

Saer guionista

Entrevista a Juan José Saer, por Raúl Beceyro

Vamos a tratar de hablar de la manera en que una persona se convierte en guionista de cine y del trabajo en cada una de las ocasiones en que fuiste guionista. Tu primer trabajo en una sinopsis o guión es mi corto *Gaitán a casa*. Yo creo que *Gaitán a casa* lo escribí como un cuento, como una narración breve que me encargaste, sobre la que habíamos hablado, y me parece que escribí como una especie de narración. Ese texto vos lo usaste en off.

Pasamos a tu segundo trabajo: el corto de Federico Padilla, *Un acto*, adaptación de tu cuento “Tormenta de verano”.

No, perdón, el cuento no se llama más “Tormenta de verano”. El cuento se llamó así en una primera etapa, cuando estaba inédito, pero cuando lo publiqué se llamaba “El balcón”, y se sigue llamando “El balcón”.

¿Trabajaste en el guión?

No me acuerdo. Tal vez Federico Padilla me consultó mientras lo hacía, pero no me acuerdo.

Pasemos a la etapa del Ingeniero Jiménez. ¿Cómo te convertís en una especie de guionista profesional de una productora?

No sólo guionista profesional, sino también consejero áulico, discursador de anécdotas, etc. etc. del Ingeniero Jiménez. Yo fui a Buenos Aires a un congreso de cultura organizado por una de esas asociaciones compañeras de ruta del partido comunista. Fui por dos días (como no tenía plata se hizo una colecta para que yo fuese a Buenos Aires). Y ahí me encontré con Raúl Ruiz y Agustín Mahieu, que iban a ver a un señor, que después resultó ser el Ingeniero Jiménez, porque Raúl andaba tratando de terminar un cortometraje con él, y el Ingeniero Jiménez se quería lanzar a la producción cinematográfica, y Agustín Mahieu andaba también en eso. Yo fui por casualidad, a escuchar solamente.

¿Vos nunca fuiste guionista de Raúl Ruiz o de Agustín Mahieu?

No, nunca. El ingeniero Jiménez estaba acompañado de un señor que se llamaba Dino Minitti. Y yo no intervenía en la conversación porque hablaban ellos. Después de que terminaron de hablar de sus estofados, Dino decía que quería una idea para hacer una película barata y entonces me preguntaron, como yo era escritor, si no tenía una cosa así. Y entonces yo les conté “El taximetrista”.

¿Qué era un cuento en ese momento?

Sí, ya estaba escrito desde hacía un par de años y lo tenía Ernesto Sabato. Al

día siguiente fuimos a buscar el cuento a lo de Sabato y ahí mismo el ingeniero me trasladó a un hotel y me puse a trabajar en el guión.

De lo que sería *El encuentro*, largometraje de Dino Minitti. ¿Trabajaste con Minitti en el guión?

Sí, trabajé con Minitti en el guión, y también con el Ingeniero Jiménez, que venía todas las tardes a preguntarnos cómo iba la cosa, y que intervenía bastante. En ese momento el Ingeniero Jiménez estaba muy impactado por dos obras maestras de la cinematografía mundial: *Il sorpasso* e *Il successo*, de Dino Risi, y entonces quería que todo se pareciera a eso.

¿Cómo trabajaste con Dino Minitti en la elaboración del guión?

Bueno, al principio traté de trabajar como yo concebía el guión, pero después las ideas de Minitti fueron predominando y entonces acepté esta especie de fatalismo, que ha sido mi norma desde entonces: el guionista tiene que obedecer en lo posible los deseos del realizador. Eso se ha transformado en norma de mi trabajo como guionista. El realizador es el que manda y el guionista tiene que aceptar. La calidad de un guión depende de la calidad del realizador que lo va a hacer (si el guionista trabaja con el realizador que lo va a hacer): no depende de la calidad del guionista, depende de la calidad del realizador.

En ese trabajo con Minitti, ¿tenés ejemplos concretos de esta especie de sumisión tuya?

