en Serodino en 1937. Entre los años 50 y 60 vivió en Santa Fe y en Rosario y desde 1968 en París. En esas tres ciudades construyó una de las obras literarias más sólidas escritas en lengua castellana en la segunda mitad de este siglo. Saer está ahora en la Argentina, donde vino a participar como jurado en el Festival Internacional de Cine, que acaba de finalizar en Mar del Plata, y estará este jueves en Rosario, a partir de las 8 de la noche, en el Teatro del parque de España, donde brindará una conferencia titulada “Aspectos del relato de ficción”. Esta entrevista se realizó hace dos semanas en Buenos Aires, en el confortable departamento del cineasta Nicolás Sarquis, donde el escritor acostumbra alojarse cuando viene a la Argentina.

—Usted vivió un tiempo en Rosario. ¿Cómo se inserta esa experiencia en su formación intelectual?

—Lo primero que tengo que decir es que la primera ciudad que yo conocí fue Rosario. Como yo nací en Serodino, la primera vez que fui a una ciudad, fui a Rosario. Y muchas ciudades que leía en los libros me las imaginaba como Rosario, que era la única experiencia que tenía de ciudad. Pero después nos fuimos a Santa Fe. Y Santa Fe era una experiencia exótica para mí, más tropical. Mi lugar era un poco Rosario, porque estaba mucho más cerca de Serodino. Yo tenía un tío que vivía en avenida Alberdi, una tía que vivía en Arroyito. Y tengo imágenes de Rosario de cuando tenía dos o tres años. Más tarde, pero todavía adolescente, yo iba mucho a Rosario desde Santa Fe, porque tenía un primo que vivía en la calle Rueda, al que yo quería mucho. Mi hermano, cuando se casó con una rosarina, se fue a vivir a Rosario. En los años 50, 51, 52, iba a visitar a mi primo y me quedaba a veces quince días, tres semanas. Era la primera adolescencia, las primeras salidas, íbamos a los bailes, íbamos al cine; era realmente una experiencia muy fuerte, muy intensa. Y había cocacola, que en Santa Fe no había. Y en el 58 me fui a vivir a Rosario. Viví 5 ó 6 meses en distintos lugares, pero la mayor parte del tiempo en una pensión, en la calle 25 de mayo casi esquina Rioja, cerca del bar El Ancla, que no sé si existe todavía. Y ahí conocí a todo el grupo de poetas rosarinos, y estuve yendo y viniendo hasta alrededor de 1960. También conocí a mi primera mujer, Bibí, que era de



“Rosario era la única experiencia que yo tenía de ciudad”

Rosario, y me casé con ella en el 62. En el grupo de poetas estaban Aldo Oliva, el negro Ielpi, Jorge Conti que venía de Santa Fe, Romeo Medina, Willy Harvey, Daniel Giribaldi, Hugo Padeletti; también estaba María Teresa Gramuglio, a quien conocí en la Facultad de Filosofía y Juan Pablo Renzi, Noemí Ulla. Y había algunos que no eran poetas, que estudiaban filosofía, o psicoanálisis, o sociología, como Daniel Wagner o Eddy Saltzman. Y también estaba Adolfo Prieto, que ya era decano de la Facultad en 1958. En fin, ese era el grupo. A mí lo que me atraía mucho de Rosario era la Facultad de Filosofía, porque Santa Fe para mí era la creación literaria, y Rosario era el pensamiento filosófico, la sociología, el psicoanálisis. Eran dos líneas de la actividad, del pensamiento, que

terminaron por converger. De esa formación de elementos dispares se va constituyendo una personalidad literaria, que sería un poco la síntesis de todo eso, voluntaria o involuntaria.

—En una charla reciente, usted habló de la responsabilidad del texto testimonial. ¿Cuál sería la responsabilidad de la ficción?

—La ficción tiene otras responsabilidades. En primer lugar, tiene que ser buena, porque es un arte que tiene leyes propias, diferentes a las de otro tipo de textos. Cuando se pasa de la experiencia a la ficción, incluso de lo oral a lo escrito, es como si se cambiara de medio. Como si se pasara del agua al aire o del aire al agua. Son cosas diferentes, entonces se requiere una estrategia diferente. Cuando estamos en tierra firme, camina-

mos. Pero en el agua no podemos caminar, entonces tenemos que adoptar otra forma para desplazarnos, para mantenernos a flote y para sobrevivir: eso es la natación. Se ha comparado muchas veces a la natación con el acto de escribir. Muchos escritores han tenido una preferencia por la natación. Incluso algunos escritores que eran muy poco deportistas, como Pavese. Y un caso mucho más inesperado es el de Kafka: el único deporte que practicaba era la natación —y probablemente un poco de equitación, también. Él habla de nadar como una actividad que tiene que ver con la respiración, que a su vez se relaciona con la escritura.

—En una entrevista que le hizo Guillermo Saavedra, usted destacaba a tres escritores argentinos:

Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz y Roberto Arlt y una de las cosas que resaltaba en Arlt era su moralismo.

—Claro, esa es la especificidad de Arlt. Yo no puedo negar —en nombre de mi propia concepción artística— la especificidad de otro. Por ejemplo, Macedonio Fernández tiene una concepción idealista, solipsista, que yo no comparto totalmente. Macedonio dice que el mundo es un almismo, es decir, un producto del alma. Pero qué es el alma, empecemos por ahí. Esa definición es un poco incompleta, a mi modo de ver. Pero no es eso lo que me interesa de Macedonio. Me interesa la capacidad de expresar ese sistema que es el suyo, esa visión suya, en estructuras verbales propias. Lo mismo sucede con Arlt. Él es moralista ▶ pág. 8

## El Mirador Buenos Aires

Una gran retrospectiva de Roberto Matta que permite hacer un seguimiento de la línea dura del surrealismo y, a su vez, comprobar la pérdida de su furia original

