

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

JUAN JOSÉ SAER
Sobre Literatura

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/14

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: JORGE SCHWARTZ

Assistente Editorial: GÊNESE ANDRADE DA SILVA

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

S133 Sobre literatura/Juan José Saer. -
São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/
USP, 2000.
32 p. (Cuadernos de Recienvenido, 14)

Transcrição de conversa com o escritor
Juan José Saer na Universidade de São
Paulo, em Outubro de 1997.

ISSN 1413-8255

1. Literatura hispano - americana 2.
Saer, Juan José I. Título II. Série

CDD 868.9



© *Copyright* 2000 do autor.
Direitos de publicação da Universidade de São Paulo.
setembro/2000



NOTA EDITORIAL

A passagem de Juan José Saer pela Universidade de São Paulo foi breve, porém luminosa, e o seu registro sem dúvida enriquece a nossa coletânea.

O mínimo que poderíamos dizer do grande escritor santafecino é que se trata de um interlocutor “opinativo”, para fazer uso de um anglicismo. Afirmacões de que o boom se reduz a um fenômeno de mercado, de que a literatura latino-americana não é uma categoria estética, de que a originalidade em si não representa nenhum valor ou de que Cortázar é um excelente contista, mas não um bom romancista, impregnam o seu pensamento. Aliás, os dois maiores escritores argentinos do século XX exilados em Paris, Cortázar e Saer, mantêm o gesto da escrita como registro de uma dupla identidade e de uma literatura que atravessa a geografia. Também a consciência formal da construção dos seus romances é uma tônica que flui com intensidade durante as suas considerações sobre a própria produção textual.

Embora ainda pouco conhecido no Brasil, Saer já conta com dois livros publicados em português: Ninguém nada nunca (1997) e A pesquisa (1999). Surpreende que El entenado ainda não tenha saído à luz. Inevitável, durante as atuais efemérides dos 500 anos da arribada dos portugueses à terra brasilis, não pensar neste extraordinário romance que faz da antropofagia um dos núcleos temáticos da narrativa. Se por um lado as fontes brasileiras e as argentinas divergem (Bispo Sardinha, devorado pelos índios caetés e Juan Días de Solís, pelos colastinês rio-platenses), há fontes comuns que alimentaram o imaginário de Oswald de Andrade e de Saer: a incrível narrativa de Hans Staden. Com certeza os canibais de Montaigne e o bom selvagem de Rousseau tampouco escaparam ao festim antropogágico destes privilegiados leitores.

Como apêndice, oferecemos ao leitor uma breve entrevista, concedida em São Paulo a um grupo de entusiasmados alunos da pós-graduação.

J.S.

Sobre Literatura*

Juan José Saer

Se te conoce como novelista, como prosador, pero tenés un libro que se llama *El arte de narrar*. Cualquier persona que leyera este título pensaría que es un libro de ficción, pero en realidad es un libro de poesía. Me gustaría que explicases esa relación y tu vínculo con la poesía.

En realidad, en los años 50 y 60, en Argentina, había un predominio importante de la poesía lírica. Sin embargo, a través del peso de la poesía italiana y anglosajona empezó a haber una nueva influencia. Pavese tiene un libro de poemas narrativos *Trabajar cansa*, y en sus ensayos analiza la posibilidad de una poesía narrativa. Él dice que la poesía narrativa tiene poca vigencia en nuestra época aunque hubo una tendencia a la poesía narrativa en el siglo XIX, al relato en verso, se transformó en cancionero porque faltó cierto elemento unificador. Ya en el caso de Baudelaire, Pavese considera que hay una unidad temática muy grande pero que falta el elemento unificador que podría hacer de un libro de poemas un solo y largo poema narrativo. Entonces yo empecé a pensar mucho en hacer este tipo de poesía, en hacer poesía narrativa por la influencia, sobre todo, de poetas que se leían mucho en aquel momento: Eliot, por ejemplo, Pound y Pavese que me era muy querido. Bueno, poco a poco me pareció que había una convergencia entre esa poesía narrativa y algunos narradores del siglo XX que, digamos, me parecía que tenían una manera de narrar que incorporaba o tendía a concebir el lenguaje narrativo como lenguaje poético, a veces como simples aproximaciones teóricas, y otras como puestas en práctica (por ejemplo, hay una aproximación teórica en Thomas Mann cuando dice que la novela – en realidad que el relato – y el mito se identifican; y hay también una puesta en práctica por la que el valor de la prosa, el valor rítmico, el valor verbal, a

.....
* Charla con Juan José Saer en la Universidade de São Paulo, en octubre de 1997.

veces sustituye al contenido, a la acción, a la intriga, a todos los elementos tradicionales de la narrativa). Todo esto me parecía interesante, y en el fondo para mí elaborar textos poéticos con algunos criterios de prosa y textos en prosa con algunos criterios de poesía, fue un principio personal, simplemente una norma de trabajo. Por supuesto que se trata de dosificar, que había que dosificar, para no caer en la mera prosa poética o en la inversa, la poesía narrativa. En la Argentina hay, por otro lado, una tradición muy importante de poesía narrativa, como ustedes lo saben, que es la poesía gauchesca. Uno de los mayores textos de la literatura argentina es *Martín Fierro* que es un poema narrativo, y que ha dado lugar a muchas discusiones acerca de su género. Para Lugones era una epopeya, para Borges era una novela, para Martínez Estrada contenía elementos teatrales muy importantes. Entonces esta incertidumbre a propósito del género me confortaba a mí teóricamente para trabajar en ese sentido. El hecho de que el libro se llame *El arte de narrar* es un pequeño manifiesto personal, o mejor, una pequeña indicación personal acerca del carácter narrativo de esos poemas. Por otra parte, yo siempre traté de elaborar, de hacer, pero supongo que ya no lo haré (sería demasiado trabajo hacerlo, confieso) una novela en verso. Una de mis novelas, *El limonero real*, la empecé en verso, después me fue demasiado difícil mantener una tensión poética a lo largo de 100, 150, 200 páginas sin incurrir en el prosaísmo. Me pareció en un determinado momento que era más interesante tal vez tratar de elaborar una música personal en la prosa, tratar de encontrar unos ritmos personales, nuevos, inéditos en la prosa (si es que esto es posible), o por lo menos que, digamos, pareciese nuevo.

A propósito de *El entonado*: ¿qué significa reescribir a fines de este siglo el mito de la antropofagia?