Minitti tenía ideas muy precisas sobre lo que él quería hacer, que evidentemente no eran las mías. Muchos años más tarde, hace dos o tres años, Rafael Filippelli hizo con Emilio Alfaro una adaptación para televisión de “El taximetrista”, que es mucho más fiel al cuento, por el espíritu, que el guión que hicimos con Minitti.

Y en cuanto a la letra, ¿era infiel *El encuentro*?

Yo creo que las ideas de puesta en escena de Minitti no correspondían mucho a la idea que yo me hacía del cuento. El desechaba todo lo interior para transformarlo en una cosa exterior. Así, por ejemplo, el personaje de Coria, el “malo” de la película, en el cuento es un tipo que tiene negocios en el Mercado de Abasto y se viste como una persona que tiene un puesto mayorista en el Mercado de Abasto, mientras que en la película de Minitti tenía traje blanco, una flor en el ojal y zapatos blancos y negros, picados. Evidentemente no correspondía a mi concepción del personaje.

¿Figurás como guionista en *El encuentro*?

No, no figuro como guionista. Pienso que fue un olvido de Minitti. Incluso, en tanto autor del cuento, figuro como Juan José Saez, con Z, lo cual fue un alivio cuando vi la película.

Luego está la sinopsis o proyecto inicial de lo que sería *Pajarito Gómez*, dirigida por Rodolfo Khun, donde no figurás porque sólo trabajaste en esa etapa inicial.

Etapa inicial después de la cual yo me retiré. El Ingeniero tenía ganas de hacer una película sobre lo que en ese momento se llamaban “cantores yeh, yeh”, como Palito Ortega y todos esos. El ingeniero quería hacer una sátira; bueno, más bien, en el grupito que estaba con él se quería hacer una sátira, y entonces me encargaron un guión. Yo hice una sinopsis, unas 30 o 40 páginas.

¿Una sinopsis cercana a lo que sería el film?

No, no. Algunas ideas solamente. Yo ya no me acuerdo bien qué fue lo que quedó. La persona que lo iba a hacer era Rodolfo Kuhn. Entonces nos pusimos a trabajar Kuhn, Paco Urondo y Carlos del Peral, pero evidentemente nuestras concepciones eran bastante diferentes. Creo que la de ellos era mejor que la mía en la medida en que estaban, parecía, más interesados por el tema. Yo no estaba interesado por ese tema; era un trabajo que había hecho por razones personales. Al cabo de una o dos reuniones yo mismo decidí retirarme.

El último proyecto no concretado del período del Ingeniero Jiménez es la adaptación de *Responso*, hecha con Roa Bastos y Lautaro Murúa, para que Murúa la dirigiera.

Pero después no se pusieron de acuerdo con el Ingeniero Jiménez. Y además la productora del ingeniero, luego de hacer algunas películas (otro film de Minitti que se llama *Máscaras en otoño*, un film de Kohon), tuvo problemas. Lo que debo decir, y eso nadie podrá desmentirme, es que como el ingeniero y yo simpatizamos inmediatamente, a pesar de ser personas muy diferentes, el ingeniero empezó a hacerme mucho caso y yo traté de arrimar a gente del nuevo cine argentino que en ese momento estaba teniendo dificultades para filmar. Fue así que los nombres de Kuhn, Kohon, Murúa fueron nombres que yo di de una forma muy insistente. No sólo yo: también con otras personas (pero yo estaba bastante cerca del ingeniero en esa época) se los sugerimos con insistencia, y entonces pudieron filmar. También en esa época, ahora me acuerdo, hubo un proyecto en el cual estuve trabajando y que no condujo a nada; era un film sobre Gatica, para el cual el Ingeniero estaba en tratativas con Artistas Argentinos Asociados, me parece. Y ahí yo trabajé un par de meses, pero después la cosa se pinchó.

¿Cómo fue el trabajo de adaptación de *Responso*?