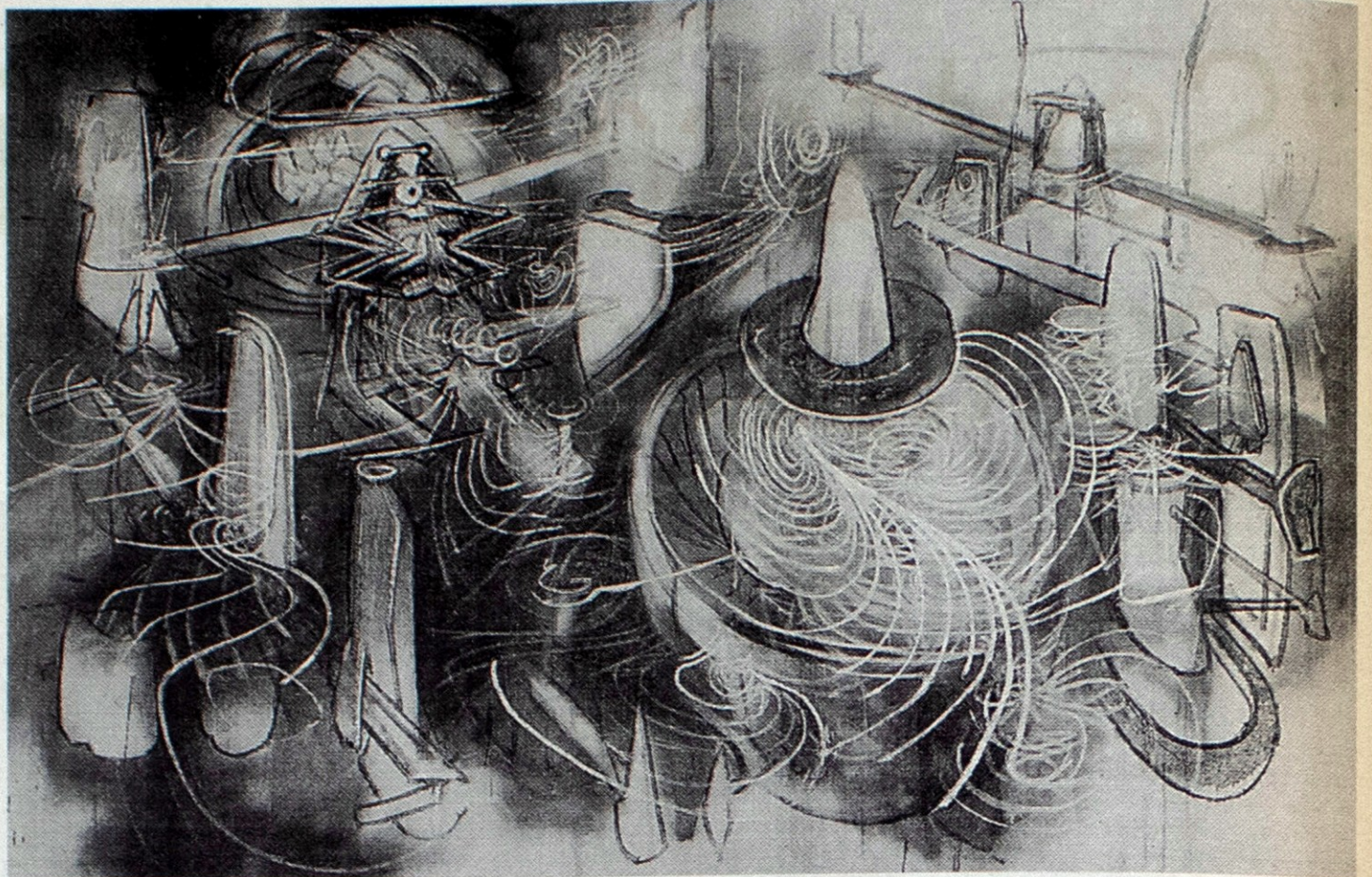
EDUARDO STUPÍA

Ciento veinte obras de Roberto Matta Echaurren (Chile, 1911) expuestas en las salas del Centro Cultural Borges, de Buenos Aires, conforman la única exhibición del autor importante, en calidad y cantidad de obra, que haya tenido lugar en el ámbito local desde 1940, aunque es bueno recordar aquí que hace algunos años la galería Der Brucke brindó la oportunidad —siempre esporádica en el caso de Matta— de apreciar una notable selección de sus pinturas y grabados. La amplitud y extensión de la actual muestra es, por fin, aceptablemente proporcional a la extraordinaria dimensión que indiscutiblemente ha alcanzado Matta, eludiendo tempranamente la confinación al “gueto”

prestigioso de “artista latinoamericano” para convertirse en una figura clave, absolutamente influyente, del volcánico escenario internacional que el movimiento surrealista exhibía en las décadas del 30 y del 40.

Arquitecto, discípulo y colaborador de Le Corbusier en su estudio de París desde 1933, Matta va a dejarse empapar enseguida por ese riquísimo contexto; conoce a Picasso, a Magritte, a Miró y empieza a despegarse de la arquitectura para ingresar en la no menos tentadora y promisoriosa usina de vanguardia que constituía el universo pictórico de la época.

Son apenas cuatro dibujos los que muestra en la Exposición Surrealista Internacional de la Galerie de Beaux Arts de París, en 1938, junto a Picasso, Duchamp, De Chirico, a figurones de la primera generación de surrealistas, como Ernst, Masson, Miró, Man Ray, Tanguy y Arp, a los nombres más prominentes de la década del 30, como Brauner, Domínguez, Paaler y Bellmer. Son cuatro dibujos que le bastan para revelarse como decidido adherente al automatismo de los orígenes, lo cual en este momento significaba alinearse con Breton en el rescate de los métodos “puros” del surrealismo primitivo, y por consiguiente en la militancia de feroz rechazo que este último lideraba contra la hegemonía del surrealismo ilusionista de Dalí. Era la lucha de las variantes que se obsesionaban con extraer imágenes de las profundidades psíquicas y oníricas —y cuyo referente más prestigioso era Yves Tanguy—, contra la infección especulativa que parecía desprenderse de las figuras y escenas dalinianas, con su empalagosa confluencia de relatos y situaciones de apariencia inquietante, pero al fin y al cabo exponentes de un surrealismo aburguesado, institucionalizado; en última instancia, digestivo. Por cierto: en la muestra en cuestión también estaba incluido Dalí, como no podía ser de otra manera, dado su predicamento entre el público de profanos e iniciados. Que su presencia en la exposición fue una suerte de imposición del “marketing” lo revela el escrito de propio André Breton (*Acerca de las tendencias más recientes de la pintura surrealista*, 1939), en el cual el patriarca condenaba abiertamente la opción



*Ils s'explode*, 1982, óleo, 198 x 300 cm. Colección Thomas R. Monahan

estética daliniana.

La notable obra de Roberto Matta es la evidencia, que la recorre virtualmente en su totalidad, de que el artista jamás abandonó ese gesto inicial, ese punto de arranque de su poética, y que en todo caso fue transformándolo, adaptándolo a las diversas instancias en las que eventualmente se embarcó —a veces más conceptuales, a veces más narrativas— sin traicionarlo ni traicionarse nunca. La obra de Matta es de una asombrosa coherencia en la identidad de sus rasgos, lo cual habla de su prodigiosa cualidad proteica, de su habilidad de prestidigitador para embaucar la mirada, transformando un archivo de recursos no demasiado extenso en un despliegue de posibilidades plásticas y escénicas, de riqueza virtualmente inagotable. Lo paradójico del asunto es, en todo caso, que la virulencia que sobre el lenguaje formal se proponía ejercer ese surrealismo de la irrupción, fanáticamente disruptivo, y que Matta asumió en la etapa inicial de su actividad —con una actitud que sin quererlo, era casi revisionista— fue aplacándose en la sostenida evolución de su obra, que ahora luce con una mansedumbre de rasgos siempre amables y simpáticamente misteriosos, como si la indiscutible singularidad y grandeza de su producción ya no pudiera generar sino la reverencial certeza de estar en presencia de un arte “clásico” de este siglo. La pregunta pendiente, que intenta liberar a Matta de toda opacidad, es si ese fenómeno no ocurre, a esta altura, con todo el surrealismo.

Dudas al margen, en la muestra del Borges se destacan tres piezas correspondientes a la etapa neorquina inicial de Matta, todas de 1943; en ellas ya se anuncian los elementos esenciales constitutivos de su poética futura, en un alto grado de concentración, aunque todavía sin la complejidad escénica, espacial, colorística y gráfica que alcanzará en sucesivas etapas. En ese Matta, como en los sub-

siguientes, el óleo habrá perdido su materialidad densa para extenderse en capas suaves, acuareladas, traslúcidas, transparentes, donde la vibración cromática siempre busca la atmósfera antes que la definición exhaustiva de la forma; la paleta de Matta no apele tanto al impacto de un color “contra” otro color (aunque hay ejemplos, en esta misma muestra, de alta temperatura colorística) sino del color sobre el color, generando una intensa modulación del llamado “espacio interno”, o interior, del cuadro. En la escena primaria mattiana siempre hay una suerte de “nube” placentaria, hecha de humos y babas pictóricas, de oscuridades llenas de matices y reflejos sin fondo ni horizonte, como un gran acorde visual embrionario del cual nacerán, o sobre el cual se desplegarán, todas las situaciones, elementos, arquitecturas, grafías y personajes.

Un inequívoco torso de mujer, en un óleo de 1949, parece inaugurar —al menos, en el contexto de cronología parcial que esta muestra antológica propone— la aparición más consolidada de una cierta figuración, delimitada por un soberbio trabajo de líneas, de gran soltura, por momentos de somero apego a la definición de contornos, en otros, “inventando” la figura a partir de la expansión de la mancha; también ingresan los expansivos cruces, fugas, redes y tramas lineales, siempre muy dinámicas, que operan a favor de la fragmentación aireada del típico espacio mattiano (Marcel Duchamp sostuvo que la primera y más importante contribución de Matta a la pintura surrealista es su descubrimiento de las regiones del espacio), dividido también en sectores diseñados con gran noción de los volúmenes abiertos, por planos rectos, que a veces se instalan como los paneles móviles de una escenografía absurda, geométricamente accesible y a la vez de incierta dilucidación.