Puedo decir que la antropofagia es un elemento importante en el relato pero no es el objetivo principal del libro. Evidentemente la antropofagia es un tema muy fuerte y cada vez que se produce realmente un caso de antropofagia, todos parecemos, o todos nos preguntamos, por esos antepasados antropófagos a quienes les gustaba la carne humana. Es un enigma (una tradición al mismo tiempo), es una cuestión como todo lo prohibido, como todo aquello que no podemos hacer y que siempre parece que debe ser mejor que aquello que está permitido. Simplemente yo partí de una imagen, de una situación histórica, un hecho, digamos, que se produjo realmente cuando Solís llegó al Río de la Plata. Solís bajó con un pequeño grupo de marineros

e inmediatamente fueron atacados por los indios que se los comieron crudos frente a los otros que estaban en el barco y que miraban la escena asombrados. Los del barco volvieron inmediatamente a Europa donde los devoraron de otra manera. Los indios habían dejado, sin embargo, vivo a un grumete que se llamaba Francisco del Puerto; que este grumete haya vivido entre los indios diez años, sí que es una cosa misteriosa. El hecho que se hubieran comido a Solís y a los otros marineros no es tan enigmático o sorprendente puesto que la antropofagia era corriente en América en aquella época. En cambio el grumete que los indios dejaron vivo es un personaje misterioso del que se sabe muy poco. Se sabe simplemente que se llamaba Francisco del Puerto porque era huérfano. Era un tema extremadamente novelístico, era ya casi novelesco. Yo quería hacer por aquel entonces una novela donde el personaje fuese un personaje colectivo (esta es la razón de ser de *El entenado*), una novela donde los personajes no fuesen individuales sino una comunidad. A esa novela yo la había pensado bajo la forma de cuatro conferencias sobre una tribu dictada por un conferenciante; no había narrador, había simplemente una persona que contaba, un científico podemos decir, en todo caso un etnólogo, que contaba o analizaba diversos aspectos de una sociedad y esa sociedad era el personaje principal de ese texto. Después apareció, se interpuso esta historia, y poco a poco apareció el narrador, y este narrador se convirtió de algún modo en el personaje principal del relato. Pero para mí, hay dos personajes en este libro: uno es el narrador, y el otro la tribu (y la tribu es un personaje, digamos, único, entero). Yo, en una época, la describí como “la tribu de mis pulsiones o de nuestras pulsiones”. Nuestras pulsiones son como una tribu salvaje que puede o no, más o menos, ser domesticada por lo que se llama la civilización. Y entonces mi idea era proyectar en esa tribu una serie de comportamientos que irían desde la antropofagia a la sexualidad desenfrenada, pasando por los sentimientos de culpa y por la culpabilidad que después se transforma en conducta social, en una especie de religión, en una conducta social extremadamente rígida, en rigidez de comportamientos y consecuentemente en rigidez moral... Al mismo tiempo quería contar esto desde el punto de vista de los indios, y desde el punto de vista del narrador quería analizar la posibilidad de captar el sentido de una experiencia vivida (si es posible captar el sentido de una experiencia vivida o no).

Se dice que es una de mis novelas más clásicas. Y sin embargo hay un tratamiento del tiempo deliberado, por ejemplo, tres o cuatro días resumen

cincuenta, sesenta páginas de relato, diez años unas pocas páginas, y después cincuenta o sesenta años en muy pocas páginas. Luego viene toda una parte donde no hay relato, hay sólo un análisis, hay una especie de reflexión sobre el sentido del comportamiento de los indios; un análisis de las relaciones entre lo interno y lo exterior, yo y el mundo, lo que se llama lo otro y lo mismo, etc. Por último, al final, hay tres ejemplos narrativos. De modo que hay una estructura narrativa sólo en apariencia clásica.

Pero, obviamente no puedo esquivar el tema de la antropofagia. No puedo decir que la antropofagia es una cosa secundaria, porque es un tema tan fuerte que no puede ser secundario. En todo caso mi novela no pretende ser un análisis nuevo (que no me estaría permitido hacer porque carezco de los medios necesarios para hacerlo) de este problema de muchas sociedades primitivas. Tampoco quise hacer de eso una metáfora social, como se usa ahora (mucho se dice que vivimos en una sociedad antropófaga, generalmente lo dicen quienes viven, usan y aprovechan esa sociedad antropófaga). Simplemente mi primera intención era hacer una novela con un personaje colectivo y no individual, y la segunda intención era elaborar un relato en apariencia clásico pero que tuviese algunas diferencias formales con lo que podría ser el relato clásico lineal. Por último, debo decir, y eso es puramente anecdótico, hay toda una serie de descripciones sobre comportamientos de los indios, sobre todo cuando después de comer carne empiezan a beber, a emborracharse – que yo iba a observar a los bares de Rennes, donde estaba escribiendo el libro. Allí la gente que llega del trabajo y todavía no ha bebido nada, va a tomar su primer whisky, y entonces su comportamiento empieza a cambiar. Ese tipo de descripciones están sacadas de ahí.

Yo quisiera preguntar también algo respecto a ese ente colectivo que se llama *El entenado*. A mí se me ocurrió una conexión con el libro de Todorov, *La conquista de América*.

No lo leí, pero conozco la tesis de Todorov que es muy interesante.

Algo que quisiera escuchar de usted es, por un lado, qué piensa sobre la cuestión de la escritura, tema trabajado por Todorov, y por otro lado, la otra cuestión, sería la de la sexualidad. Usted explica lo que es un ente colectivo, y cómo los indios le han otorgado al grumete el papel de *voyeur*, sin embargo es una cosa psicológicamente difícil, incompre-

sible, que él haya estado viviendo con los indios diez años y no haya tenido ninguna relación sexual...

Es deliberado que no tenga ninguna relación sexual. Atención, antes de encontrarse con los indios, el grumete se transforma en prácticamente el amante de todos los marineros del barco. El grumete dice “me resigno a eso, me di cuenta que en definitiva lo mejor era dejar”; de algunos de los marineros dice “encontré en ellos el padre que no tenía”, pero luego efectivamente no hay más sexualidad por la razón siguiente: en las orgías de los indios vio tanto, vio tanta cosa cada año, durante diez años, que entonces a los chicos que luego tiene los adopta sin pasar por la sexualidad. Es arbitrario pero es una convención novelística. No tenemos nunca que olvidar que el arte es siempre, cuando llega a ser arte, un poco artificioso, o artificial. Hay artificio en el arte, por ejemplo, cuando vemos algunos planos en las películas de Orson Welles, uno se pregunta cómo se pusieron para filmar eso. Seguramente esas cosas que parecen tan naturales cuando las vemos, exigieron toda una serie de esfuerzos, el actor tenía que estar torcido para que la mano apareciera de determinada manera, etc. Cuando uno escribe, también debe desplegar esfuerzos. El narrador en *El entenado* tenía que ser como una especie de asceta al final, tenía que alcanzar una especie de (voy a decirlo en francés) *non vouloir*; es decir, llegar a una situación para poder narrar en la que todo su deseo se concentrara solamente en la escritura. Entonces cuando come, come muy poco, sólo unas aceitunas y un vaso de vino. Ya no tiene ningún tipo de relación sexual, ni hace ninguna alusión a la sexualidad. Tiene una existencia extremadamente ascética para poder contrastar con el cuadro que observa. Y además, hay como una preparación ascética para poder hacer revivir a esta tribu. Obviamente es imposible escapar de esa especie de confrontación con la sociedad actual. Tengo un amigo que quiero muchísimo que es un historiador de Rosario, José Carlos Chiaramonte. Él me dijo que le parecía que había en mi novela una teoría del buen salvaje. Me lo dijo como un reproche, como una crítica. Probablemente esa teoría esté, a pesar de que yo traté de evitar eso por todos los medios; pero ya sabemos que uno no puede hacer siempre lo que pretende, que el lenguaje trae consigo cosas que aparecen y que uno no hubiera querido poner.

¿Y sobre la cuestión de la escritura?