El trabajo de adaptación de *Responso* me llevó a la celebridad, pero no por el trabajo en sí. Fui al Congreso de Escritores de Paraná para trabajar con Roa (si no, no hubiese ido). Fui gracias a Amelia Biagioni. Ahí empezamos

a trabajar con Roa y se armó todo el lío.¹ El guión del film *Responso* estuvo listo: una primera versión. Sobre todo había trabajado mucho Roa, y también Lautaro. Primero habíamos trabajado los tres, después Roa por su parte y yo también por la mía. Creo que yo no estaba muy satisfecho con la adaptación, pero en fin, no recuerdo muy bien. La película no se hizo.

Después del período del Ingeniero Jiménez viene el período de Nicolás Sarquís. La primera película que se hizo fue *Palo y hueso*.

En la cual trabajamos Nicolás, vos y yo. No me acuerdo muy bien cómo trabajamos. Lo que sé, y eso es una cosa general, es que a mí me aburre particularmente adaptar mis propios textos para el cine. Es como volver a escribir de otra manera una cosa que ya escribí. En algunos casos tal vez sea mejor, pero en otros casos queda menos bien de lo que ya la escribí. En *Palo y hueso* no puedo decir eso. Creo que *Palo y hueso* y la película de Hugo Santiago son las dos películas con las cuales me identifico más; no me arrepiento de haberlas hecho y me siento orgulloso de haber participado.

Las dos son distintas: *Palo y hueso* está basada en una obra tuya en cuya adaptación trabajaste, mientras que la de Hugo Santiago es un guión original. Siguiendo con Nicolás Sarquís, hay proyectos que no se concretan, como *Zama*. ¿Cómo fue tu trabajo en *Zama*?

Escribimos una sinopsis de 30 páginas cuando Nicolás Sarquís estuvo en París. Además creo haberle sugerido a Nicolás la idea de hacer *Zama*, creo estar en el origen de esa idea, del mismo modo que creo haber sugerido por primera vez la posibilidad de adaptación de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski. Creo que fue así, aunque no pretendo quitarle ninguna originalidad a Nicolás.

¿Y trabajaste en la adaptación de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, que originó *El hombre del subsuelo*, el film de Nicolás Sarquís?

Trabajé un poco, al principio, cuando vine en el año 76 a Buenos Aires.

Existió además el proyecto de *La metamorfosis* de Kafka.

Sí. Cuando yo vine en el 76, Nicolás quería hacer un film rápidamente y trabajamos en la adaptación de *La metamorfosis*. Todavía tengo en casa una parte de los diálogos, que serán unas 10 o 15 páginas.

Y después viene tu trabajo en *Las veredas de Saturno*, el film de Hugo Santiago. Bueno, nos encontramos con Hugo Santiago, conversamos un par de veces, intercambiamos ideas, hicimos lo que se podría llamar una escalerilla, muy

¹. Saer alude al Congreso de Escritores celebrado en Paraná en 1964, en el cual su polémica intervención hizo que su nombre se mencionara en algunos diarios y semanarios de actualidad [Nota del entrevistador].

corta, con una serie de posibilidades de desarrollo, estableciendo un orden posible para el film; una especie de guía, de unas 4 o 5 páginas, donde estaba detallado lo que iba a pasar. Después yo escribí la primera versión del guión. Hugo es muy meticuloso: dos o tres cositas las agregó sin consultarme, a último momento, pero en general me fue consultando y estuvimos trabajando prácticamente juntos. También debo decir que en ese guión figura el nombre de Jorge Semprún, que lo único que hizo fue traducir 45 páginas. No digo esto para criticar a Semprún, porque se portó muy correctamente con nosotros; lo digo para que no se le atribuya nada: es un guionista político y, en una de éstas, las ideas que hay en ese film no coinciden mucho con las de él. Semprún colaboró en un cierto momento pero lo que realmente hizo fue la traducción de 45 páginas del español al francés.

Tu trabajo en *Las veredas de Saturno* fue largo, ¿no?

Sí, duró varios años.

¿Y con Hugo Santiago, antes o después de esta película, trabajaste en algo más?