Tanto en los óleos como en las aguafuertes, aguafuertes, puntas se-

cas y lápices que también se incluyen, profundamente, en esta muestra, la figuración arquitectónico-anatómico-mecánico-constructivista de Matta es perfectamente indefinible, y constituye otra de sus inconfundibles marcas de fábrica. La alusión a estructuras óseas, a vegetaciones anómalas, a faunas indecibles, a materias y cualidades orgánicas que sugieren el ingreso a la interioridad quirúrgica de un cuerpo imposible, son la estribación más derivativa de la tópica pretensión surrealista de establecer ese barroquismo de criaturas, espacios y dimensiones que se despliegan en su gramática desbordante hasta en las obras más recientes. Gracias a esta generosa muestra de Matta, el espectador puede corroborar, además, con la incontrastable evidencia física del cuadro —y a salvo de las no siempre fieles y nítidas reproducciones de una obra ópticamente complicada— la extraordinaria capacidad técnica de Matta pintor, disolviendo la materia colorística y la superficie bidimensional de la tela o el papel en una ventana abierta a una escena sin contención ni límites —salvo la inevitable convención de los límites del cuadro— donde se extenuan sus escenas sinfónicas en un movimiento puramente óptico. La constante atracción de sus despliegues predomina por sobre toda percepción del virtuosismo del pintor, nunca demasiado notable, nunca excesivamente evidente (un “virtuosismo negligé”, como bien lo define D.G.Helder), pero siempre en el grado justo de una economía de medios absolutamente equilibrada, bajo el rostro amable de un universo formal que es un “mundo feliz” de plasticidad, siempre dispuesto a que el espectador lo contemple sin agregarle otra perturbación que la imposibilidad absoluta de hacer verbal lo que ve. Un efecto interesante, aunque en el caso de Matta se manifieste notablemente lejano a las casi olvidadas explosiones surrealistas sobre el territorio del sentido.



ROBERTO MATTA

Una exposición de 120 cuadros que permiten comprobar la extraordinaria capacidad técnica del gran pintor surrealista chileno

En el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín hasta fines de enero



# De punta Nosotros y Saer

## OPINIÓN

“De repente hace un bollo con el paquete de cigarrillos, lo tira al agua y al paquete le lleva media página trazar una figura en el aire y caer en la superficie del río”



Martín Prieto  
El Ciudadano

Cuando tenía 15 o 16 años y leía fervorosamente a Julio Cortázar y a César Fernández Moreno alguien del entorno que, como ustedes verán, no es algo privativo de Julio César, Menem o Alfonsín —todos, de una manera u otra, vivimos asediados por nuestro entorno—, sembró, con amabilidad y perseverancia, mi camino de libros de Juan José Saer. Mis poemas de entonces —o esas cosas que yo escribía y que pensaba con una autoindulgencia propia de la ignorancia, de la edad y de mí, que eran poemas— estaban atravesados por el coloquialismo *negligé* de *Argentino hasta la muerte*, y todos los personajes de mis relatos —sí es que podemos considerarlos tales sólo porque empezaban, se desarrollaban y terminaban— cuando no remitían a mí mismo, que era lo que más conocía y tenía más a mano, remitían a una mezcla modesta de Horacio Olivera y La Maga, lo que daba siempre un producto igual: un sensualismo, un cultismo y un decadentismo muy desteñidos, muy de segunda mano, que en un momento, me empezó a aburrir hasta a mí. Llegó entonces la hora del entorno: llegó la hora de Saer.

Al principio, fue un eslabón más en la penosa cadena de las influencias. Leónidas Lamborghini escribe, a propósito de las influencias, que “uno tiene el modelo y evita esa luz en la que si caés morís como un insecto”. Otra vez, no supe evitar la luz y así escribí, ya bordeando los 20, mi primera novela, que perdí y no quiero encontrar: un personaje que caminaba de Córdoba y Paraguay hasta el río, se encontraba en el camino con otro, con quien mantenía conversaciones intelectuales, ambos acodados sobre la baranda que separa el parque de la bandera del muelle, mientras fuman, y hace mucho calor, y de repente uno de los dos hace un bollo con el paquete de cigarrillos y lo tira al agua y al paquete le lleva media página trazar una figura elíptica en el aire y caer en la superficie lisa del río, y allá las islas, hundidas en el agua hasta las rodillas (y a los tipos les faltaba todavía volver).

Desde entonces, la obra de Saer fue dejando una huella gratificante para algunos, molesta para otros, pero sin dudas firme en la literatura argentina de los últimos quince años. *Punctum*, el gran libro de Martín Gambarotta, publicado en 1996 cuando su autor tenía 28 años, señala posiblemente el punto más alto de condena y de abandono a la que la obra de un autor puede someter a la de otro. El comienzo de *Punctum* (“Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes / que delimitan un lugar sobre la calle. La bruma se traslada a su mente / vacía, no sabe quién es y el primer / pensamiento / Un perro que se da cuenta que es perro / deja de serlo vuelve a formar

parte / del sueño pero aparece, difusa, / la maceta: una pava abollada con plantas en el centro de la mesa / dos caballetes / sosteniendo una tabla de madera / entonces está despierto.”) le debe a Saer desde la pava hasta la claustrofobia, desde la percepción adormilada hasta la filosofía, como si ser “saeriano” fuese más que una elección, una condena. El resto de *Punctum* es, en cambio, el progresivo, violento y audaz abandono de esa condena. Volviendo a Lamborghini: “El otro movimiento posible es orbitar el modelo admirado, salirse y derivarlo en otra órbita”. Eso es lo que hace Gambarotta: después de haber orbitado, sale y deriva el modelo en otra órbita, al punto que el modelo mismo, en su órbita original, envejece.

Así, si Saer inicia, célebremente, su relato *La Mayor* con una frase que dice “Otros, ellos, antes, podían”, Alejandro Rubio, un contemporáneo de Gambarotta, escribe en su libro *Música mala*, parafraseando a Saer y a su vez estigmatizándolo: “Esos, los de antes, decían que, sobre todo”. Atravesado por una nueva generación, el vanguardista Saer pasa, en un mismo movimiento, de ser modelo a

ser pasado. Es verdad que lo que para la vanguardia es pasado para la retaguardia tiene el intacto sabor del presente. Por eso no es extraño que mientras para muchos escritores de vanguardia Saer empiece a ser “de antes”, los lectores y escritores modernos, que son la antítesis de la vanguardia vayan de a poco convirtiéndolo si no en un best-seller, en un escritor “de moda”.

Es cierto entonces que muchos escritores y lectores intentan encontrar en *Las nubes*, en *La pesquisa* o en *La ocasión*, lo que no supieron ver en *La Mayor*, en *Nadie nada nunca* o en *Glosa*. No pienso, sin embargo, que los nuevos libros de Saer sean versiones degradadas de los viejos ni, citando a Alberto Girri, que estemos frente a “esos libros pésimos que únicamente escritores notables pudieron haber escrito”. Pienso algo más complicado que no sé si entiendo yo.

En la nota sobre *Palo y hueso* que escribe aquí mismo Sergio Chejfec, dice que las primeras obras de un autor son aquellas en las que éste está a la intemperie; “todavía no ha levantado el edificio retórico con temas y recurren-

cias propios; una construcción que, en el mejor de los casos, lo dotará de un registro individual y reconocible. Lo bueno de estas obras es que el escritor no cuenta todavía con la ayuda del resto de su literatura, y se las debe arreglar con lo poco o mucho que sale de sus manos. Esta suerte de precariedad, que no lo es, se hace visible y permite ver de manera más contrastada las opciones estéticas del autor”.

Pienso que Saer, que la nueva obra de Saer, se encuentra, como en *Responso*, *Palo y hueso* o *Cicatrices*, otra vez a la intemperie. Que los protocolos de *Las nubes* no tienen, pese a su apariencia, nada que ver con los de *La Mayor*.

Pienso, finalmente, que aquellos que estamos entrenados en la literatura de Saer “de antes” estamos ciegos y sordos para entrar en *Las Nubes* o en *La pesquisa*.

Habría entonces que ver qué nuevas condiciones son capaces de construir para la nueva literatura argentina, la nueva obra de Saer y sus nuevos lectores.

Nosotros, los de antes, como diría Lamborghini, ya nos salimos y estamos condenados a no poder volver a entrar.

## DESCUBRA TODO EL EROTISMO DE CABLEHOGAR



Todo el erotismo.  
Mucha seducción.  
Sintonice la señal  
de VENUS y PLAYBOY.  
Dos canales  
premium  
a un costo  
preferencial.

ABONO  
**\$28**  
BASICO

**CABLEHOGAR**  
MAS ROSARINO QUE NUNCA

SIEMPRE UN PASO ADELANTE.