La escritura está siempre al final o siempre al comienzo. Hay dos teorías sobre la escritura: una que está siempre al final; otra que está

siempre al principio. La teoría de que la escritura es el corolario de la experiencia significa que la escritura viene al final; significa que cuando somos cada vez más viejos tenemos más experiencia y mejor escribimos. Y está la otra, la teoría de la producción textual, que dice que el texto genera su propio sentido. Podríamos dar el ejemplo de Goethe que escribió muchísimo a sus setenta años, pero también podemos dar el ejemplo de Rimbaud y Lautréamont, que escribieron sus textos más sublimes, Rimbaud antes de los diecinueve y Lautréamont a los veintiún o veintidós años. Yo creo que como siempre, (parezco un político de centro), que como siempre las dos teorías tienen algo de verdad y algo de falsedad. La experiencia no asegura el valor de una escritura, y la producción textual que no está controlada por la inteligencia no funciona autónomamente. La escritura automática de por sí no basta para producir un texto. La teoría de la escritura automática como teoría puede ser válida para ciertos textos pero deja fuera una inmensa mayoría de textos que no podrían explicarse solamente por esta teoría.

¿Cómo investiga el tema que selecciona? ¿Y cómo se compatibiliza el proceso de investigación con la espontaneidad o no del trabajo de creación?

Hay muchos libros que exigen una investigación, pero cuando uno investiga para escribir, no investiga de la misma manera que para escribir una tesis. Es evidente que si uno quiere escribir una tesis sobre las relaciones de parentesco, por ejemplo, ya que estamos en esto de la etnología, no puede no leer a Lévi-Strauss o sobre totemismo, o sobre el mito, no puede no leer a Lévi-Strauss y a toda una serie de autores. Si uno escribe una novela puede no leer a nadie, puede no leer nada. Yo quiero hacer una novela sobre el imperio romano y puedo no leer nada sobre el imperio romano (estoy pensando en la novela *Los idos de marzo* de Thornton Wilder en la que se ve que el autor sabe mucho sobre Roma y nada sobre el arte de escribir novelas), puedo hacer lo que quiero porque hay una libertad total. Es evidente que no todos los artistas trabajan así, y que hay diversos tipos de exigencias para con el texto que uno está trabajando. Las lecturas pueden ser puramente de información. También puede haber lecturas de desinformación. Cuando yo leí en cierta historia hace muchos años el relato de *El entonado*, eran catorce líneas. Eso es todo lo que yo sé, lo que yo supe. Cuando yo leí ese relato pensé que sería interesante escribir una novela sobre el mismo, entonces no leí más nada. Pero leí otras cosas, como por ejemplo a Staden,

leí algunas crónicas del siglo XVII, pero sobre ese personaje no leí más nada nunca más. Y borré todas las alusiones, todas las referencias históricas precisas. Por supuesto que hay lecturas que son no de información, sino de puesta en condición, de atmósfera, y en ese sentido pueden ser las cosas más variables. Son aquéllas que nivelan, por decir así, la investigación. Habría que precisar estos términos pero no tenemos tiempo. Lecturas que inspiran en el sentido que dirigen el trabajo hacia ciertas zonas emocionales, semánticas, de imágenes, particulares de problemas intelectuales, o también de ciertas problemáticas que si no aparecen después explícitamente en el texto, están sin embargo diseminadas, empapan, impregnan el texto de manera indirecta. Pero después, al margen de ese trabajo de preparación de un relato que puede ser mayor o menor, después la lectura es un placer y una necesidad; de modo que hay muchos centros de interés muy diferentes e incluso contradictorios. Desde la novela policíaca hasta los filósofos pre-socráticos, pero no cualquier cosa sino ciertas cosas que a mí me estimulan, que me gusta leer, que me produce placer leer, estos tipos de cosas son las que me estimulan para escribir.

En una entrevista en un diario argentino, el *Clarín*, usted alguna vez se refirió a su escepticismo con referencia a la existencia de una literatura latinoamericana. Me gustaría que hablara al respecto.

Debió ser un reportaje en el que el periodista me dijo “Usted siempre está criticando a...” y me nombró a dos o tres novelistas latinoamericanos muy conocidos, mucho más leídos que yo, más ricos que yo, y que venden mucho más que yo. Entonces yo le dije: “lo que pasa es que siempre me preguntan por ellos desde 1980, cuando yo publiqué un artículo que se llamaba *La selva espesa de lo real*”. Ese artículo yo no lo escribía contra nadie, sino más bien contra los medios literarios franceses o editoriales franceses que habían hecho una categoría estético-literaria que era la literatura latinoamericana. Si uno no escribía dentro de esas categorías estéticas, si uno no entraba dentro de esos cánones, si no eran historias orales, primitivas etc., no era literatura latinoamericana. La literatura latinoamericana, o la literatura francesa, son categorías históricas, no estéticas. Como los franceses, que se dicen a sí mismos cartesianos. Los franceses han inventado lo que ellos llaman *écriture blanche* pero son estos novelistas de 3 por 5 que han inventado la *écriture blanche* para comprarse una residencia de fin de semana. Si nosotros analizamos la obra de Pascal,

de Rabelais, de Proust y de Céline, de Balzac o Flaubert, sabemos que la *écriture blanche* no existe en la tradición francesa. La literatura latinoamericana para mí es sólo una categoría histórica, o ni siquiera histórica, una categoría geográfica, no sé cómo llamarla, pero no es una categoría estética. Para mí no hay nacionalidades de novelistas, para mí hay escritores y punto, individuales. Cada escritor es individual. Por ejemplo a mí me gusta mucho, les doy un ejemplo brasileño, me gustan mucho Carlos Drummond de Andrade (que ha tenido muchísima influencia en la poesía argentina en los años 50 y 60) y Guimarães Rosa. Y no tienen nada que ver uno con el otro. Y vivieron a lo mejor a dos cuadras uno del otro. El mismo caso de Borges y Arlt. Son escritores de la misma generación, la diferencia es que Arlt murió a los 42 años y Borges vivió mucho tiempo más que él. Son dos escritores que viven en el mismo barrio prácticamente. Bueno, “Florida” y “Boedo” son dos barrios diferentes, pero era una exageración que me salió mal. Pero vivían en la misma ciudad y son opuestos, son el día y la noche; por supuesto que hay ciertos puntos de contacto, pero como hay puntos de contacto entre todos los grandes escritores, por diferentes que sean. Hay un momento en que sentimos que estamos frente a un escritor que nos gusta, es que nos encontramos a nosotros mismos, habla de nosotros mismos, toda la literatura habla de nosotros, de uno. A mí no me interesa un personaje, digamos rabelaisiano... del Caribe, que pesa doscientos quilos y que cuenta historias maravillosas, si yo no me encuentro a mí mismo en eso. Eso es todo. Las categorías estéticas en un determinado momento son retóricas, cuando se vuelven preceptivas se transforman en retóricas. La preceptiva de la novela no está dada de una vez y para siempre. La novela tiene que cambiar si quiere seguir viviendo, el realismo que define a la novela no puede, si quiere seguir existiendo, seguir utilizando o empleando, por ejemplo, los mismos cánones realistas, la misma visión ingenua del espacio, del tiempo, del carácter y de los sentimientos, etc.

¿Cómo pensás o cómo imaginás la recepción de *Nadie nada nunca* en Brasil?