No. Hemos tenido muchas conversaciones. Después de terminar su película hizo otra para el INA, inmediatamente después del estreno; pero ahora está libre, y supongo que tiene ganas de filmar, y supongo que debe tener ganas de trabajar conmigo.

Tu otro director francés es Frederic Compain.

Sí, Frederic Compain me llamó un día por teléfono diciéndome que quería hacer un film sobre la Patagonia, y después me trajo una fotografía que había sacado de una película, y me dijo si yo podía inventar una historia a partir de esa imagen. Entonces al día siguiente le llevé un texto de 5 o 6 páginas que se llamaba “Experimentos patagónicos”, que le gustó mucho y entonces me encargó un guión. Escribí una primera versión, unas 60 o 70 páginas, él le puso el título de *Les nuages de Magellan (Las nubes de Magallanes)* y seguimos trabajando. Este guión estuvo a punto de ser comprado por un productor, pero después la cosa no funcionó, porque el productor quería hacer una película barata ya que sus cosas no andaban muy bien. Acababa de producir una película de Bresson y son pocos los que se han repuesto de semejante aventura. Ese guión está ahí, esperando, y vamos a seguir trabajando cuando vuelva, seguramente.

Por otro lado está el documental que hizo Frederic Compain en la Patagonia.

En ese documental, *Journal de Patagonie (Diario de Patagonia)*, yo escribí una línea argumental para tratar de incorporar al material documental.

Frederic utilizó bastante libremente esa línea, y después de ver el material hice un texto que Frederic también utilizó bastante libremente. Pero ése era nuestro acuerdo.

Después hiciste una sinopsis para una serie que no se hizo.

Sí, una historia de la inmigración en Argentina, en 6 capítulos, una coproducción entre las televisiones francesa y argentina que después no se hizo. También hice un libro original de unas 30 páginas, una sinopsis muy desarrollada, con todo lo que va a aparecer en la película, de un film policial que se llama *La manera negra*.

¿Para nadie, para todos?

Para el que quiera, para el mejor postor.

Hay algunos problemas planteados por tu trabajo como guionista que podríamos ahora tratar de ver. Vos sos escritor y ha habido adaptaciones de tus obras, cuentos o novelas, en las cuales, al parecer, por esa cuestión de tu “aburrimiento”, has trabajado sólo lateral o esporádicamente. ¿Qué relación existe entre tus obras literarias, los guiones que se originaron ahí y las películas que se filmaron con esos guiones?

Por empezar me parece que la adaptación es una mala cosa. No estoy muy de acuerdo con la adaptación y conozco muy pocos ejemplos de adaptaciones buenas. Para mí el ejemplo clásico de una gran adaptación de cine es *Las amigas*, de Antonioni, basado en *Entre mujeres solas*, de Pavese. Ahí no está todo Pavese y está todo Pavese. Está todo Antonioni y está todo Pavese, al mismo tiempo. Pavese está un poco atrás pero, a la vez, sentimos su presencia.

¿Nunca te pasó eso con las adaptaciones de tus obras?

Sí, tal vez *Palo y hueso*. Creo que *Palo y hueso* es una buena película, y muy fiel al cuento.

Después están las adaptaciones de las cosas de otros. Vos trabajaste en algunos proyectos como la adaptación de *Zama*.

Es más fácil trabajar en las adaptaciones de los otros. Pero dejemos el caso de *Zama* para tomar el de la novela de Dostoievski. En estos días leí *Michael Kohlhaas*, de von Kleist, e inmediatamente lo vi como un film posible para hacer aquí, en la Argentina, en el siglo XVIII o XIX, pero más en el siglo XVIII. Cuando se trata de este tipo de cosas, mi idea (como lo era con *El hombre del subsuelo* y un poco con *La metamorfosis*) es tomar esos textos literarios no como una novela que se adapta sino como un mito que se rescribe. Si en este momento yo hiciese una adaptación de *Martín Fierro*, lo rescribiría totalmente, no trataría de ser fiel a *Martín Fierro*, no pondría los versos de

Martín Fierro en off. Del mismo modo que se pueden hacer veinte versiones de Edipo o de Fausto, la adaptación tendría que ser eso, un pretexto para elaborar una narración nueva.

