

Proyecto y trabajo del artista

Julio Premat

La escritura reflexiva sobre otros autores y sobre grandes problemáticas estéticas está presente en cada paso del desarrollo del proyecto literario de Saer. Sin embargo, y a pesar de algunas ediciones confidenciales de *Una literatura sin atributos* en los ochenta, recién en 1997, 37 años después de la publicación de *En la zona*, aparece *El concepto de ficción*, en el cual se retoman ensayos escritos entre 1965 y 1989. O sea que sólo entonces se vuelve visible la importancia de la producción ensayística cuando la obra, en buena medida, ya está escrita y en el momento en que se intenta, por vías editoriales, darle una coherencia y una unidad: en esos años comienza el plan de reediciones sistemáticas en Seix Barral, con el mismo tipo de ilustraciones (cuadros del pintor Juan Pablo Renzi). En estos ensayos leemos tomas de posición, a veces polémicas, mapas de lectura personales y ciertas teorizaciones de la literatura; sin embargo, el conjunto funciona, ante todo, como una prolongación temática, conceptual y estética de la obra: como una vertiente programática de lo escrito.

Aquí publicamos tres ejemplos que ilustran un aspecto de ese funcionamiento: la definición del lugar de la creación y de las modalidades de trabajo del artista, en tres etapas distintas. Primero, un texto que se sitúa en la ambigua frontera entre la ficción, la prosa poética y la reflexión existencial sobre el hombre (entiéndase el creador). Se trata de un texto que Saer publicó por primera vez en un catálogo de una exposición de su amigo y cómplice, Juan Pablo Renzi, en 1983. El gesto, en sí, es significativo: la red amistosa es uno de los sustentos de lo que se escribe, como puede constatarse observando las numerosas y sutiles dedicatorias que figuran en toda la obra. “A Renzi” retoma dos coordenadas esenciales del “ser-en-el-mundo” saeriano: el

desarraigo, acompañado por una nostalgia sin objeto preciso, y la impresión de falta de sentido que esa situación produce. En este caso, se plantea una relación intensa con la representación visual y, por lo tanto, con la pintura –presente en muchos otros textos de Saer–: la patria, la trayectoria vital y el tiempo del que dispone el ser humano son un conjunto de líneas, formas, manchas. La pintura abstracta (o el *dripping*, como el de Renzi que ilustró, en 1986, la edición *princeps* de *Glosa*),¹ es un lugar de reflexión –en el doble sentido de la palabra– de la posición creadora.

Luego, un texto de 1996, inédito en castellano, que busca definir el proyecto literario. En breves líneas, Saer retoma allí una concepción ya esbozada en otros ensayos, pero con lacónica limpidez en este caso. Su teoría de la escritura está fuertemente inspirada por el pensamiento freudiano, suponiendo que escribir no es empezar ni crear (en el sentido de concebir o de inventar), sino dar cabida, dejar fluir, lograr hacer emerger algo que ya está. Es pasar de lo “oscuro” a una “zona más luminosa” y no enfrentar la siempre inhibidora página en blanco a partir de cero. Por lo tanto, el proyecto, en el sentido normativo e intencional, no sería más que una forma, un instrumento, para lograr canalizar eso, la materia informe que se convertirá en obra.

Por último, se reproduce el comienzo de una entrevista que le hicimos a Saer en marzo del 2005 sobre sus procedimientos de escritura, a modo de conclusión de la edición de Archivos de *Glosa* y *El entenado*. Saer dio muchas entrevistas, primero cuidadosamente redactadas (hasta los años noventa), o sea, concibiéndolas como una prolongación de los ensayos, y luego más espontáneas y, cabe decirlo, algo socarronas. Este ejemplo es diferente ya que habría que inscribirlo en el marco de una decisión fuerte de su parte: la de abrir en parte su “taller” y dejar ver los procesos de producción. Se trata de un autor de 67 años que, retomando lo que él escribía en 1971 sobre el Borges de *El hacedor*, tiene la serenidad de quien ha reencontrado la “convicción de poseer una voz predestinada”.² En su discurso, el trabajo de creación deja de ser una sonda metafórica o una posición de destierro para cobrar una materialidad de otra dimensión, aunque no por ello sea menos compleja. Sus afirmaciones sobre el valor del comienzo, sobre el ritmo de escritura, sobre la traducción de poesía como preámbulo o, por fin, sobre el tipo de lectura de las fuentes, son puertas para pensar de nuevo y desde otro lugar la producción literaria del santafesino.

¹. Saer, Juan José, *Glosa*, Buenos Aires, Alianza, 1986.

². Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 192.

A RENZI

Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado. Sabe, confuso, que se espera de él alguna tarea, pero su conocimiento imperfecto lo inmoviliza. Sus actos se vuelven gestos vacíos; sus viajes, errabundeo. Inciertas, las conversaciones lo dejan sucio de palabras. Intuye que tiene que estar aquí y en ninguna otra parte, pero, si sabe más o menos cómo llegó, ignora por qué. Si lo supiese, sus actos se volverían rápidos y verticales, sus trayectorias, seguras y transparentes, como líneas imaginarias. No andaría atravesando, por el olvido del lugar familiar, el día extraño con su peso de incertidumbre y de vacilaciones.