Bueno, el libro acaba de salir. Desde ya, la edición es bellísima, es una de las mejores ediciones de un libro mío. Me gusta muchísimo. La editora ha organizado una serie de reportajes. No me hago ilusiones de que todos los periodistas se mordieran los dedos pensando cuándo yo iba a venir a Brasil. Ya había habido algunos artículos importantes sobre mis libros en

Brasil, pero digo “importantes” por el tamaño (porque los autores juzgamos esto por el tamaño, por la fotografía, por el número de páginas). Los verdaderos artículos, los artículos importantes sobre los libros en general no aparecen en los diarios. El periodismo no tiene tiempo de hacer eso, pero está bien que el periodismo diga cosas, aunque sean arbitrarias, que digan cosas para golpear la imaginación del lector y que el lector vaya corriendo a comprar el libro. El periodismo es un poco publicidad, digamos las cosas como son. Además un periodista no se puede expresar, por más inteligente y culto que sea (y conozco muchos que son así), no se puede expresar en un diario con toda la libertad con la que se expresaría en un trabajo que hace en su casa, o que va a publicar en un libro. Ayer he recibido algunas preguntas muy inteligentes de algunos periodistas, lo que contribuirá a que el libro se venda más o menos. Tampoco quiero ser un *best-seller*, bueno, no es que no quiera ser un *best-seller*, me gustaría ser un *best-seller* en un mundo en el cual Ungaretti fuera un *best-seller*, Guimarães fuera un *best-seller*, o Kafka (bueno, Kafka lo fue pero veinte años después de su muerte). Me gustaría que todos los escritores que a mí me gustan fueran un *best-seller*, entonces así me sentiría menos culpable. En cambio, si sólo yo fuese un *best-seller*... bueno, para darles un ejemplo: García Márquez es el prototipo del *best-seller* latinoamericano. Cuando publicó sus dos o tres primeras novelas no vendía, cuando publicó *Cien años de soledad*, primero se vendieron cinco mil ejemplares, después cinco mil más, a la semana se vendieron quince mil y él mismo dijo: “Yo, que hasta ahí estaba contento, empecé a preocuparme”, porque él sabe que ahí, hay un problema. ¿Cuál es el escritor más vendido de Brasil? Paulo Coelho, probablemente; estoy seguro que no hay nadie aquí que considere a Paulo Coelho un escritor. Las condiciones de trabajo cultural en Francia para los franceses son muy difíciles (aunque a nosotros, que tenemos un tinte exótico, nos vaya muy bien). Hay un *establishment* relacionado a la carrera de premios literarios y todos viven un poco de eso. Por supuesto que en Francia hay algunos intelectuales importantísimos, como Derrida, y que en ciertas especialidades hay gente extraordinaria, en ciencias humanas, en estudios clásicos, en ciencias, en física, en matemáticas; en cambio el escritor tiene un estatuto un poco de *show bizz*, *amateur*, pertenece un poco como al *show bizz*. A nadie se le ocurre que un científico tenga que ser un *best-seller*. Cuando un científico es un *best-seller* toda la comunidad científica desconfía. En cambio, con la literatura, hay una confusión entre lo que es pura diversión – un entrete-

nimiento biodegradable como yo lo llamo – y lo que es creación auténtica, tentativa de representación del mundo por los medios de la ficción, reflexión sobre la realidad, sobre la simulación y el concepto de verdad. Eso ya no existe. Empezó con esa historia de la “no-ficción”. Todo el mundo escribe una novela o sus memorias, en Francia, en Estados Unidos, en los países europeos, esa es la literatura. Las memorias de una actriz de cine escritas por un escritor fantasma. Y eso es lo que la gente cree que es literatura. Cuando un ministro pierde el poder, lo que hace es escribir novelas. Una sátira interesante se puede escribir acerca de eso.

Eso sería lo opuesto de lo que ocurrió en el siglo XIX. Antes se escribía una novela para hacerse ministro.

Efectivamente. Yo siempre se lo digo a mis estudiantes en la facultad. Ustedes tienen que aprender poesía si quieren ser presidente de la república. Pompidou escribió una antología de la poesía francesa, era un hombre que tenía formación literaria. Y Jospin y Chirac se retrucaban por medio de poetas. Ganó el que hizo la mejor cita. Yo les recomiendo, tienen que leer mucha literatura si quieren ser presidente; el único que lo logró sin leer nada fue Carlos Menem.

Quisiera que usted abordara una genealogía de la literatura argentina.

En este momento hay un problema llamado “el heredero de Borges”. Pero hay varios herederos de Borges, como hay varias viudas de Borges. Ya no saben cómo presentar, cómo vender a un escritor argentino en Europa, entonces se lo presenta (ya a varios han presentado así) como heredero de Borges. Borges no tiene herederos, un escritor no tiene herederos; un escritor puede haber influido sobre una generación, pero un escritor es único, no tiene heredero, para poder ser como ese escritor hay que ser algo totalmente distinto, para poder ser Borges o mejor que Borges (aunque nadie quiere ser mejor que Borges, yo no quiero ser mejor que Borges) hay que hacer algo completamente diferente. Si uno es heredero de Borges, el heredero de Borges está listo, no puede ser.

Con respecto a la genealogía de la literatura argentina, cuando yo era chico había unas pantallas de publicidad en las que había una sola imagen de un actor cinematográfico que la ocupaba entera, y otras en que había varias fotografías que estaban encerradas en circulitos. Había círcu-

los de mayor o menor tamaño, y había estrellas de mayor o menor magnitud. Yo podría hacer lo mismo en la literatura argentina, es decir, yo simplemente voy a nombrar para mí cuáles son los círculos mayores, pero hay toda una serie de círculos que son menores y que me son muy entrañables, que yo leo mucho y releo y recuerdo, y que no voy a nombrar porque no voy a hacer un mapa de la literatura argentina.

Para mí, los escritores que han producido cosas fundamentales para la literatura argentina son Sarmiento y Hernández. También me gusta mucho Mansilla, me gusta mucho *Una excursión a los indios ranqueles*. En el siglo XX hay otros escritores que son importantes y me gustan mucho. Por ejemplo, creo que Lugones es un fenómeno que no se puede eludir. En realidad tiene algunos textos magníficos, pero claro, la obra de Lugones es heterogénea, dispersa y desigual. Había un tal sentimiento de omnipotencia, de retórica en Lugones (por la que se sentía capaz – y era capaz – de todo), que él mismo mataba su propio talento; una especie de despliegue verbal excesivo e innecesario, una especie de narcisismo por querer ser el primero (efectivamente lo era en su tiempo) que mata su arte. Pero, sin embargo, Lugones me gusta mucho. Al mismo tiempo está Macedonio Fernández, y Macedonio Fernández es exactamente lo contrario, es remachacar siempre el mismo clavo, una cosa poco evidente, totalmente oscura, seguido por un pequeño grupo de discípulos. La mayor parte de su obra quedó en papeles dispersos que se han ido reuniendo. Su obra mayor que es el *Museo de la Novela de la Eterna* fue editada póstumamente. Ese es uno de los grandes, el otro es obviamente, los otros dos son Borges y Arlt, que son una generación inmediatamente posterior, de 1922. Son dos obras totalmente disímiles, opuestas y contradictorias, y que se ignoraban y se detestaban mutuamente. Sin embargo, esas dos obras son de una importancia capital para la literatura argentina. Borges todo el mundo lo sabe, Arlt tal vez un poco menos, pero a Arlt se le atribuye la creación de la tradición de la novela urbana, aunque creo que eso es demasiado poco para Arlt. Empieza a haber, a salirse del medio pintoresquista y naturalista en el relato para ir a una reflexión moral y universal sobre el hombre, que alcanza en sus mejores textos a la perfección. Para mí, los mejores textos de Arlt, el mejor libro de Arlt, no son *Los lanzallamas* o *Los siete locos*, que me gustan muchísimo, sino *El Jorobadito*. Para mí, ése es el mejor libro de Roberto Arlt. Los cuentos de *El Jorobadito*, se los recomiendo vivamente si no los han leído. Después de Borges, me gustan mucho los primeros cuentos de Cortázar. Me gusta mucho