¿Y eso se dio en algún caso?

No, porque fueron cosas inacabadas, no llegaron a guión. La manera en que yo trabajaba con *La metamorfosis* fue hacer un diálogo. Ponía muy pocas indicaciones escénicas. Simplemente escribí un diálogo, y quería hacerlo con diálogos muy rítmicos, muy elaborados literariamente incluso, porque me parecía que pretender reducir a un realismo inmediato *La metamorfosis* era una mala cosa. Ni siquiera queríamos que apareciera un insecto. El personaje no iba a ser un insecto, iba a ser una persona cualquiera. Porque, de todos modos, que Samsa sea un insecto o que se sienta un insecto es más o menos lo mismo.

La otra línea de tus trabajos son los guiones originales. ¿Cómo vienen esos guiones que no tienen ningún origen literario?

Con Hugo Santiago, por ejemplo, tuvimos un par de conversaciones preliminares. Teníamos ciertas ideas que fuimos descartando. Yo tenía ideas para hacer otro film; por ejemplo, pensaba que el personaje de *Las veredas de Saturno* iba a ser un profesor. Hacía tiempo que lo venía pensando. Pero Hugo Santiago quería que fuese un bandoneonista, y a mí me pareció incluso cinematográficamente mejor que fuese un bandoneonista.

¿Y en esos guiones se trabaja distinto, más libremente?

Siempre se parte de las ideas que uno tiene, salvo si es un film de encargo. Cuando uno tiene una idea inicial para escribir un guión, novela o lo que sea, uno empieza a meter cosas ahí adentro y empieza a funcionar la productividad textual, como en cualquier texto literario. El guión no es un texto literario, pero la praxis de escribir un guión es como la de escribir una novela. Es un poco más depresiva, porque uno sabe que eso no va a quedar así; en cambio, en una novela uno sabe que ahí va a estar todo y todo va a estar ahí, y uno está controlando todo. Con un guión no depende de mí cómo quede. Y tampoco estoy seguro de que las imágenes que tengo como guionista son las mismas que tiene el realizador, por más que él me las describa y yo se las describa. Describir una imagen cinematográfica no tiene nada que ver con la imagen cinematográfica en sí.

Con relación a tu trabajo literario, ¿es más liviano el trabajo en un guión?, ¿se trabaja un poco desde afuera?

No, no es así. Cuando escribo una novela, no me importa qué van a decir los lectores, no tiene por qué importarme; pero cuando escribo un guión, me

tiene que importar lo que piensa el director de la película y, en algunos casos, hasta lo que piensa el productor. Son lectores que tienen derecho de veto. Los lectores de mis novelas no tienen derecho de veto; pueden decir que mi novela no les gustó y no comprarla, o venderla, o tirarla, o no leerla, pero los otros me van a decir que lo tengo que volver a escribir, sobre todo si ya me han pagado.

¿Y cómo actúa esa mirada de los otros? ¿Sos un poco vos y un poco el director y el productor?

Yo trato de imaginarme un poco cuáles son las expectativas del realizador.

Eso es algo totalmente opuesto a tu manera de trabajar tu narrativa. No tiene nada que ver.

Nada que ver.

Ésa es una cuestión. La otra es el carácter “mercenario” del guionista. Cuando escribís guiones, ¿es siempre como una manera de ganar dinero? Siempre para ganar dinero.

Cuando escribís un guión, entonces, está la mirada de los otros y está el dinero que los otros te dan. ¿Estas dos limitaciones descalifican totalmente la empresa?

No, no la descalifican. No la descalifican totalmente. Creo que el guionista no es un artista, es un artesano. Pone una serie de técnicas al servicio de otro. Es una etapa de la realización. Es lo que sucede con todos los que trabajan en una película: son artesanos. El único que no es un artesano es el realizador.