Solicite promotor sin cargo al 0800-8- CABLE/22253



I E C H

## LITERATURA ARGENTINA

# La Central Juan José Saer

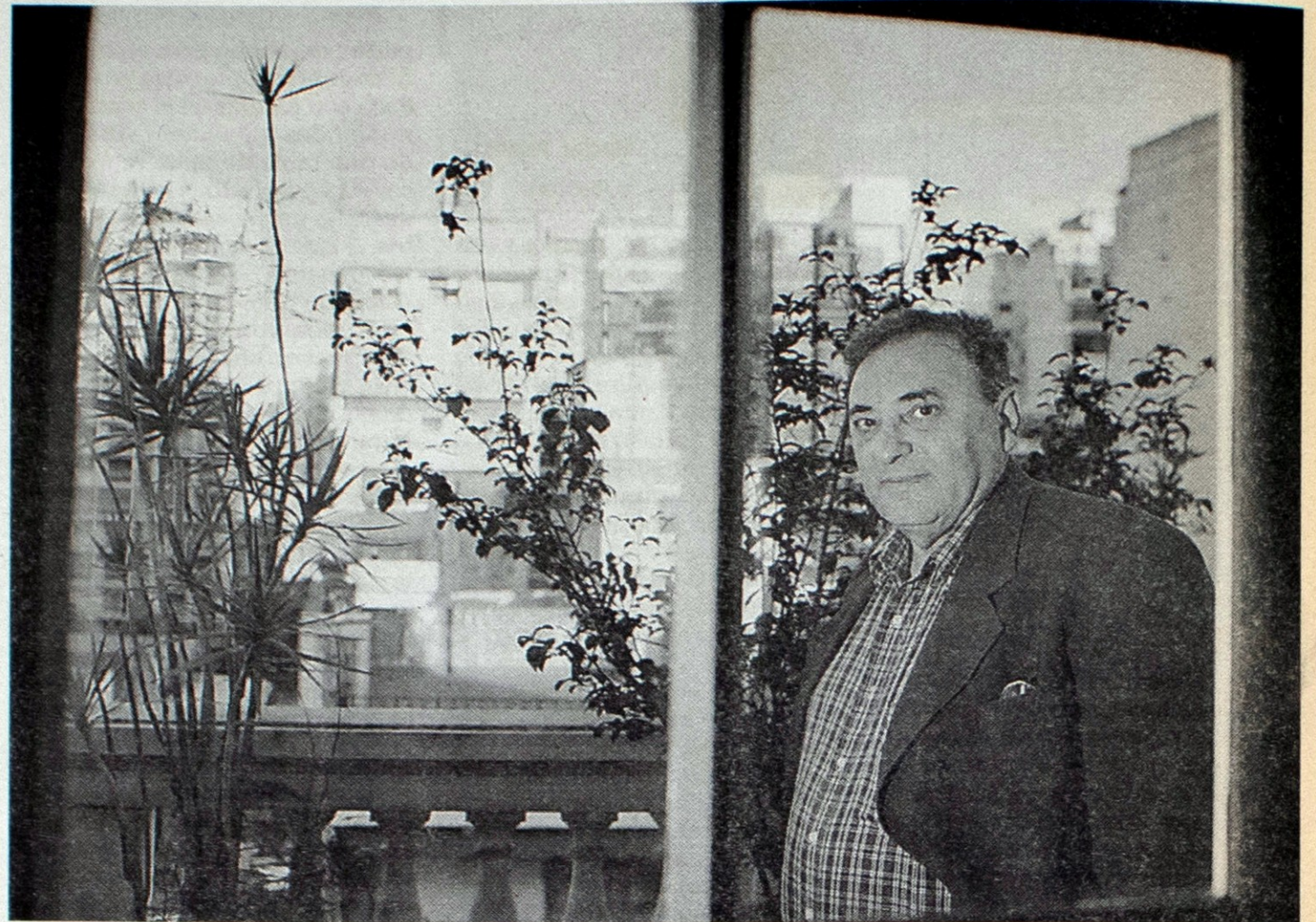
Es evidente que la intención iluminadora de esta obra, su plan totalizante y elíptico ha inventado, en términos literarios, uno de los mejores mundos posibles

NORA AVARO

Como ninguna otra obra actual de la literatura argentina —aunque la de César Aira también parece estar tomando ese camino poco incierto— la obra de Juan José Saer le dio a la crítica literaria especializada, la de las investigaciones universitarias pero también la del periodismo cultural, una ocasión inigualable para aplicar sus más prestigiosos modelos interpretativos: técnicas de reconocimiento y un léxico específico. En el auge de la actividad estructuralista, sin ir tan lejos, “el texto saeriano” no sólo fue el centro de la fiesta sino también, en algunos casos, el pato de bodas. Para esa época de autoridades indiscutibles y profusas bibliografías, *El limonero real*, una de sus mejores narraciones, se reducía simplemente a señalar los complejos procesos de su escritura. Como si el relato hubiera llegado al máximo de su narcisismo y no conten-

No se trata de destinar su obra al bastante deslucido panteón de la literatura argentina

to con abandonar la realidad o al menos la buena disposición para representarla, eligiera representarse a sí mismo en el colmo de la creencia en la más tonta y empujadora de las ilusiones referenciales. Sin embargo, no resulta desatinado creer que relatos como “Sombras sobre vidrio esmerilado” o incluso “La mayor”, tentados por las reglas de la experimentación formal o del mero “ejercicio de estilo”, hayan colaborado de algún modo con estas posiciones críticas tan distantes de esa “antropología especulativa” que para Saer define el arte de la ficción. Cosas de modas y modelos, se dirá, que ignoraron, acaso por poco provechosa,



PABLO AMELO

En el auge del estructuralismo, el texto saeriano no sólo fue el centro de la fiesta, sino el pato de bodas

la gracia mayor de esta literatura, su más alta sabiduría: la jerarquización absoluta de la sensibilidad (en todos los sentidos que se le quiera dar a este término) a la hora de narrar o describir las formas del presente que son también la forma del mundo (y nadie mejor que Saer supo de las magníficas posibilidades de esta doble homologación).

Críticos, profesores, periodistas, narradores han leído y releído la obra de Saer a lo largo de estos años. Han precisado poéticas y procedimientos con el fin de comprobar, una vez más, que si la literatura es algo, que si algo se puede predicar de ella, esto es la fuer-

za de su incertidumbre y de su ambigüedad. En este sentido, la obra de Saer, como un modelo de los más ejemplares (y ejemplar aquí no sólo en su sentido didáctico sino también en su sentido moral) vendría a confirmar, en una repetición programada, la falta de certezas propia del arte literario, su capacidad de conmover las convicciones más variadas salvo, claro está, las certezas y convicciones aprendidas al abrigo de alguna teoría en boga.

Pasa entonces, frente a esta marea por cierto muy escrupulosa de lecturas y análisis, la fea impresión, y más fea aún cuando se trata de una obra que queremos bien, de

que ya se ha dicho bastante sobre ella, y que ni siquiera los libros por venir podrán perturbar en un ápice esa celebrada reputación. No es para nada excesivo confiar hoy, antes incluso de leerlo, antes incluso de que Saer se sienta a escribirlo, en la promesa de que cualquiera de sus libros futuros jamás resentirá ese edificio bien montado que es su obra literaria. Quizá esto suceda porque la calidad de esta literatura descansa, más que en la comprobación de su excelencia, en este modo bastante previsible de la esperanza. Y como no hay ilusión más poderosa que la que se asienta sobre lo conocido, lectores saerianos esperan de esta obra to-

## LA MAYOR

BEATRIZ VIGNOLI

“Déjame que lloro como aquel que sufre en vida la tortura de llorar su propia muerte”: al releer *La mayor* (1976), este verso de Discépolo parece surcarlo como un estremecimiento subterráneo bajo la superficie densamente articulada del texto. O de los textos. Los relatos largos y la serie de breves ficciones ensayísticas y relatos agrupados bajo el título “Argumentos” configuran una obra de duelo, que como alegoría fragmentaria trabaja a golpes de imágenes, desde el interior más recónditamente subjetivo de la perplejidad y de la angustia, una ausencia: la propia, en la paradójica muerte consciente del exilio.

