

Experiencia y oficio

Guillermo Saccomanno

MI formación como escritor viene de escrituras desprestigiadas en los ámbitos académicos. La historieta, la novela policial, el periodismo, la publicidad. Si bien es cierto que estudié algunos años en la carrera de letras, cuando la abandoné no se debió sólo a motivos políticos (transcurría el final de 1975), sino a que en esa época ya era lo que puede denominarse un escritor por encargo. Todas las prácticas literarias que cité están intrínsecamente ligadas, como en toda sociedad capitalista, al dinero. El guionista Héctor Oesterheld, asesinado en la última dictadura, comentaba con ironía que tal vez su mujer añoraba ser la señora de un Borges. Pero Oesterheld prefería ser lo que era, un narrador de historias de aventuras. Oesterheld escribía para una inabarcable masa de lectores. Y era consciente de la manipulación ideológica que ejercen los medios de comunicación masiva. Entonces, admitía, su responsabilidad era enorme. Escribía para lectores de historietas, que no tenían otro acceso a la literatura que esas revistas en las que colaboraba. En este sentido, Oesterheld me parece, junto con Rodolfo Walsh, paradigma de lo que entiendo por este oficio. El arte existe por y para los demás. Y me gusta pensarlo como una práctica

cotidiana, un trabajo.

Por supuesto, en este trabajo, hay mucho de juego y de subversión. Está todo lo que tiene que ver con la invención y la fantasía, pero también, en esta idea, hay un enfrentamiento con los circuitos de producción. El dibujante Alberto Breccia me dijo en una oportunidad que, cuando se sentaba frente al tablero, se consideraba un artista y creaba con entera libertad. Después, cuando iba a los editores, tenía que asumir otra condición que calificaba de fenicia para ubicar su obra. Cuando un escritor se sienta a escribir no sabe si lo que está haciendo cumplirá sus expectativas. No sabe tampoco si ingresará en las reglas que impone un sistema regido por intereses comerciales. Lo que vale, para él, es contar una historia cuyos alcances y limitaciones siempre ignora en la medida en que no es demiurgo. Un escritor puede dominar los engranajes de una técnica. Puede explicar también todo lo que se refiere a la construcción de su obra. Pero no dominar la multiplicidad de interpretaciones y traducciones que esta propone. Para eso, se supone, está la crítica.

No creo en la literatura ni como ejercicio secreto ni como catarsis. Me causa gracia cuando algún suplemento literario todas las semanas descubre un escritor “secreto”. El secreto es ridículo si al escritor se lo está promocionando desde un diario. Hay un cierto tufo elitista y reaccionario en este concepto de autor secreto. No conozco tipos y tipos más vanidosos que los escritores. Aún cuando puedan posar de humildes en esa actitud hay una terrible vanidad. Si se aspira a ser secreto, a lo que se aspira, en el fondo, es a ser degustado en un círculo aúlico y privilegiado de entendidos. En los años 70, cuando en la carrera de letras luchábamos por el estudio de las literaturas marginales, lo que se revalidaba era no la cultura popular por el mero hecho de ser popular.

Nos interesaba analizar qué cuestionaban los signos de esta cultura popular. No encontrábamos únicamente una riqueza creadora. También, expresiones que ponían en tela de juicio los prestigios canónicos. De modo violento, los géneros marginales irrumpían con una potencia cuestionadora invalidando los esquemas de una cultura de élite. Su análisis demostraba, una vez más, que la cultura es un campo de batalla. Y que la lucha entre discursos era también lucha de clases. Por supuesto, la mera popularidad de una obra no garantiza valores estéticos. Lo masivo no es garantía de calidad. Y por calidad entiendo esa actitud intelectual que considera al lector en términos solidarios.