una novela de primera línea, *La invención de Morel* de Bioy Casares, el resto de su obra me gusta menos. Me gusta mucho la obra de un escritor prácticamente desconocido fuera de Argentina, aunque fue editado en España y reeditado varias veces (y fue traducido al inglés, al francés, al alemán, al italiano, al polaco) que es Antonio di Benedetto. Escribió en 1957 una novela que se llama *Zama*, que para mí, es la mejor novela que se escribió en Argentina. En este sentido tiene un destino semejante al de Guimarães. La diferencia es que la novela de Guimarães es un universo muy grande, y *Zama* se puede leer en una tarde. Algunos poetas me gustan mucho, Juan L. Ortiz, Borges – el poeta –, también me gustan algunos poetas sencillistas. Carriego me gusta, Fernández Moreno también (aunque no toda su obra); después me gustan poetas como Hugo Gola, Hugo Padeletti; me gustan mucho algunos poemas de Juan Gelman y de Leónidas Lamborghini – a pesar de que no comparto sus posiciones políticas – y me gustan algunos poetas de la nueva generación. Ese es mi canon argentino, podríamos decir, y en cuanto al latinoamericano (a Quiroga no lo puse entre los argentinos porque todo el mundo siempre lo está disputando, en realidad, el padre de Quiroga es argentino y él nació accidentalmente en Salto, Uruguay, pero hay una gran comunidad en el Río de la Plata), de los mexicanos me gusta Juan Rulfo, de los uruguayos me gustan Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. También me gusta uno de los más grandes poetas del siglo XX, César Vallejo, y de los narradores peruanos me gusta Arguedas. También me gusta muchísimo Pablo Neruda. Respecto a Brasil, leo (o leí) mucha poesía: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa. A otros poetas como Manuel Bandeira lo he leído menos. La obra de Carlos Drummond de Andrade ha tenido una influencia muy grande en la poesía argentina. Recuerdo que yo conozco poemas en portugués de Carlos Drummond de Andrade de memoria. Hay un poema que se llama «Sono» o «Sueño», es un soneto de Carlos Drummond de Andrade que es maravilloso, y los poemas clásicos “de sete caras”, “En medio del camino había una piedra”, y otras cosas que han marcado muchísimo mi generación. Uno de mis relatos, de los años sesenta o sesenta y cinco, tiene una cita de él, voy a decirla en español porque el portugués no logro pronunciarlo bien, la cita me parece extraordinaria: “veo todo imposible y nítido en el espacio”. Para mí, esa es la cita de lo que yo quiero hacer de mi literatura. Es escribir la

presencia del mundo y al mismo tiempo reconocer ese carácter imposible de las cosas que nos rodean y que existen y que son misteriosas y enigmáticas.

¿Actualmente está trabajando en una indagación sobre el lenguaje o sobre la posibilidad hoy de la novela?

Yo digo que en el siglo XX de todos los grandes escritores, ninguno escribió una novela. Musil, Proust, Kafka, Faulkner, Onetti, Guimarães, no escribían novelas. Son cosas muy singulares lo que hacen. No se parecen en nada a las grandes novelas del siglo XIX (esas sí eran novelas en el sentido que tampoco se parecían a las del siglo XVIII). Aclaremos, ahí la novela alcanza su perfección: Flaubert es el que lleva la novela a su perfección y comienza su destrucción. La única novela clásica que escribió Flaubert es *Madame Bovary* porque todas las otras, *Salambó*, por ejemplo, o *La educación sentimental*, no tienen fórmula novelística. Esa forma novelística representativa dada por la inteligibilidad histórica, como por, incluso, las pautas naturalistas que iban a seguir sus discípulos (incluso el discípulo más cercano de Flaubert, Maupassant) están ya transgredidas en Flaubert. De modo que Flaubert tampoco es novelista. En el caso de Borges también hay un trabajo sobre el lenguaje extraordinario. Cuando él llega a la perfección, relativamente temprano, hacia mediados de 1930, con la *Historia universal de la infamia*, empieza a pulir su prosa; antes, había cosas maravillosas pero había todavía mucha retórica. Había una retórica criollista, una voluntad heredada de Macedonio. Borges también tuvo que romper con Macedonio. Por ejemplo, en los años 60, Borges analiza un texto propio donde hay un infinitivo, “vivir”, y dice “ese infinitivo viene de Macedonio”. Y esos infinitivos que Borges usa en sus primeros textos vienen todos de Macedonio. En mi caso son otras cosas las que estoy buscando, estoy buscando algo en relación a la forma novelística. Tratar de hacer formas nuevas, únicas (“únicas” como un cuadro es “único”), que una forma sirva para una novela y nada más que para una novela, utilizando de manera ocasional, digamos, procedimientos ya demasiados codificados como el monólogo interior, la descripción, los personajes, la extracción social, la historia biográfica del personaje, la intriga, la trama, el desenlace novelístico, etc. Yo traté de romper con estas cosas, para eso traté de encontrar una lengua adecuada que tuviese como base la lengua hablada en el Río de la Plata. No de una manera naturalista sino en cuanto a sus entonaciones. Por ejemplo,

yo siempre tengo problemas con los correctores porque los correctores cuando yo pongo “únicamente” ellos tachan y ponen “sólo”. Nadie dice “sólo” en el Río de la Plata, todos dicen “únicamente”. O donde pongo “detrás suyo” ponen “detrás de sí”. Si yo le digo a alguien “la silla está detrás de sí” va a reírse. En ese sentido yo trato de utilizar la lengua coloquial y me gustaría a través de esa lengua coloquial poder tratar todos los temas. Otro ejemplo: el verbo “soler”. En Argentina se dice “sabe no venir”, se puede decir “suele no venir” pero es muy rebuscado. Al mismo tiempo trato de poner elementos reflexivos en la prosa, y también elementos poéticos, “poéticos” en el sentido de que la prosa ilumine. Ayer nos encontramos con unos amigos que acababan de llegar a París, de Buenos Aires, y uno me dijo que venía leyendo *El río sin orillas* y que todo lo que yo decía era verdad. Yo le dije: “no, todo lo que digo no es verdad, todo tiene la apariencia de verdad, porque está dicho de tal manera que parezca que es así”. Parece una cosa natural porque el discurso, el tono del discurso, es natural y lo que el lector acepta no son las verdades sino el tono del discurso que tiende a crear una relación de intimidad conceptual e intelectual. No es que quiera engañar o mentir al lector, pero debajo del *Río sin orillas* hay una leyenda que dice “tratado imaginario”. Es un libro de literatura, no es un libro de ensayo.

¿En qué está trabajando puntualmente ahora?