El ritmo es lo primero que salta a la vista en los dos relatos largos. Ambos avanzan a pasos cortos y majestuosos en frases que se alargan, demorándose, retornando sobre sí en círculos que se van expandiendo, reiterándose como

paladas que excavan el vacío. Esta prosa, esta especie de música barroca, que podría ser también furia contenida, amortaja tiernamente en una constelación de imágenes oblicuamente metafóricas la experiencia de desarraigarse. El libro está dedicado a Adolfo Prieto y contiene en su argumento huellas muy sutiles de la particular forma de violencia política que agitaba al país a comienzos de la década del setenta. Del narrador del primer relato largo, el que da título al libro, sabremos que se llama Angel Leto y que aguarda en la casa de su amigo Tomatis el momento propicio para matar a un sindicalista “traidor”. El nombre del personaje alude quizás al río del olvido que cruzan los muertos; para Leto, a diferencia de los personajes memoriosos de Proust sugeridos y traducidos por la imagen de una galletita sopándose en el café, es imposible la reminiscencia. Como en una superación dialéctica de la antinomia entre progresismo y decadentismo, Sa-

er representa su mundo a través de un empirismo y una estética del extrañamiento para los cuales no hay futuro ni pasado. Entre esta reverberación intermitente de presencia y ausencia, entre el matar y el morir, un ícono cultural aparece, el “Trigal con cuervos” que Vincent Van Gogh pintara antes de suicidarse, pero Leto es miope y lo ofrece parcialmente visible —aunque perfectamente legible— en su relato. También se sabe después que el narrador de “A medio borrar” se llama Pichón Garay. Acaso descendiente de Juan de Garay, fundador expuesto al mismo destino santafesino de inundaciones que —como el exilio— “sepultan, inutilizan nuestra memoria común, nuestra identidad”, Pichón está por irse del país, y se desencuentra con su hermano gemelo, alias el Gato, postergando la despedida. La inundación forma parte de una constelación simbólica, estructurada con el rigor de un sueño en la vigilia: brechas en un dique (“una medida errónea,

propia del ejército... esas brechas quedarán sin cerrar durante años”); un cuadro blanco, superficie que sugiere un espacio y que todos contemplan en la fiesta de despedida menos el ausente Gato; la imagen de un hombre que llora y se tapa la cara con las manos, que la madre de ambos observa en el televisor; y un retrato oval. El motivo de la copia y el de la identidad incierta, ligados al de los límites entre arte y realidad, y al del desencuentro, se reiteran, no sólo en la diada fraterna Gato-Pichón, sino en el cuento breve “El parecido”. En algunos de los veintiocho “argumentos” se detectan rastros de lecturas y de discusiones estéticas y políticas; en otros, las cicatrices de la diáspora que quebró este espacio de interdiscursividad privilegiado, una de cuyas voces era la de Juan Pablo Renzi. ¿Por qué treinta fragmentos y no una novela completa? Porque “el conjunto de una catástrofe es un privilegio de espectadores, no de protagonistas”.

Juan José Saer

LA MAYOR



DE JUAN JOSÉ SAER

Dos relatos largos (“La mayor” y “A medio borrar”) son la extraña forma de uno de los libros más impactantes del autor de “El limonero real”

Editorial Planeta  
Barcelona, 1976  
207 páginas



## LITERATURA ARGENTINA

## ASÍ ESCRIBE

AMANECE  
Y YA ESTÁ CON LOS OJOS  
ABIERTOS

Parece no escuchar el ladrido de los perros ni el canto agudo y largo de los gallos ni el de los pájaros reunidos en el paraíso del patio delantero que suena interminable y rico, ni a los perros de la casa, el Negro y el Chiquito, que recorren el patio inquietos, ronroneando excitados por el alba, respondiendo con ladridos secos a los llamados intermitentes de perros lejanos que vienen desde la otra orilla del río. La voz de los gallos viene de muchas direcciones. Con los ojos abiertos,

echado de espaldas, las manos cruzadas flojas sobre el abdomen, Wenceslao no oye nada salvo el tumulto oscuro del sueño, que se retira de su mente como cuando una nube negra va deslizándose en el cielo y deja ver el círculo brillante de la luna; no oye nada, porque cincuenta años de oír en el amanecer de los gallos, de los perros y de los pájaros, la voz de los caballos, no le permiten en el presente escuchar otra cosa que no sea el silencio.

(El limonero real, primera edición: Editorial Planeta, Barcelona, 1974, 286 páginas)



Lo imborrable no está a la altura de Tomatis

talizadora (nada más exacto, por otro lado, que llamar a ese conjunto de poemas y narraciones "obra") la parte que viene a confirmar que, por fortuna, hay la totalidad. No sólo los personajes conocidos moviéndose en una zona conocida sino también, y de modo fundamental, un mundo: una atmósfera y un estilo.

Pero no se trata aquí, al menos no exclusivamente, de una nueva constatación valorativa que vuelve a destinar a Saer al panteón, de hecho ya bastante deslucido, de la buena literatura, la alta literatura,

Saer escribe muy bien,  
mejor que cualquiera de  
los escritores  
argentinos actuales

la literatura erudita (más de una vez se ha dicho, y peyorativamente, que la de Saer, también como la de Borges, es una obra para críticos o escritores). Se trata de todos modos de volver a pensar a su favor, y quizá, por qué no, también

un poco en contra de los que piensan a su favor. En contra de los estereotipos críticos que han ensalzado su escritura y que, hay que lamentarlo, hoy parecen formar parte de ella. Más cuando puede intuirse por ahí que, al tiempo que empiezan a venderse, sus acciones también empiezan a bajar en la bolsa, bastante mísera por cierto, de la literatura nacional. (En uno de los últimos números de "Radar", el suplemento del diario *Página 12*, Fogwill, en su comodísimo papel de escandalizador-profesional-de-las-letras-argentinas, se despacha contra Saer tildándolo de escritor de libros "tolerables e impecables": ilegibles.)

Porque hoy, frente al altísimo prestigio que adquiere lo menor y sus géneros, lo descartable, las fórmulas del mal gusto, lo popular en su versión margineta —una suerte de vuelta de tuerca incorrecta, puramente opositiva, a lo políticamente correcto—, parece que la obra de Saer no tuviera nada que decir y ahí nomás puede decirse de ella que, al final, era una literatura aburrida, de planes demasia-

do precisos, cuidadosa de lo que hay que descuidar, poco jugada, poco temeraria y también envejecida, con ese modo juvenil de la vejez que ataca a aquellos que se mantienen iguales a sí mismos.

Es indiscutible: Saer escribe bien, pero muy bien, mejor, seguramente, que cualquiera de los escritores argentinos actuales. Su frase, de una sintaxis difícil y a menudo engorrosa, plagada de puntuaciones y ritmos apenas diferentes que suenan en una música única, marcha siempre como aliada y tranquila, como si ese modo inigualable en que se enlazan una con otra no fuera producto de ningún trabajo, de ningún ejercicio puntilloso de composición. Como si su frase nunca hubiera sido corregida, ni perfeccionada, sino que, muy por el contrario, hubiera nacido perfecta e intocable en el máximo posible de su progreso. También como su frase, su obra entra no progresa.

El mismo Saer lo ha declarado en alguno de los muchos reportajes y notas que da cuando viene al país (aquí mismo, en este suple-

mento, hay uno): "Sin darme cuenta —dice a propósito de la redacción de *La pesquisa*— había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela". La repetición, lo que Saer llama, tomando prestado algún vocabulario, "el eterno retorno de lo idéntico", sienta las bases de esa rara ortodoxia por la que elige permanecer fiel a sí mismo como único modo de ser fiel a su arte. ¿Es cuestionable, en términos artísticos, este tipo de fidelidad?

En el año 1987, y con motivo de la aparición de *Glosa*, César Aira publicó una nota en *El porteño* donde, con el talento propio de los escritores que leen mejor que nadie (legado borgeano por excelencia), dio la impresión, feliz en este caso, de decir todo lo que podía decirse sobre Saer, aún con sus maliciosas ironías. Tomó posición frente a una literatura que le servía más que ninguna otra para trazar las líneas diferenciales de su propio proyecto artístico. La nota se titulaba "Zona peligrosa" pero paradójicamente lo que intentaba constatar era que Saer estaba a sal-

vo de cualquier peligro. Escribía, junto con Manuel Puig, las mejores novelas, cada una de ellas era mejor que la anterior, pero a diferencia de Puig, Saer resultaba siempre más un buen libro que "la manifestación del arte de una persona". Porque para Aira escribir bien es una exigencia o una virtud "de taller literario" no de la literatura. Es claro, un taller literario muy prestigioso, aquel en que pudiera funcionar como modelo, como matriz de escritura y como ejemplo (porque estos son las normas didácticas de cualquier taller literario) una escritura como la de Saer. El vaivén de la voz narradora unido al cambio de perspectiva en *Nadie Nada Nunca* es, quién lo duda, la puesta a punto y la exasperación de una técnica narrativa, pero los efectos de ese mecanicismo no pueden medirse solamente en términos de experimentación, mero virtuosismo o habilidad compositiva.