Se lo quiera o no, los medios de comunicación masiva nos bombardean. La mtv, las telenovelas, los reality shows y el cuarteto están entre nosotros. Su embate es cada vez más fuerte. Hay dos actitudes a asumir frente a este torrente. Adoptamos la estrategia de la roca y aguantamos hasta quebrarnos. O adoptamos la estrategia del junco y resistimos. Vuelvo a determinados modelos literarios comprometidos con los medios. Pienso en Gutiérrez, Mansilla, Arlt y Soriano escribiendo para los medios. En sus ejemplos advierto una forma de enriquecer nuestra escritura. Ni apocalípticos ni integrados, es en los estilemas de la cultura popular donde se nutrirá nuestra literatura.

Tengo que aceptar que muchas veces, al reflexionar sobre el oficio de escribir, me viene este tono de barricada. Pero no me disculpo. Pertenezco a una época, a una generación. En literatura sigo usando la palabra mensaje. Los libros no tienen que ver sólo con los libros. En consecuencia, hablo de mi experiencia. Desde mi experiencia pienso sobre el oficio. Y creo que la escritura, bajo ningún aspecto, es una actividad gratuita.

Nací en el barrio de Mataderos, pero ya hace años que vivo entre Retiro y Villa Gesell. Intentaré explicar por qué esta tensión, en mi caso, entre centro y periferia. En la ciudad se dispone de toda la información que uno necesita y más. Pero la información no es saber. Y el tiempo de la escritura, como el tiempo del saber, tiene un ritmo más sosegado.

Muchos de los cuentos que escribí hasta hace poco provienen de una observación de la realidad prismada a través de la literatura. Supongo que encajan en una cierta búsqueda realista donde la literatura se entrevera con el periodismo, donde los límites entre los géneros se confunden. Esta es una marca que me imprimieron la literatura rusa y la norteamericana. Cuando estoy en Retiro, dispongo de un desfile permanente de personajes atractivos. Las secretarías glamorosas que se confunden con las putas del bar de la esquina. Los yuppies con ese trajeado que los convierte en un ejército de asalariados elegantes. Los turistas que merodean Plaza San Martín. Los desempleados haciendo colas interminables para obtener una changa. Los pungas, las mecheras y chorros que acechan para hacerse una cartera o entrar de caño a robar un kiosco. Toda esa marginalidad típica de los barrios donde hay terminales de trenes y micros está ahí. Sin contar ese auténtico pasaje de Tercer Mundo que conforma el principio de realidad denominado la Villa 31. Unas cuadras después, los tribunales, esos edificios de una arquitectura descascarada que, en los cincuenta, respondía a un modelo de país omnipotente, donde ahora opera la maquinaria burocrática de la justicia.

Villa Gesell es otro paisaje. En principio está el mar, que impone una luz. En la Villa se encuentra una mitología de origen fuerte en la que se alquimizan la atmósfera centroeuropea, el hippismo y, desde hace unos años, los rasgos

de la crisis económica y social. Los centroeuropeos cuando se instalaron acá huían de una tierra arrasada. En esta mitología se articulan, desde lo imaginario, leyendas de nazis y submarinos, alemanas nudistas y pioneros toscos, los jóvenes viejos de los 60, el amor libre y el rock. Hay que sumarle además una impronta criolla por lo general negada en función de la explotación turística del lugar. Pero lo criollo, escarceado, contribuye a las contradicciones de un paisaje en el que conviven los chalets alpinos con las construcciones precarias de bolivianos y peruanos.

En la medida en que me fui alejando de los medios, fui también haciendo un corte. En la medida en que me importa más la escritura, cada vez menos me importa la ciudad, el modelo de vida que propone, incluyendo sus sistema literario y su circuito de consagraciones tan oportunistas como transitorias. Me fui instalando en la Villa de a poco. Me quedé a escribir un libro. Después otro. Ahora ya hace seis o siete libros que vivo en la Villa y me gusta medir ese tiempo en libros. Puedo vivir cada día con menos. Pero no sin la literatura y el mar. Porque el mar fortaleció mi relación con la literatura: la volvió imprescindible. Todo aquello que me distrae, con excepción de mis hijas y unos pocos amigos, me aburre o me harta. Un escritor no precisa mucho más que algunos libros y una máquina, una compu o, sencillamente, un lápiz. Estoy convencido de que es saludable, tanto en la literatura como en la vida, aplicar una poética de la restricción: menos es más.