Ese día extraño contiene en sí todos los indicios de su origen. Desentrañándolo, se desentrañaría a sí mismo. Todo lo que se manifiesta en la luz ardua se vuelve signo, rastro, y, para algunos, incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas que, indiferente, por simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever. Como el sentido se le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o visiones. Con o sin alcohol, piensa a veces, el delirio, aunque cambie de forma, es uno e indivisible. Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo momento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible.

Esa jungla de manchas, estables o cambiantes, de sonidos súbitos y rápidos como detonaciones, de sensaciones íntimas y familiares pero a menudo incomprensibles, no acaba nunca de aceptarlo o de adoptarlo, dure lo que dure su estadia perpleja. Cuando empiezan a caérsele el cabello o los dientes, o a debilitársele las piernas, o a envolverlo un sueño más frecuente y más inmediato, el olvido del que padece se vuelve un poco más espeso gracias al propio olvido del cónsul que, semiciego y maquinal, ya ha depuesto búsqueda, desilusión o reproche. De ese modo, abandona su día distraído y tal vez, sin atreverse a confesarlo, indiferente, para entrar en un silencio en el que no pocos creen adivinar, por fin, los ecos del viejo llamado.

Juan José Saer

París, noviembre de 1982

Publicado por primera vez en el catálogo de la muestra de Juan Pablo Renzi La guerra de los pájaros y otros temas, realizada en la galería Tema, Buenos Aires, del 12 de septiembre al 1° de octubre de 1983. Reeditado en Diario de Poesía, N° 11, diciembre de 1988, p. 26, bajo el título "Renzi: la poesía de lo visible".

El proyecto literario

Entendido como actividad central de una vida, el ejercicio de la literatura no cabe en la mera definición de un proyecto, ya que sus raíces se pierden, enmarañadas, en lo oscuro. El talento artístico consiste en el uso adecuado de la inteligencia para ordenar lo inexplicable en una construcción accesible a los sentidos.

En la resolución práctica de esa actividad sin fundamento racional exterior a sí misma (ético, religioso, político, etc.) la noción de proyecto como programa consciente y voluntario interviene a menudo, y es un elemento importante pero secundario de la creación artística. El proyecto es la sonda que se manda con la esperanza de que lo oscuro se entreabra, dejando filtrar algo de sí mismo hacia una zona más luminosa.

De esa colaboración, para nada mágica, aunque sí totalmente implanificable, entre proyecto y enigma, nacen los verdaderos textos literarios, diamantes escasísimos en cada siglo y en cada idioma, a pesar de la avalancha de letra impresa que nos agobia día tras día.

Juan José Saer

Publicado en francés bajo el título "Le projet littéraire", en Giuseppe Conte (ed.), Le projet littéraire et sa traduction, Saint-Nazaire, MEET, 2000, p. 91.

Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo del 2005 (fragmentos)

por Julio Premat, Diego Vecchio, Graciela Villanueva

Pregunta: Te propongo empieces hablándonos de tus métodos y ritmos de escritura.

Juan José Saer: En distintos períodos de mi vida he escrito de manera diferente, al principio sobre todo, cuando escribía cosas que, probablemente, como no eran de largo aliento, estaban sometidas a fenómenos de inspiración del momento. Escribía muchos poemas y después empecé a escribir cuentos. Cuando empecé a escribir textos más largos, ahí empezó un trabajo de escritura. El primer texto largo que escribí fue "Algo se aproxima" de *En la zona*,

que me llevó varios meses, no me acuerdo cuántos en este momento, pero me llevó varios meses. Y ésa fue digamos la manera de trabajar que yo tuve en prácticamente todos mis textos. Digo prácticamente porque hubo dos para los cuales mi método cambió. Todos fueron escritos a mano salvo *Cicatrices* y *La ocasión*, por razones diferentes, ya que fueron escritos directamente a máquina. *Cicatrices* porque tenía ganas de escribirla rápidamente, pero yo ya la había empezado cinco o seis años antes, no es que iba a escribir una novela así, de pronto. Y *La ocasión* la había empezado veintisiete años antes. En 1960 había escrito un primer *jet*, en el 77 había seguido escribiéndola, y después en el 87, por la cuestión del premio Nadal (no voy a entrar en detalles), tenía que terminarla para un determinado período. Entonces había empezado a escribirla a mano pero después la hice a máquina. *Cicatrices* en veinte noches y *La ocasión* en veinte días. Todos los otros textos los escribí a mano. Con algunas excepciones, cuando a veces me costaba retomar un texto que había abandonado. Con dos textos me pasó eso, de dejarlos demasiado tiempo para escribir otras cosas en el medio, etc., y entonces me costaba retomarlos. Por eso, para terminarlos, escribía la última parte a máquina. Eso me pasó con *El limonero real* y con *Lo imborrable*. Una de las características del trabajo de escritura es que cuando uno deja, por un fin de semana a lo mejor, después no puede volver a retomar durante meses. Me pasó varias veces.

P: Una pausa voluntaria, querés decir.