Hay una diferencia radical entre un buen libro y la literatura, y la obra de Saer también sabe de esa diferencia, aunque no recurra de manera habitual a jergas específicas, a transgresiones gramaticales, o a los desbordes de la imaginación. Aunque Saer declare, muy en contra de la corriente, que escribir cada uno de sus libros le lleva mucho tiempo e incluso que le resulta una tarea penosa.

Sospecho, porque mi entusiasmo no me obliga a la necedad, que *Lo imborrable* no está a la altura de Tomatis, que la reaparición de Pichón Garay decepciona un poco nuestras expectativas en *La pesquisa*.

Pero aún sosteniendo esas sospechas no me es posible desconocer que esta obra, su intención iluminadora, su plan totalizante y elíptico, ha inventado uno de los mejores mundos posibles, los que "exigen valer como real". ¿Qué otra cosa se puede esperar de la literatura?

## EL ARTE DE NARRAR

OSCAR TABORDA

Había un relato en *Unidad de lugar* donde Saer narraba el proceso de construcción de un poema. El relato se llamaba "Sombras sobre un vidrio esmerilado" y el personaje central era una poetisa ya mayor a la que le habían cortado un pecho. La mujer contemplaba a su cuñado, se tocaba el corpiño vacío relleno de algodón y, como si este acto fuese el hundimiento de una galletita en una taza de té, iba recordando fragmentos de su vida cuyo efecto inmediato era la plasmación de un soneto.

Aparte de estar señalando con esto el encorsetamiento formal al que habían sucumbido los autores de la generación del cuarenta, de estar haciendo también una crítica de la subordinación plena de las palabras y de su ritmo a un sentido previo, exterior al poema, Saer sobre todo ponía en escena y conforma un sistema de aproximación

al acto poético que aún por entonces se mantenía vigente. Esa falta ejemplificada en el pecho cercenado era el motor convencional y pomposo de una forma de entender la poesía. Cuando comenzó a circular la edición venezolana de *El arte de narrar*, a fines de los setenta, pese a que la mayor parte de las obras de sus contemporáneos había adoptado el verso libre y se permitía otras y más amplias libertades, no era muy seguro que hubiese habido un cambio con respecto a aquella vieja sensibilidad. El lirismo de *El arte de narrar* venía a contravenirla. En lugar de Adelina Flores con sus cincuenta y seis años y su pecho faltante, ahora estaba "Michel" con su mirada oblicua y altanera, a quien "...Una sierra sin fin / le llevó, a los quince años, dos dedos: de lo que se jacta".

Esa provocación, que en su momento parecía brutal y solitaria, tenía una fuerte impronta tradicional. Había que rastrearla en Joyce, Pavese, Juan L. Ortiz, Proust,

Faulkner, José Hernández. El rasgo distintivo del sistema de restricciones de *El arte de narrar* se sostenía principalmente en una leal adscripción a ciertas engañosas connotaciones de la prosa: claridad, comunicabilidad y transparencia. Campo de pruebas, la envolvente y tersa escritura de Saer pierde en ocasiones algo de su intensidad al ser llevada al verso pero a cambio adquiere una especie de cristalización ensayística, de ilustración asistemática de sus preocupaciones más recurrentes, organizando su campo literario. Los poemas parecen funcionar como los gráficos dictados por los impulsos de un electrocardiograma.

Hoy, vía Lamborghini y Zelayán, tal vez estos poemas suenen un tanto enfáticos pero no por ello dejan de transmitir el vigor y la arrobada belleza de su fraseo: "Algo me puso en esta noche profunda para que, continuamente, soñara / sombras que vienen y se van y las leyes que las rigen / y sacara, más tarde, de ese arte tenue, una

canción / llamada, intencionadamente, el sueño de Bottom / porque ese sueño no tiene fin".

El carácter extremadamente libresco de muchos de ellos queda relegado a un segundo plano. La cantilena del "no debiste mandarme" del "Encuentro en la puerta del supermercado" debería estar en la puerta del placard o la heladera de todas las amas de casa argentinas. En representación de "En la tumba de Sartre" y de "El hexámetro homérico descripto por Samuel Taylor Coleridge". Del poema de Petrus Borel; por "La Venus de Willendorf", por la "Leche de la Underwood", y por "El fin de Higinio Gómez". Clásicos inmediatos por su poder ficcional, gozan de una rara virtud retroactiva. Cualquiera de sus líneas nos ubica de lleno en la modernidad. Es como cuando Marx, por ejemplo, en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, dice "la cabeza atocinada de Luis XVIII" y parece latir allí un verso de Ezra Pound y el siglo por venir.

Juan José Saer  
*El arte de narrar*

Universidad  
Nacional  
del Litoral

## DE JUAN JOSÉ SAER

Desde el título, el autor señala el singular lugar desde el que piensa la poesía y, también, los presupuestos desde los que idea la narración

Universidad Nacional del Litoral  
Santa Fe, 1988  
135 páginas

# TeVé

**Recomendaciones.** Una selección de los mejores programas por cable para disfrutar en la comodidad del hogar. **Programación.** Los dos canales abiertos de Rosario más los tres abiertos de Buenos Aires. **Superdestacados.** Elegidos de visión ineludible

## POR CABLE

### CINE

**10.00**  
**El último elefante.** Con Isabella Rossellini, Jhon Lithgow y James Earl Jones (TNT)

**12.00**  
**Tierra del alma.** Con Dennis Quaid, Mare Winningham y Harve Presnell. (TNT)

**15.30**  
**El tango en París.** Musical. (Volver)

**14.45**  
**Rocky 4.** Acción con Sylvester Stallone, Talia Shire y Mr T (SPACE)

**16.00**  
**Mi pobre diablito.** Comedia (Cinecanal)

**16.30**  
**Descalzos en el parque** (Space)

**18.30**  
**Cool World.** Con Brad Pitt, Kim Basinger y Gabriel Byrne (Space)

**22.45**  
**Sueños en Arizona** (I-sat)

**23.30**  
**El secreto de Roan Inish** (HBO Olé)

**23.45**  
**El amante.** Drama con Jane Marth, Tony Leung y Frederique Meinnger (Space)

**00.00**  
**El jovencito.** Es el fin del año 1942. Las tropas alemanas están invadiendo, y a pesar de todo esto, el joven Francois de diez años logra descubrir el amor (FOX)

## DEPORTES

**09.00**  
**Fox Sports Noticias** (FOX Sports)

**Rugby 98** (repetición) (Espn)

**10.00**  
**Goles del fútbol de España** (Espn)

**11.30**  
**SportsCenter Internacional** (Espn)

**12.00**  
**Surf a vela** (FOX Sports)

**14.00**  
**Deportes extremos** (FOX Sports)

**15.00**  
**Fútbol de Inglaterra. Liga premier** (FOX Sports)

**17.30**  
**Mundo del automovilismo** (Espn)

**19.00**  
**Deportes acuáticos** (FOX Sports)

**20.00**  
**Rugby Union** (FOX Sports)

**22.00**  
**Básquet de la NBA.** Minesota contra Houston. En vivo (Espn)

## SERIES

**08.00**  
**Melrose Place** (Teleuno)

**10.00**  
**Mac Gyver** (USA)

**10.30**  
**Friends** (Sony)

**11.00**  
**Baywatch** (Sony)

**12.00**  
**Pacific Blue** (Teleuno)

**16.00**  
**Party of five** (Sony)

**17.30**  
**La isla de Gilligan** (Unise-ries)

**18.00**  
**Beverly Hills 90210** (Teleuno)

**18.30**  
**Tres por tres** (Warner)

**19.00**  
**La niñera** (Sony)

**21.00**  
**Luisa & Clark:** las nuevas aventuras de Superman (Warner)

**22.00**  
**Party of five** (Sony)

**23.30**  
**Seinfeld** (Sony)

## INFANTILES

**09.00**  
**El chapulín colorado** (Big Channel)

**09.30**  
**El chavo** (Cablín)

**11.00**  
**Aif** (Big Channel)

**13.00**  
**Las aventuras de Silvestre y Piolín** (Cartoon Network)

**14.00**  
**Animales asombrosos** (Discovery Kids)

**16.00**  
**Pinocho** (Big Channel)

**18.00**  
**Sailor Moon** (Magic Kids)

**19.00**  
**Escalofríos** (FOX Kids)

**21.00**  
**La isla del tesoro** (Big Channel)

## DOCUMENTALES

**09.30**  
**Historia Argentina.** Refor-

ma Constitucional (Educa-ble)