Hace unos años, al encontrarme sin un peso, se me ocurrió organizar un taller de escritura. Toda mi vida había despotricado contra los talleres literarios. Me parecían espacios de diletancia. Lo que me propuse entonces fue generar un espacio donde el acento se pusiera en lo que creía: en el

trabajo cotidiano con la escritura y en una reflexión sobre esta práctica. Mi planteo no fue tanto enseñar como compartir mi ignorancia y transmitir la devoción por algunos escritores. Hoy el taller me entusiasma. A quien se me acerca para venir al taller se lo digo de arranque: ningún escritor sale de un taller, aunque un escritor puede atravesar uno. El taller puede, sí, orientar, dirigir el impulso. El taller no es sólo estímulo. También disciplina. Las discusiones que se producen pivotean sobre formas narrativas, pero no sólo. Cuando incorporo bibliografía teórica, no propongo una lucidez crítica enfrentada al academicismo. Los escritores que me importan como críticos han desarrollado, por lo general, una experiencia narrativa que me parece indispensable.

Ideología y estilo, no es una novedad, son inseparables. Hay un vínculo directo entre el escribir para comer (el escritor) y el alimento espiritual (el lector). Del mismo modo que yo, cuando encontré “El juguete rabioso” comprobé que precisaba eso que no sabía muy bien qué era, que más tarde llamé literatura y que, ahora, me hace sentir, en ocasiones, mejor de lo que soy. A la vez, me parece, el escritor busca con su trabajo averiguar algo. No siempre sabe qué es. Cuando piensa que sabe qué es, a menudo, suele equivocarse. Y encuentra otra cosa. A la literatura se llega, no sólo por placer, sino también en búsqueda de respuestas. Los buenos escritores sólo encuentran más preguntas. Esto es lo que vuelve apasionante el oficio.

En mi última novela hay una idea que se subraya a lo largo de la trama: no se pueden resolver en la literatura cuestiones que antes no fueron resueltas en la vida. La relación conflictiva entre un hijo y su padre, uno que quiere escribir y el otro que no puede, narrada en la novela puede tener inspiración en lo real, pero esto no significa que sea

la historia real. En la literatura, si se quiere ser fiel a la realidad, se hace preciso traicionarla. Estuve arrastrando esta novela más de diez años. Tuvo por lo menos tres versiones de diferente grosor. Cuando estaba por publicarla, un amigo escritor me preguntó si estaba convencido de lo escrito. No lo estaba. Si un don tiene la amistad entre los escritores es esa capacidad de protección recíproca que lo salva a uno de los atentados contra uno mismo. Mientras tanto escribía cuentos, los publicaba. Pero la novela seguía pendiente. No le encontraba la vuelta hasta que ocurrió un hecho crucial. Mi padre murió. Y este hecho, en la realidad, modificó el sentido de lo que me proponía contar. Conviene puntualizar entonces una idea de Sartre: no es tan importante lo que nos hace la historia como lo que nosotros podemos hacer con lo que la historia nos hace.

Cuando lo vivido pasa a ser escrito ya no es lo real. En todo caso se trata de la novela que uno se arma. Que es una ficción. Cuando alguien se me acerca y dice que con su vida se puede escribir una novela lo que está transmitiendo es que, desde su perspectiva, lo sucedido tiene un carácter imaginativo, es decir novelesco. Ninguna narración funciona como tal necesariamente por haber sucedido en la realidad, sino por como se cuenta: el modo, el tono, la intriga, un fraseo, todo lo que conforma un estilo, que no es más que una visión personal del mundo.