Ahora acabo de terminar una novela que está saliendo en Buenos Aires, ya salió en estos días, que se llama *Las nubes* y que transcurre en el principio del siglo XIX. Sin embargo tiene una introducción que es actual, el famoso tópico del manuscrito hallado. El manuscrito está inscripto en un disquette y es mandado por Internet. El personaje lo lee en la computadora, pero la novela transcurre en el siglo XIX. También estoy planeando una novela más grande, me gustaría trabajar sobre el concepto de novela polifónica de Bajtin, no sé si me dará el cuero, ese concepto que califica a las últimas novelas de Dostoiévski en las que habría varios centros de interés. Mis novelas... no son polifónicas, son más bien breves, son más bien de cámara. Y después, tengo muchas ganas de hacer un libro de textos breves, un libro grande de textos breves, un libro globalizante, abarcativo de muchas cosas pero a través de textos breves. Tampoco acabo de terminar una novela que hace cuatro, cinco, seis, siete años que escribo. No sé si podré hacerlo o no...

¿Podría decirnos algo respecto a su relación con el cine?, ¿qué le gusta ver y cuál sería su opinión sobre las relaciones entre cine y literatura?

A mí siempre me gustó el cine, ahora me gusta menos. Hacia 1960-1970 yo prácticamente vi todas las películas; fui profesor de historia del cine. Para mí, la gran época del cine no es el cine mudo ni el sonoro, es el apogeo del cine de autor. Para mí, el cine europeo es más importante que el cine americano, el cine americano es el menos importante. Sólo hay dos o tres grandes realizadores en el cine americano. En ese sentido de que hay sólo dos o tres realizadores que no han hecho concesiones al sistema, uno es John Casavettes, otro es Orson Welles, obviamente. Y muchos realizadores muy importantes pero que, a causa de ese tira y afloja que han tenido siempre con el sistema, han visto malogradas muchas de sus obras y ellos mismos se han autocensurado, han elaborado cosas siempre en el contexto del sistema, porque si no, de otra manera, no hubiesen podido. Ahora está peor que nunca, se ha llegado a una catástrofe, no existe más el cine americano que podríamos juzgar todavía interesante. Por ejemplo, gente que apareció en los años 60 y 70, como Bogdanovich, prácticamente no puede filmar. En cuanto a qué me gusta, esto es más interesante, les puedo contar una anécdota sobre el gusto, como dice el famoso chiste: “A mí no me gusta Proust; – Bueno, ya hablamos de usted, ahora hablemos de Proust”. En cuanto a las relaciones del cine con la literatura puedo contarles otro chiste: “– ¿Leíste la *Crítica de la razón pura*?, – No, pero vi la película”. El cine es una especie de sustituto de cultura. Por ejemplo, yo digo que ahora el cine no es un arte sino un tema de conversación en la mesa; uno no puede ir a un tema de cena mundana en París sin estar obligado a hablar de una película de Woody Allen. Woody Allen me parece la persona más respetable del mundo, aunque sus películas me hacen reír más o menos, pero ya lo empezaron a comparar con Bergman. Si antes nuestra generación tenía a Bergman, y la generación actual tiene a Woody Allen, estamos fritos. Ese es el problema. Para volver a la cosa importante, yo creo que el cine influyó en el lenguaje literario (veo que ya se empezaron a reír los entusiastas de Woody Allen), en los años 30 el cine influyó efectivamente en el lenguaje literario, en los años 20-30 influyó además en muchas otras cosas; apareció una influencia interesante en la historia del relato, y esa influencia creó una filiación que va desde las primeras novelas negras americanas a los primeros novelistas conductistas americanos, novelistas que empezaron a

tener influencia sobre la generación perdida. Muchos textos de la generación perdida tienen el enfoque de la novela conductista en su manera de respetar el punto de vista, y eso llega hasta la “nueva novela”. Todo este enfoque, en verdad, tuvo una influencia muy grande en la novela francesa del posguerra: Sartre, Camus, y ahí se pasó a la nueva novela. Yo creo que ahí hubo efectivamente una influencia decisiva del lenguaje cinematográfico en un momento de la evolución del lenguaje narrativo que llevó a estas teorías del punto de vista, las cuales en los años 60 eran muy difíciles de transgredir. Yo escribí toda una novela para desembarazarme de eso, *Glosa*, en la cual vuelvo al narrador omnisciente total; para esto había que crear una retórica nueva que permitiera introducir la tercera persona sabiendo que el autor de esa novela estaba al tanto que habían existido todos estos debates sobre el punto de vista. Además soy un buen telespectador de cine, yo veo los *westerns*, las series de televisión más rastreras, esas que nadie vería, yo puedo ver cualquier cosa, puedo leer las novelas más abominablemente mal escritas y mal hechas de Agatha Christie. Puedo leer y ver cualquier cosa, pero cuando uno quiere escribir tiene que ser consciente de sus alcances. Yo siempre digo que la televisión está muy bien, sólo que para adultos... conscientes, y no me refiero a las series pornográficas, sino a los programas educativos y literarios (que nunca veo). Sólo veo ficciones.

¿La originalidad es necesaria?

La originalidad es un valor relativamente moderno en arte, ya lo sabemos, yo nunca pienso que un escritor tiene que ser original. Original en el sentido de ser original significa querer diferenciarse de todas las cosas, de los otros. Musil, por ejemplo, no es un autor original. En realidad, *El hombre sin atributos* es una novela sistemática. Musil no quiere hablar de una experiencia metafísica. Para poder hablar del amor místico entre el hermano y la hermana sin caer en el oscurantismo, la novela tiene que ser sistemática y mostrar su consciencia de una serie de problemáticas intelectuales, culturales y políticas. Yo creo que la originalidad es una idealización particular de una obra de arte que produce del lado de la recepción (que produce en el lector o en el telespectador) un sentimiento de sorpresa agradable, no de asombro, sino de sorpresa, de cosa inesperada. En esa cosa inesperada, de pronto, el lector se reconoce y al mismo tiempo, al cabo de algunos segundos, siente una especie de reminiscencia de haber vivido eso: ahí está la originalidad de una obra. Cuando nosotros analizamos,

por ejemplo, el cubismo, decimos que era original en la medida en que rompía un montón de cosas, pero había una lógica interna en los pintores cubistas, y esa lógica interna en los pintores no pretendía ser original, pretendía ser la única manera posible de representar la figura, el espacio, lo que fuera. Es decir, en la originalidad hay primero un sentimiento muy fuerte de necesidad; a mí me parece que ésa es la pauta del artista verdadero. Así es como yo veo la cuestión de la originalidad, como un gran sentimiento de necesidad, la “originalidad” aparece después, por contraste, por comparación con otras cosas que estaban antes y que no eran de esa manera. Y eso, la diferencia de lo nuevo que acaba de aparecer (nuevo cronológicamente) es lo que da el sentimiento de originalidad. Podemos hablar del sentimiento de originalidad del impresionismo para seguir con la pintura, no van a creer que yo sé tanto de pintura, pero son imágenes que todos tenemos en la cabeza... La originalidad del impresionismo frente al naturalismo fue tal que había gente que decía que los cuadros de los impresionistas no se entendían, que lo que estaba pintado no se veía y que no se reconocían los objetos. Los impresionistas no buscaban la originalidad, buscaban aplicar en la tela una visión del mundo exterior que parecía que era la única posible porque era así la necesidad que los llevaba a eso. Después, por supuesto, había toda una serie de pequeñas cosas, de detalles puramente culturales y anecdóticos que le dan encanto a los cuadros. Pero la originalidad por sí misma no es ningún valor.

Quería preguntarle si de alguna manera su producción literaria se ha contaminado por esa especie de exilio voluntario, estoy pensando en el caso de Cortázar y su contaminación con el factor Francia, el factor París.