**10.00**  
**Explorando América:** Santa Bárbara, California (People + Arts)

**13.00**  
**Los caminos del mundo:** descubriendo China (People + Arts)

**19.00**  
**Hora salvaje** (Discovery Channel)

**20.00**  
**Biografía:** General George Custer. (Mundo Olé)

**21.00**  
**Maravillas modernas** (Mundo Olé)

**22.00**  
**Vidas: el último Sha** (People + Arts)

## ARTE Y CULTURA

**12.00**  
**Misterios ancestrales** (Mundo Olé)

**14.00**  
**Hogar y estilo** (Casa Club TV)

**18.00**  
**Celebrity profile** (E Entertainment)

**19.00**  
**La naturaleza de las cosas** (Mundo Olé)

**21.30**  
**Emergencias Veterinarias** (Animal Planet)

## MUSICALES

**11.00**  
**Los veinte primeros** (Telemúsica)

**12.00**  
**MTV Clásico** (MTV)

**14.00**  
**Informe 21** (Music 21)

**18.00**  
**Videos** (MTV)

**Video compacto.** Informe (Telemúsica)

**21.00**  
**Video y film** (Music 21)

**23.30**  
**Raysonika** (MTV)

## TV ABIERTA

### CANAL 5

**11.00**  
Supermatch

**12.00**  
Telefé noticias

**13.00**  
Muñeca Brava

**14.00**  
El show del Chavo

**15.00**  
Tal para cual

**15.30**  
Señoras sin señores

**16.00**  
La niñera

**17.00**  
El zorro

**18.00**  
Chiquititas

**19.00**  
Telefé noticias II

**20.00**  
Susana Giménez

**21.00**  
Verano del 98

**22.00**  
ER emergencias

**24.00**  
El equipo de primera

**00.30**  
Meditación para la pausa del día

### CANAL 3

**10.30**

La hora Warner

**11.30**  
Karlos Arguiñano

**12.00**  
De 12 a 14

**14.00**  
Desesperadas

**14.30**  
Tiempos inolvidables

**15.00**  
Como vos y yo

**16.00**  
Magazine

**17.00**  
La familia Ingalls

**18.00**  
Luz María

**19.00**  
La nocturna

**20.00**  
Telenoche

**21.00**  
Ricos y famosos

**22.00**  
Gasoleros

**23.00**  
Verdad / Consecuencia

**00.00**  
Block & Roll

**00.30**  
Pausa para el diálogo

## AMÉRICA

**07.00** Buenos Días América

**09.00** Movete!

**12.00** América Noticias

**13.00** Rumores

**14.00** Contra reloj

**15.00** Señora, telenovela

**16.00** Yo me quiero casar...y usted?

**17.00** Amor y Moria

**18.00** Gente que busca gente

**19.00** América Noticias

**20.00** Insólito TV

**21.00** América Noticias

**22.00** Caiga quien caiga

**23.30** El rayo

**00.00** Cierre de transmisión

## ATC

**07.00** Educación a distancia.

**08.00** Vivir mejor

**09.00** Dale Lita

**10.00** Siete Días

**12.00** Las Tres Marías

**13.00** Telegaceta

**14.00** Cámaras

**15.00** Buenas tardes, salud

**16.00** Detalles

**17.00** El Club de la flaca

**18.00** Tardes en pijamas

**19.00** Verébó TV

**20.00** Telegaceta

**21.00** D N I

**22.00** Folclore todo el año

**23.00** Primero lo nuestro

**00.00** Telegaceta

**00.30** Educación a distancia.

**01.00** Gente de mi país,

**02.30** Cierre de transmisión

## CANAL 9

**10.00** Educación a distancia

**11.00** Tom y Jerry

**11.30** Gato Dumas cocinero

**12.00** 24 horas

**13.00** Mirtha Legrand

**14.30** Indiscreciones

**16.00** Hablemos claro

**17.00** Preciosa

**18.00** Gemelos

**19.00** Camila

**20.00** 24 Horas

**21.00** Ricos y famosos

**22.00** Platea Vip (cine)

**00.00** Sunset Beach (serie)

## Los imperdibles

**EL SECRETO DE ROAN INISH**

(HBO) 23.30



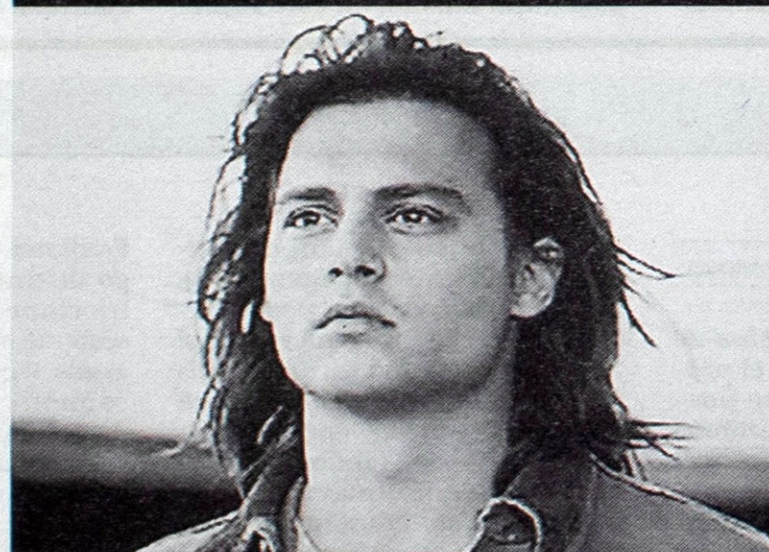
**Una fábula sobre los orígenes**

Género: Drama

El laureado director John Sales llevó a la pantalla en 1994 la formidable novela de Rosalie Frye *The secret of Ron Mor Skerry*. El mismo director de la reciente *Hombres armados* escribió un guión que conserva la esencia de la fábula de la autora que cuenta la historia de una niña que vive en una isla llamada Fiona que tiene una forma particular de ver la vida. Fiona conoce un día la leyenda de una mujer que muchos años antes de que ella naciera había vivido en la isla, y que esta mujer había salido del mar. A partir de ese momento no va a parar hasta develar el secreto.

**SUEÑOS EN ARIZONA**

(I-SAT) 22.45



**Su vida es un sueño**

Género: Drama

Sin estridencias y con un comienzo que desorienta al espectador desprevenido la película del premiado director de *Underground*, Emir Kusturica, narra un viaje desde Alaska hasta Arizona a través de los sueños de Axelo Blackmar (Johnny Depp), y también de los sueños incumplidos de una larga galería de personajes que encabeza su tío Lee (Jerry Lewis). Axelo va a visitar a su tío para su boda con una mujer 30 años menor. A esa galería se suman una viuda aún atractiva (Faye Dunaway) y su hija (Lily Taylor) de las que Axelo se enamora.

**DESCALZOS EN EL PARQUE**

(SPACE) 16.30



**Amor en Greenwich Village**

Género: Comedia romántica

Este filme, que el director Gene Saks realizó el 1967, fue uno de los pilares para las carreras de los por entonces jóvenes protagonistas: Robert Redford y Jane Fonda. La película, basada en la novela homónima de Neil Simon, cuenta la historia de amor entre dos personajes muy distintos que lo único que comparten es el barrio donde viven: Greenwich Village. Él es un importante hombre de negocios y ella una romántica que entabla con este hombre una particular fantasía romántica. La película acredita buenos trabajos de los protagonistas y se destaca Charles Boyer.



# ...viene de tapa

JUAN JOSÉ SAER, ESCRITOR

► en el sentido de que era amoralista, pero en el fondo todo amoralista es un moralista que ve de manera diferente los mismos problemas morales. En el amoralismo de Arlt hay una búsqueda de la autenticidad del comportamiento humano y de la verdad antropológica que yo comparto. Y en Arlt eso no aparece a través de conceptos, sino de imágenes verbales o narrativas.

—¿De qué manera incide la lectura de los otros en su escritura?