JJS: Una pausa voluntaria que se transforma en involuntaria. Pero en general todo el tiempo he escrito a mano, con tinta pero también con biromes de colores diferentes, cuando retomaba el texto.

P: Es decir que cada color corresponde a un período continuo de escritura.

JJS: A un período, sí. En el manuscrito de *La grande* cada parte está escrita con un color diferente que corresponde a uno de los personajes. En cuanto a las horas del día he escrito de mañana, de tarde o de noche, según los períodos. Últimamente escribo de tarde, aunque a veces puedo escribir de mañana también si tengo tiempo, pero en general escribo por la tarde. Me acostumbré en un período cuando Clara era chiquita y Laurence trabaja afuera, Laurence la llevaba a la escuela y yo la iba a buscar a la tarde. Y entonces entre las diez y media, once, y las cuatro de la tarde, ahí trabajaba. Así fue en el período en que trabajé con *Glosa* (no con *El entonado*, no, Clara era todavía muy chiquita), pero sí en *Glosa*, *La ocasión*, *El río sin orillas*. *El río sin orillas* lo escribí a máquina, me había olvidado.

P: Algo que no nos queda claro es el ritmo de escritura. Estás hablando de una escritura sistemática, pero los períodos de escritura son muy largos.

JJS: Algunos son muy largos, claro.

P: ¿Cuál es la cadencia en sí de la producción?

JJS: Y depende, no es la misma para todos los libros. Yo diría que sí, cuatro años para *Glosa*, para *Nadie nada nunca* también cuatro años. Tal vez hubiese podido escribir en menos tiempo *El limonero real*, pero entre el principio y el fin de *El limonero real* que me llevó nueve años, están *Cicatrices*, *Responso*, *Unidad de lugar*, ¿no? Depende de cosas exteriores y también de un ritmo de escritura más, como podría decir, dictado más por la necesidad que por el tiempo. Más por la necesidad de escritura que por el tiempo.

P: ¿Pero cuál es la parte de la preparación mental de la escritura, o sea tanto de imaginar la novela en sí como también de la textualización?

JJS: Eso puede llevar mucho tiempo.

P: No hay borradores.

JJS: Hay siempre varios comienzos. Todas las novelas tienen un falso comienzo. Yo comparo eso con las carreras cuadreras, donde hay falsas partidas. Entrás, después empezás otra vez y por ahí encontrás el tono. Otra cosa que yo hacía mucho antes de empezar a trabajar era traducir, traducir algún poema, algún texto breve, para ponerme un poco digamos en el ejercicio.

P: ¿Qué autores traducías?

JJS: Poemas, por ejemplo de Lawrence, o de William Carlos Williams, o de Michaux, cualquier cosa. Oficialmente traduje dos libros: uno los *Tropismos* de Nathalie Sarraute y el otro *El derecho a la pereza* del yerno de Marx, Paul Lafargue, y ése lo firmé con un seudónimo, que es el de Washington Noriega. El libro tiene un prólogo, firmado por Washington Noriega. Después en "A medio borrar" Washington le dicta a Pichón Garay un pedazo de *El derecho*.... Por supuesto, como no sabían quién era, lo acusaron de ignorar el francés, creyeron que era un viejo anarquista de por ahí, de Avellaneda (*risas*). Yo nunca lo aclaré. Es un poco el prolongamiento de los textos narrativos míos en un libro autónomo, es darle una especie de estatuto en la realidad.

P: La incorporación de un libro de otro dentro de tu obra.

JJS: Eso.

P: Volviendo a los comienzos, también hay trazas de escritura progresiva de la última frase, en los borradores, en los márgenes, antes de la redacción definitiva.

JJS: Es posible. De todos modos, en casi todas mis novelas, en todas, el final está pensado prácticamente desde el principio y todo va hacia ese final. Es posible entonces que lo haya escrito antes. Hay muchas frases que están escritas en borradores, que están en otros lados, que escribo e incorporo después al texto.

P: ¿Esas notas que hay están escritas fuera de tu casa? Hay muchos documentos de la Universidad de Rennes.

JJS: Es posible. En las horas de trabajo que le robaba al Estado (*risas*). Sí, depende, hay cosas que se anticipan mientras estás trabajando y otras cuando estás pensando en el texto. En general esas cosas las escribía cuando estaba vigilando un examen o en el tren.

P: ¿Pero cuando decís que tenés pensado el final, quiere decir que lo tenés escrito?

JJS: No, no, basta con tener la escena final. Saber dónde empieza y dónde termina, no sólo por el tiempo, la duración, sino por saber adónde va. Cuando uno sabe adónde va... Por ejemplo el final de esta novela ya lo tengo pensado desde hace mucho tiempo.

P: ¿Tenés pensado el final o tenés pensada la textualidad?

JJS: Prácticamente. No será como la tengo pensada, pero la última frase sí, la última frase ya está. Está en el libro, aparece varias veces en el libro.

Incluida en Juan José Saer, Glosa – El entonado, edición crítica y genética coordinada por Julio Premat, Poitiers-Córdoba, Archivos-Alción, 2010, pp. 923-926.