Yo creo que Cortázar cuando escribió *Rayuela* trató de elaborar su experiencia, esa experiencia que efectivamente uno tiene, la de vivir en los dos lados a la vez, esa especie de esquizofrenia que consiste en haber vivido, como él, en muchos lugares. El vivió no sé hasta qué edad, creo que casi cuarenta años, en Argentina; yo me quedé hasta los treinta años, una parte importantísima de nuestra vida pasó allá, en Argentina. Después, nos trasladamos y nos fuimos. Yo creo que a él le tocaron épocas peores que a mí. Creo que es una cosa pertinente de su parte haber escrito esa novela, que a mí no me gusta... aunque creo que tiene algunas cosas, algunos fragmentos, que me gustan. Yo creo que Cortázar no es un buen novelista, yo

creo que Cortázar es un excelente cuentista. Yo creo que luego, en un momento de su vida, hay una cosa política, declarativa, que interfiere en su producción. Yo, al problema de vivir afuera de Argentina lo voy tratando de resolver de otra manera. Por ejemplo, una parte de mi última novela, *La pesquisa*, transcurre en París, pero el París en el cual transcurre la novela es un París de ficciones, lo que transcurre en París está siendo contado allá, en Argentina. Yo creo que Cortázar no logró en esa novela adoptar un punto de vista. La novela está contada entre dos puntos de vista. Ahí está el conflicto de la novela y ese conflicto no se resolvió formalmente. Yo diría, en fin, que ese libro, a pesar de todo el barullo literario que hizo (por sus cosas formales, estructura abierta, etc.), es el libro menos literario de Cortázar, aunque seguramente sea el más lírico. Cortázar es un escritor que habla mucho de sí mismo, ese libro es el libro que está más cerca de su experiencia; mucho más que otros libros en los cuales él quiere hablar de sus experiencias políticas y que están lejos, muy lejos, de él mismo. Creo que el gran mérito de Cortázar es haber introducido ese aspecto lírico y cotidiano, muy rioplatense, en esos cuentos como los de *Las armas secretas* que trabajan de manera nueva toda una serie de tópicos de la literatura fantástica, como el doble, la metamorfosis, etc.

Entrevista con Juan José Saer*

Hoy fuiste un poco irónico con el periodismo cuando alguien te preguntó sobre la recepción de *Nadie nada nunca* en Brasil. Me gustaría que te explayaras sobre el tema.

Confieso que me he planteado la cuestión a pesar que yo pocas veces pienso en la recepción de mis libros. A veces pienso en alguna persona cuyo juicio me merece respeto, en algún amigo, y de tanto en tanto en quien me lo va a comprar y me va a pagar un anticipo. Pero confieso que respecto a Brasil tengo un blanco, mejor dicho, más que blanco una cosa muy colorida, y a pesar de que puedo imaginar al lector modelo argentino o al lector español, me es imposible imaginar al lector brasileño.

¿ Esta es tu primera visita a Brasil?

Casi la primera. Alguna vez estuve un día en Santos y otro en Río de Janeiro; pero he leído mucha literatura brasileña en portugués y he traducido poemas de Drummond al español. La primera vez que oí hablar de Guimarães Rosa fue porque Mario Medina (un amigo maravilloso que tenía una librería y después terminó teniendo un motel) tenía la primera edición de *Grande Sertão*. Fijate que era el año 1959, antes del *boom*.

El hecho de haberlo conocido antes del *boom*, ¿te ubica en una posición de privilegio?

Mirá, todo el mundo sabe mi opinión respecto al *boom*. Es una pregunta típica de los reportajes la de por qué yo no coincido con los autores del *boom*. Pero en verdad, por ejemplo, con Cortázar yo me di cuenta de que había perdido un poco el sentido de la realidad con el famoso prólogo que él hace a la obra de Arlt. Es una cosa infame que muestra su desconocimiento de Arlt y cierta pretensión de considerarlo como quien lo mira desde arriba. Respecto

.....

* Entrevista de los alumnos de posgrado Paulo César Thomaz, Pablo Fernando Gasparini y José Luis Martínez con Juan José Saer, luego de la charla en la USP.

a Vargas Llosa, yo fui uno de los primeros que dijo que *La ciudad y los perros* era una novela escrita para mostrar que hay militares malos y militares buenos. Yo creo que la filosofía de los autores del *boom* fue el mercado, y creo que ellos percibieron que en Estados Unidos se empezaba a ver este tipo de cosas que iba a ser, según mi opinión, la destrucción de la literatura latinoamericana.

¿Compartís la idea de un espíritu un tanto apocalíptico de fin de siglo, una cierta idea de decadencia de la cultura?

No, para nada. Lo que pasa es que yo siempre consideré que la literatura, el arte, se da por períodos, no se da todo el tiempo.

Y pensás que ahora estamos en un período de baja.

Yo creo que ahora hay un debate importante por la cultura que hace cinco o seis años no existía. Pienso que años atrás ese debate estaba ocupado por gente que ahora se cae a pedazos.

¿Eco es uno de ellos?

Bueno, podemos decir varias cosas de Eco. Vos recién, como yo estoy decadente, querías acusarme de que yo estaba por la decadencia de las civilizaciones. Creo que la crítica no se ejerce por eso. Una de las cosas que está desapareciendo de este planeta es el sentido crítico, y yo voy a permitirme ser crítico con Eco, que no es un competidor inmediato. *Obra abierta* fue mi primer contacto con Eco. Lo leí con mucha atención porque al final hay un ensayo sobre Joyce, que resulta ser un ensayo académico, un ensayo de un medievalista italiano que quiere ser moderno. Ahora bien, aunque el ensayo está muy bien hecho, porque Eco es un tipo serio, las conclusiones no tienen nada que ver con la esencia de lo que es Joyce. Igualmente ocurre con el concepto de obra abierta que es una petición de principio, nadie va a querer escribir una obra cerrada, como nadie va a decir que su concepción del mundo es estática, aunque lo sea. Por otro lado, la oposición entre apocalípticos e integrados me recuerda una oposición entre gente buena y gente buena que degüella abuelitas. Con esto quiero decir que el problema con Eco es, a veces, su deshonestidad: deshonestidad, ligereza o estupidez, te doy varias para que elijas. Dicho esto, me cae más bien simpático. Yo lo llamo afectuosamente “il professore”.

Esta mañana en la clase que diste en la USP, de algún modo compadeciste generacionalmente a los alumnos por tener el cine de Woody Allen, mientras que tu generación habría tenido por ejemplo, el cine de Bergman, ¿éste no es un planteo decadentista?

Woody Allen es un tipo que me cae muy simpático, cuyas películas algunas veces le salen menos bien porque filma demasiado. Me parece un cineasta menor aunque esto no quiere decir nada porque creo incluso que, del cine americano, Woody Allen es sin la menor duda uno de los tipos más interesantes; todavía es un ser humano que hace películas, los otros son una especie de robots pasteurizados.

Me gustaría conocer cuáles son tus criterios para valorar, más allá de lo pulsional, claro.

Yo diría que el valor viene después del gusto.

Entonces, ¿cuáles son los argumentos para justificar el valor?