Vos hablás entonces de técnicas puestas al servicio de un objeto del cual el autor es el director. ¿De qué técnicas se trata: técnicas de narración literaria? Se trata de imaginar situaciones filmicas, acciones, y sobre todo organizar la intriga y los diálogos.

¿Cuando escribís narrativa literaria, estas cuestiones son secundarias mientras que, en este caso, son centrales?

Sí, son secundarias; pero si yo quiero crear una situación dramática en uno de mis libros, ahí esas cuestiones no son tan secundarias.

Tomemos tu último libro: *Glosa*. Ahí la construcción anecdótica aparecería como algo un poco secundario, ¿no?

Sí, pero hay núcleos narrativos en la historia que pasan a primer plano, por ejemplo la frustración del Matemático con el poeta, o el suicidio del padre, o el final. Ahí hay núcleos narrativos que pasan a primer plano.

Sin querer descalificar la anécdota en tu obra literaria, parecería como si en el trabajo del guión hubiese una especie de desfasaje: se convierte en central algo que en tu práctica literaria es secundario.

Sí, es cierto. Yo no sé cómo actúan los guionistas profesionales, aquellos que no son más que guionistas. Si tienen una técnica, esa técnica no puede ser válida para todos los films. Cada film, como toda obra de arte, tiene que ser diferente de los otros. Contratar a esos guionistas que saben hacer gags, por ejemplo, no tiene mucho sentido, es eminentemente antiartístico. El trabajo del guionista puede ser el de imaginar una historia, tal vez; tener capacidad para tramar o trabar una historia, y también me parece que debe saber hacer los diálogos. Los diálogos no tienen que ser hechos con una técnica particular: por ejemplo que sean breves, o que los actores los puedan decir. Poco importa eso. Godard y otros nos han mostrado que en los diálogos uno puede decir lo que quiera. Para ser guionista hay que tener talento. Pero el que realmente tiene que tener talento en una película es el director. El talento del guionista depende también del director. No creo en la existencia del guionista como una entidad autónoma.

Hablando no ya del guionista, sino del guión, y partiendo de la base del director como autor del film, ¿es concebible un gran director que no tenga nada que ver con el guión de sus films?

Eso se veía mucho en Hollywood, ¿no? Pero yo no creo mucho en eso. En cambio, en lo que creo es en otra cosa, que no tiene nada que ver con el cine. En un determinado momento, cuando escribí *La nube de Magallanes*, se me ocurrió que podía tratar de transformar el guión en una forma literaria, casi como una obra de teatro, y que después lo filme el que quiera, y que haga lo que quiera. Escribir guiones, directamente, con una forma particular, que deje suficiente espacio para una serie de interpretaciones.

¿Cuál sería esa forma particular del guión?

Habría que inventarla.

¿Cuál podría ser esa forma nueva, a partir del guión tal cual existe? ¿Una especie de obra teatral?

No sería exactamente eso.

¿Un libreto radiofónico?

No sé, pero lo veo como una cosa en donde alternarían ritmos descriptivos y ritmos dialogados.

¿Cómo son tus guiones: hay referencias específicamente cinematográficas (tomas, movimientos de cámara)?

Prácticamente ninguna.

Tomando el caso de *Las veredas de Saturno*, ¿cómo fue materialmente el guión que Hugo Santiago usó en la filmación?

Pocas indicaciones específicas, sobre todo en mi primera versión. Después fuimos agregando algunas, pero fue muy conversado todo, y como él trabajo duró mucho tiempo, a los personajes ya los teníamos muy relojeados, como se dice.