Desconfío, como dije, de la literatura como catarsis. Dudo de la eficacia del sufrimiento como vía formativa. Puede serlo, quizá, en un primer acercamiento al papel. Pero nadie escribe para sí mismo. Como lo afirmé antes, se escribe siempre para otro. Y cuando se asume esta situación, el mecanismo de la creación se transforma, se vuelve necesidad elaborar la historia que se cuenta en función de la seducción

de ese otro. Si hay un género por excelencia propicio para la catarsis es la escritura de diarios íntimos. A mí me causa gracia que algunos escritores vivos (y concedámosle al término “vivos” la ambigüedad del significante) especulen con publicar sus diarios, como si fueran corresponsales de su intimidad. También quiero resaltar irónicamente el concepto de “intimidad”. La apuesta de todo diario, es evidente, consiste en una apuesta a futuro: esa lectura póstuma que legitima la escritura diaria como venganza, resarcimiento o tardía justicia poética. No hay diario que pueda esquivar el chantaje emocional. Lo digo, parafraseando a Scott Fitzgerald, con la autoridad que me da el fracaso. Yo también llevo un diario. Y soy un fervoroso lector de diarios. Esta lectura me confirma en lo que digo. Lo que me lleva a pensar que la escritura del diario, siempre de tono plañidero, tono bajo, es una escritura tramposa. No conozco diarios en los que alguien escriba “Hoy estoy feliz”. Cuando el diario de un escritor se torna abundante, se debe a la interrupción del proceso de escritura de ficción propiamente dicha. Kafka se fija escribir “libros que lastimen, libros que duelan”. Cuando no puede escribirlos, se impone agarrarse del diario, su método de permanecer en la escritura, su salvación. En su diario, Kafka escribe que nadie que no lleve un diario no puede comprender el diario de otro. Así, lo que Kafka está exigiendo, es un lector, aunque no cualquier clase de lector.

Cuando escribo menos en mis cuadernos es porque avanzo en la novela larga que me propuse escribir ahora. Una novela larga, larguísima, acerca de una chica nacida en cautiverio, a quien le han mentido que su madre guerrillera está viva. La chica busca a su madre en la Patagonia. La chica viaja cargando en su mochila sus diarios íntimos. Y espera encontrar a su madre para entregarle estos diarios. Que son diarios de ausencia. Hasta la fecha llevo escritas cuatrocientas

páginas. Y la chica aún no empezó a hacer dedo para llegar a la Patagonia. No tengo ningún apuro en terminar la escritura de esta novela. Es que la literatura no es una carrera. Además, en la novela, se me están planteando siempre nuevos conflictos. Ahora estoy ocupándome de la abuela de la protagonista, una escritora lesbiana que dejó inédito un manuscrito titulado “La lengua del malón”, la crónica erótica de una cautiva. Hay también en la novela un profesor de literatura. Es nacional, popular y homosexual, albacea de esta escritora inédita. El profesor, mientras recupera el manuscrito, sostiene que Victoria Ocampo es la ideóloga de los bombardeos del 55 y también de la Esmá. Es que la literatura argentina, me digo, es una literatura violenta. La violencia se puede detectar no sólo en lo que va de Sarmiento a Walsh. También en la línea que va de los folletines unitarios a Puig. Pero no soy el más autorizado para hablar de lo que escribo.

Vuelvo a repetirlo. Un escritor no es el más indicado para hablar de lo que escribe. Por lo general está siempre más allá o más acá de la verdad. Si mi lenguaje se fue volviendo cada vez más lacónico y conciso, sospecho, se debe a que en los tiempos que corren el arte debe plantearse como un ejercicio de sinceridad y despojamiento. Después de la última dictadura militar, después de estas democracias frágiles y corruptas y, además teniendo en cuenta la guerra religioso-petrolera -más petrolera que religiosa- del fundamentalismo de mercado con el fundamentalismo feudal, nuestros libros no sólo deben tener la potencia del cross a la mandíbula que pedía Arlt. Deben tener un grado de necesidad tanto para quien los escribe como para quien los lee. Deben contar con el grado de temblor de quien sale de un campo de concentración o de una cama en un hospital público o ingresa en el cada vez más vasto universo de los desocupados. El resto, y estoy seguro de lo que afirmo, es paja. El tiempo, confío,

me va a dar la razón como se la dio a Arlt.