

# El escritor como guionista

David Oubiña

**A** lo largo de su vida, Juan José Saer mantuvo una prolongada conversación con el cine. En sus comienzos, antes de dejar la provincia de Santa Fe para instalarse en París, fue profesor de Historia del Cine y de Crítica y Estética Cinematográfica en la Universidad Nacional del Litoral. Sus clases, como las de su amigo Hugo Gola, ejercieron notable influencia sobre quienes fueron sus estudiantes: no sólo por sus conocimientos sobre la materia en un momento en que resultaba difícil acceder a las películas y a la bibliografía especializada, sino, además, por su capacidad para integrar el cine dentro de una vasta trama cultural y artística. El texto de Luis Priamo que se incluye en este *dossier* testimonia la admiración profesada por quienes pasaron por sus cursos.

Saer fue un cinéfilo voraz, formado en la intensa actividad cineclubística de los años sesenta. Con la misma generosidad con que exhibía su genealogía de escritores, podía discurrir largamente sobre grandes motivos estilísticos y sobre mínimos detalles técnicos en los films de sus directores preferidos. La intervención en el film de Rafael Filippelli deja entrever su preciso conocimiento sobre los modos de representación en el cine.

De manera errática, aunque perseverante, escribió guiones para varios films: *El encuentro* (Dino Minitti, 1966), *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1967) y *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1985), entre otros. Intervino, además, en numerosos proyectos que no llegaron a concretarse y en adaptaciones inconclusas de *Zama*, de *La metamorfosis* y de su propia novela *Responso*. Esa faceta de su trabajo está representada aquí por la entrevista de Raúl Beceyro, por el texto de Saer sobre el trabajo junto a Hugo Santiago y por el fragmento del guión de *Las veredas de Saturno*.

La tarea del guionista –escritor a sueldo, invisible, sin obra– no es ajena al universo narrativo de Saer. En *Cicatrices*, Tomatis relata su delirante experiencia como redactor de guiones (similar, en varios aspectos, a la del propio autor). Encerrado en un hotel de Buenos Aires y bajo presión del productor, Tomatis escribe una historia que nunca llega a comprender mientras el equipo técnico espera para comenzar el rodaje:

Me hice subir una caja de cigarrillos norteamericanos y cada vez que venía el productor yo salía de una especie de marasmo que me daba apenas me quedaba solo. El productor venía acompañado del director. Me agarraban entre los dos, me desnudaban, me daban un baño, me ponían un pijama y un lápiz en la mano y me sentaban frente a una mesa. De vez en cuando, el director me abofeteaba. “Use la imaginación”, me decía.

Para Tomatis, el guión es un trabajo interesado, una tarea a desgano, una aventura esporádica que trae la promesa de algún dinero fácil.

Sin embargo, ese cliché del escritor en cuanto guionista puede adquirir un sentido menos anecdótico y convertirse en un punto de condensación en el cual leer las claves de una obra. Para Gutiérrez, en *La grande*, el trabajo de guionista no es sólo un medio de vida, sino que, en un sentido más amplio, define su manera de ver el mundo. Más que una expresión de las tensas negociaciones entre el literato y la industria del cine, lo que aparece allí es un modelo para concebir la relación del escritor con la literatura. Dice Gutiérrez: “Si me hice guionista de cine fue para desaparecer mejor como artista, porque el guionista no tiene existencia propia; y para desaparecer también como individuo, utilicé un seudónimo que, aparte de mi productor, nadie conoce”. Soldi sospecha que esas declaraciones no responden a una simple discreción profesional, sino que la exceden: expresan una compasión aplicable al propio Gutiérrez, quien se comporta frente a todas las cosas como si fueran ajenas y cuya única posesión parece ser la memoria minuciosa de esos años que pasó en la ciudad antes de partir hacia Europa.

Igual que Gutiérrez, como si fuera un guionista de su propia literatura, Saer escribe borrándose como autor para que sólo la obra quede en primer plano. Ese recato es la respuesta a una pregunta fundamental: ¿cómo escribir el paso del tiempo, cómo escribir el movimiento? ¿Cómo dar cuenta de lo que es, por definición, evanescente? Saer trabaja a partir de una acumulación de breves instantáneas y, de esa forma, su escritura alcanza un transcurrir inmóvil: una captura de los movimientos como superposición de placas suspendidas, cada una después de las otras, cada una encima de las otras. Su literatura es la celebración de esos instantes. Y es, también, el intento obstinado por capturar su furtiva plenitud. Porque la literatura nunca es el signo de una imposibilidad o una resignación, sino el eco de una intensidad siempre afirmativa.