—Los únicos indicios seguros del valor de un texto son el placer y la emoción, que van acompañados de una especie de sensación de exaltación mínima, incluso trágica, y eso crea un sentimiento de que el acto de escribir es posible y, más aún, necesario. Es necesario no solamente para los otros, sino para uno mismo. Y yo creo que lo más importante para un escritor son aquellos textos que lo incitan a escribir, porque no siempre es evidente el hecho de ponerse a escribir. Es una operación un poco irreal el hecho de sentarse a escribir, y uno cuando lee, cuando vive, atraviesa muchas zonas de desaliento que lo alejan de la escritura, del arte, y entonces esos autores que incitan a escribir son lo más importante.

—Usted ha hablado de llevar la condensación propia de la poesía a la prosa, y la distribución de la prosa a la poesía. Esta inversión de los géneros desactiva, de algún modo, una idea frecuente últimamente, que descarta a la narrativa como lugar donde suceden cosas nuevas, por decirlo de manera simple. ¿Cómo piensa este problema?

—Yo creo que una de las constantes del trabajo artístico es esta especie de desafío que tiene el artista, que hace a la resistencia del material. El fotógrafo está luchan-

do todo el tiempo con la luz, y trata de sacar el mayor partido de la luz, que no está ni en pro ni en contra del arte fotográfico. El fotógrafo tiene que construir con eso. Al escritor le pasa lo mismo, y trabajando con procedimientos que aparentemente pertenecen a otra tradición, e incorporándolos, se puede crear una tensión nueva. Porque de los narradores uno aprende muchísimo, pero para hacer una cosa nueva hay que ir a buscarla a otro lugar. Se puede ir a buscar en la poesía, en la filosofía, en la música, en la pintura. Pero no se trata simplemente de *épater le bourgeois*, de trocar las leyes de un arte por las de otro arte sólo para provocar escándalo. Porque en ese cambio, en ese trueque fragmentario, se puede encontrar un camino fecundo para hacer cosas nuevas. Al mismo tiempo, no olvidemos que esta es una actividad pulsional, no son sesudas reflexiones sobre el arte y etcétera etcétera. Todo esto se hace sobre la marcha, con un sentimiento de imperfección, casi de urgencia por momentos, y al mismo tiempo, para tratar de entender un poco la experiencia de todos los días, y el mundo en que vivimos, y el sentimiento, el tiempo que huye, el amor que nos dan o nos niegan y la muerte y todo eso, y la percepción, y la imagen que nos hacemos del mundo. Eso es una constante antropológica. Y el arte, con nuevos medios, de esa constante antropológica trata de dar una experiencia, no quiero decir nueva, pero siempre renovada.

—¿Qué le interesa de la narrativa argentina de, digamos, los últimos treinta años? ¿Lee a sus contemporáneos?

—Yo de los contemporáneos vivos no hablo. Para mí el narrador más importante de los últimos cuarenta o cincuenta años es An-



"El narrador más importante de los últimos 50 años es Di Benedetto"

tonio Di Benedetto. El de Di Benedetto es un universo narrativo de primera magnitud. También los primeros cuentos de Cortázar constituyen un aporte importante. Cortázar no tenía talento de novelista, no era un novelista. Era un cuentista. Aunque sus últimos cuentos no tenían la misma fuer-

za que los primeros, los de *Bestiario* y *Las armas secretas*.

—¿Rodolfo Walsh?

—Lo he leído, pero no comparto esa valoración excesiva que se hace de su obra. Yo lo conocí, y a pesar de que por su personalidad política tengo un gran respeto (aun sin haber compartido sus ideas ni

## POLEMICO

### "Walsh no es un faro de la literatura"

Saer encuentra que existe una contradicción muy curiosa en los cuentos policiales de Walsh. "Todos sabemos —dice— que la literatura policial, sufrió una transformación, pasó del relato deductivo a la novela negra, y que ese pasaje es de tipo político, en el sentido de que en la novela negra había algo testimonial. Los policiales de Walsh son curiosamente deductivos. Es como si hubiera una contradicción entre su compromiso político y el tipo de literatura que practicaba. Después están sus otros libros, que son directamente políticos. Era periodismo de investigación, hecho con talento, pero siempre en el marco del periodismo. Esta parte de la obra de Walsh es la más interesante, aunque los policiales tienen su encanto, como los de Pérez Zelaschi o los de Manuel Peyrou. Pero yo no puedo hacer de eso uno de los faros de la literatura argentina de la segunda mitad de siglo".

sus opciones), y siento una profunda compasión e indignación por todo lo que ocurrió, su literatura no me interesa.

—¿No es posible leer sus textos políticos desde lo literario?

—Sí, por supuesto, también podemos considerar como literarias a las facturas de tintorería.

## PALO Y HUESO

SERGIO CHEJFEC

*Palo y hueso* es una obra que se mueve en el vacío. No siempre los primeros libros ponen de manifiesto de tal modo su falta de presupuestos. Son obras en las que el autor está a la intemperie; todavía no ha levantado el edificio retórico con temas y recurrencias propios; una construcción que, en el mejor de los casos, lo dotará de un registro individual y reconocible. Lo bueno de estas obras es que el escritor no cuenta todavía con la ayuda del resto de su literatura, y se las debe arreglar con lo poco o mucho que sale de sus manos. Esta suerte de precariedad, que no lo es, se hace visible y permite ver de manera más contrastada las opciones estéticas del autor.

Cuando sale *Palo y hueso* (1965), Saer ha publicado dos títulos: *En la zona* y *Responso*. Creo que precisamente en el tercero ya se hace consistente un cruce que le permitirá a este autor desarrollar de una forma autónoma, también excéntrica, su literatura futura. No

quiero decir que este cruce se reitera, más bien me parece lo contrario; es lo que permite cristalizar una estrategia o forma de representación que si bien después seguirá su curso con feliz y pareja fortuna habrá tenido en algunos de estos primeros libros, en especial *Palo y hueso*, su lento, fascinante y contradictorio laboratorio de síntesis.

En alguna vieja bibliografía o publicación de la época es posible encontrar referencias que describen a Saer como un cronista del mundo de los isleños, o algo por el estilo. Hay que decir que estos comentarios, si bien escuetos, hacían honor a buena parte de la verdad. Excluían quizá lo esencial, que este mundo ingresaba con unos protocolos formales a merced de los cuales quedaba fuera de su núcleo: ya no era una materia relevante, había pasado a integrar la misma naturaleza que la narración exploraba. Como se sabe, observar la compleja relación que se establece entre representación y naturaleza es algo que en este autor no es para nada gratuito. Hay una inver-

sión que Saer ha producido, provocando con ello un profundo trastorno de la literatura argentina; las imágenes físicas ya no corren como auxilio metafórico hacia la subjetividad y sus avatares, sino que son la sustancia misma que atraviesa y constituye a los personajes. Creo que esta sintaxis particular comienza con *Palo y hueso*, derivándose de la tensión entre un registro realista ya convencional y una novedosa forma de representación que si bien nunca se preocupó por ocultar sus préstamos siempre se apartó de ellos.

Son los personajes de *Palo y hueso* con excepción de "Por la vuelta", con su origen humilde, unas figuras que entonces demandaban poco más que una representación previsible, quienes a mi entender obligan a Saer a explorar una naturaleza novedosa donde puedan situarse lejos de las miradas cristalizadas de una u otra ideología política o literaria. Este vínculo entre individuos rústicos y naturaleza cavilante, apacible y caótica a un tiempo, atravesada

por la profundidad y la simultaneidad, nunca extensa o sucesiva, alcanzará su mayor felicidad en *El limonero real*; la novela perfecta, un acabado invento de navegación narrativa.

Más tarde, una vez consolidado su sistema, por lo menos hasta donde sé, Saer hace abandono de los rústicos como figuras relevantes de las narraciones. Esto plantea otros interrogantes. El más obvio es si acaso la paulatina naturalización de su registro de representación estaría en condiciones de resistir unos personajes que ya no pertenecen a la realidad porque el mundo simbólico de la cultura, tanto letrada, como popular-mediática, los ha abandonado precisamente desde mediados de los años 70. La otra pregunta, menos obvia pero quizá más individualizada, es si la narración saeriana, con sus tópicos y recursos ya asimilados por su mismo procedimiento, es capaz de renovar sus convenciones particulares. Creo que si esto ocurre volverían los rústicos, y que mientras no suceda seguirá imperando la Historia.



DE JUAN JOSÉ SAER

Tercer libro de Saer, que incluye "Por la vuelta", "El balcón", "El taximetrista" y el relato que da título al volumen, que fue llevado al cine por Sarquis.

Camarda-Junior  
Buenos Aires, 1965  
200 páginas