Bueno, es complicado. ¿Cómo fundamentar el acto? Ya sabemos que los valores son relativos. Siempre dicen que la sociedad es muy difícil de cambiar, yo sostengo que cambiando dos o tres valores cambia la sociedad, y para eso no es necesario trasladar el Ministerio de Economía de Brasilia al cono sur y cosas por el estilo. La cuestión radica en los valores y los valores en la lectura son el placer y el encontrarme a mí mismo en un texto. En la lectura está el momento en que uno cree y se identifica con lo que está leyendo, y uno siente, por ejemplo, la música de una prosa. Siente la pertinencia de las imágenes y de las ideas, siente que las cosas van llevadas al ritmo de lo que va pasando. Es un momento un poco mágico, como ese en que Musil hace que su personaje alce a su hermana y sienta en ese momento que pasa al otro lado, un momento mágico que dura una fracción de segundos... Bueno, en la lectura nosotros tenemos muchos de esos pequeños momentos.

¿Pequeñas epifanías?

Claro. Y cuanto más momentos tenemos de este tipo, más nuestro juicio será positivo, aunque no se trate de una cuestión de cantidad, claro. Bueno, ¿y cómo se produce la objetividad del valor? Sabemos que es imposible que un valor sea absoluto, que es imposible que el color verde le guste, por ejemplo, a todo el mundo. Yo digo que las razones por las que se cree en la

ficción son las mismas que aquellas por las que se cree en Dios, no hay ninguna diferencia. ¿Por qué se cree en Dios? Se cree en Dios porque se aspira a un sentido, y la narración tiene un sentido. Si nosotros creemos en Dios, el mundo adquiere sentido y cuando nosotros creemos en una ficción es porque le encontramos un sentido. Un sentido no significa un significado, es una intención, una pertinencia, una coherencia. Esa pertinencia puede ser negativa, puede resolverse por lo absurdo.

De pensar como vos lo hacés, ¿no se corre el riesgo de hacer del arte una suerte de tautología alienante?

Podemos decir que cuando hablamos de esteticismo hablamos de una especie de alienación por la estética y de una fetichización de lo bello, pero yo creo que la experiencia estética siempre es liberadora. Yo creo que la experiencia es liberadora porque siempre, aun cuando sea negativa, hay un sentimiento de armonía y exaltación. Y no estoy hablando sólo desde la manida teoría de la catarsis de Aristóteles sino de otras no psicológicas, como las que hablan de la percepción súbita de una armonía en el objeto que produce un sentimiento de exaltación, de abrigo, de seguridad.

Sin embargo, creo, si hay algo que no tiene tu literatura (que trabaja insistentemente sobre la percepción) es ese sentimiento de seguridad, de armonía o de abrigo.

Nuestras experiencias, nuestras percepciones, son todas convencionales. A pesar de que las cosas tienen un valor práctico, de uso práctico y que creemos conocerlas, ese conocimiento que tenemos sobre las cosas y las experiencias que hacemos sobre ellas son convencionales y aproximativas. De alguna forma somos prisioneros de la percepción, porque nuestra percepción es limitada. Yo en mis novelas, procuro trabajar con la incertidumbre porque me parece que es nuestro verdadero fondo mental.

En un seminario acerca de Roa Bastos, decís algunas cosas acerca del carácter artesanal de la literatura, y creo que llegas a calificarte como un “artesano de la escritura”. ¿Cómo definirías ese saber artesanal?

Ciertamente va habiendo técnicas, pero el útil hay que crearlo en cada ocasión, en cada circunstancia. Hay que ir haciéndolo poco a poco y con los medios que uno tiene que son las ideas, las emociones, las visiones.

Con todo eso hay que ir creando un lenguaje literario autónomo, personal, coherente, y que sobre todo no transgreda las normas que él mismo se impone. Está esa famosa frase de Borges, que en verdad no es de Borges sino de un crítico americano (aunque Borges como siempre la debió haber mejorado) que dice que en las novelas de Faulkner no sabemos qué pasa pero sabemos que lo que pasa es terrible. Es maravillosa esa frase. Por el contrario, un escritor profesional sólo tiene técnicas, y las técnicas se desmontan perfectamente.

Recién cuando justificabas tus lecturas apelabas en definitiva al placer, si junto a esta cuestión hedónica sumamos la reafirmación de tu carácter de artesano, ¿es correcto pensar que lo que estás planteando en definitiva es una vuelta a la idea de autor, un regreso casi teatral a la idea de la primera persona?

Sí, por supuesto, totalmente. A Barthes yo lo quiero muchísimo, le tengo una profunda admiración y respeto, y tuve la suerte de asistir a la última etapa de su carrera, cuando él mismo ya era célebre y ya había criticado el que creo es su peor artículo que se llama *Análisis estructural de los relatos*. Obviamente, la noción de autor está desmonetizada desde el estructuralismo pero es evidente que el autor es quien da sabor al texto. Ojo que con esto no quiero decir que ese sabor sea autobiográfico, sino que creo que ese sabor tiene que ver con esa suerte de artesanías de la que hablábamos, esa suerte de saber hacer y de impregnación de elementos personales en ese lenguaje que, si bien el autor utiliza, existirá siempre fuera de él.

CUADERNOS DE
RECIE NVENIDO

- 1 ANTONIO MELIS**
José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI
- 2 MARIO GONZÁLEZ**
Celestina: o diálogo paradoxal
- 3 EDWIN WILLIAMSON**
La trascendencia de la parodia en *El Quijote*
- 4 ROXANA PATIÑO**
Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)
- 5 NICOLAS SHUMWAY**
La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS**
Conversión e invención: dos visiones del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO**
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY**
La singularidad de la fama de Don Quijote
- 9 MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER**
La 'farmacia' del *diálogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad
- 10 RICARDO PIGLIA/ DAVI ARRIGUCCI JR./ PATRICIA ARTUNDO**
Borges100
- 11 EDGARDO COZARINSKY**
Borges: Un texto que es todo para todos
- 12 RICARDO PIGLIA**
Borges: El arte de narrar
- 13 INÉS AZAR**
La imaginación de lo real en *El Quijote*

Todos os números estão reproduzidos eletronicamente no seguinte endereço:
www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol

Correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS - FFLCH/USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel: (5511) 210-2325/3818-4296
Fax: (5511) 3818-5041
e-mail: d1m@edu.usp.br

Vendas

HUMANITAS LIVRARIA - FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel: (5511) 3818-4589 Fax: 38184593
e-mail: pubfflch@edu.usp.br
<http://www.flch.usp.br>

<i>Titulo</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/14
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922.
<i>Coordenação editorial</i>	Maria Helena G. Rodrigues
<i>Digitação</i>	Pablo F. Gasparini/Paulo C. Thomaz
<i>Diagramação</i>	Walquir da Silva
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade da Silva
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria - FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16,4 x 21,7 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180g/m ²
<i>Impressão da capa</i>	pantone 2655-C e preto
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	32
<i>Tiragem</i>	800 exemplares

Juan José Saer, argentino, é escritor e professor de literatura na Universidade de Haute Bretagne (Rennes), França, país onde vive desde 1968. Sua vasta obra literária inclui dezessete narrativas – das quais *Ninguém nada nunca* e *A pesquisa* foram publicadas no Brasil pela Companhia das Letras, respectivamente em 1997 e 1999 –, um livro de poemas – *El arte de narrar* – e um de ensaios – *El concepto de ficción*. Em 1987 ganhou o Prêmio Nadal com o romance *La ocasión* e em 1999 dividiu com Haroldo de Campos o Prêmio Roger Callois de literatura.