¿Había más personajes en ciertas situaciones que personajes mostrados de una cierta manera? ¿Las indicaciones para el director existían? Al comienzo del trabajo dijiste que no, pero al final ¿había indicaciones específicas? Tal vez había un poco más. Creo que una buena simbiosis entre un realizador y un guionista es que, en la primera etapa, el guionista influya sobre el realizador y, en la segunda etapa, el realizador influya sobre el guionista. El guionista puede ayudar a materializar lo que el realizador no logra precisar, porque no se puede expresar a través de la palabra. Resnais es el caso del realizador que encarga un guión y le traen el guión hecho y él lo filma. Fue el caso de *Hiroshima mon amour*, que es lo contrario de un guión cinematográfico. Ningún productor sensato, si puede haber un productor sensato, hubiese tomado eso. Y sin embargo Resnais lo tomó e hizo un film absolutamente revolucionario. El guionista puede ayudar a materializar un poco todo lo que el realizador tiene en la cabeza; pero después, a partir de un cierto momento, es el realizador el que debe orientar al guionista. Creo que la mejor manera de trabajar es que, al principio, después de un par de conversaciones, el realizador le deje carta blanca al guionista y que el guionista haga lo que él quiera. Entonces el realizador tiene una especie de guía, bastante espesa ya, cuando se trata de una primera versión, a partir de la cual él va a comenzar a elaborar su film. Es como si el director hiciera una adaptación de algo preexistente elaborado por el guionista.

Al parecer tu visión de este asunto no coincide con la de Ricardo Piglia, que atribuye al trabajo del guionista una...

...especificidad. Se lo he oído decir.

... Y el ejemplo dado por Piglia era el siguiente: en alguna medida *Rocco y sus hermanos* es también la obra de guionistas oscurecidos, olvidados, porque sólo Visconti es tomado en consideración.

La primera objeción es que los guionistas de *Rocco y sus hermanos* no están olvidados. Susso Cecchi D'Amico es una guionista muy conocida. En segundo lugar creo que *Rocco y sus hermanos* está basado en una o dos novelas: *El puente de la Ghisolfa* y creo que otra más, al comienzo. Lo cual hace del film una especie de monstruo. Además, yo he visto varias películas de esos mismos guionistas que no habían sido hechas por Visconti y que no se parecen en nada a *Rocco y sus hermanos*; en cambio *Rocco y sus hermanos* se parece

muchísimo a todas las otras películas de Visconti. Lo mismo podemos decir de Fellini o de Antonioni. Cuando trabajan con diferentes guionistas, todas sus películas se parecen a las películas de Fellini o de Antonioni. Son películas de Fellini o de Antonioni. Lo digo sin menoscabar el trabajo de los guionistas.

¿Puede pensarse que el tiempo dedicado por vos al trabajo en un guión es un poco tiempo perdido para lo otro, el trabajo literario, que es lo que cuenta?

Sí y no. Sí, si me saca el tiempo para mi trabajo; pero en los intersticios de mi trabajo literario, cuando termino algo o cuando no puedo escribir lo otro, escribir un guión (policial, o de ciencia ficción, de género podríamos decir, que no me interesa incorporar a mi trabajo) puede ser incluso un buen ejercicio.

¿Ejercicio para qué?

Para organizar historias, por ejemplo. Además, el título *La manera negra*, si nadie compra mi guión, creo que lo voy a usar para una novela.

El título, ¿y las otras cosas que están en el guión?

No, las otras cosas no.

Vos dijiste que de las películas en las que trabajaste, las que más te satisfacen son *Palo y hueso* y *Las veredas de Saturno*. ¿De qué manera te satisface la película de Hugo Santiago? ¿Viste el guión materializado?

Vi mucho del guión materializado y vi muchas diferencias, del orden de la sensibilidad y de la concepción que Hugo Santiago tiene del cine y de la realidad, de la situación política. Pero creo que quedó bastante cerca de lo que yo pienso.

¿Bastante cerca de aquellas imágenes originales del comienzo, que debían ser traducidas con palabras?

Debo decir que yo al principio veía el film en color.

¿Quién decidió que fuese en blanco y negro?

Hugo Santiago. Y a mí me pareció una excelente idea hacerlo en blanco y negro.

¿Cuáles fueron las razones para la elección del blanco y negro?

Como es un film muy sombrío, muy oscuro, hacerlo en color le parecía inadecuado; el blanco y negro eliminaba la parte un poco espectacular. A Hugo Santiago le gusta mucho el blanco y negro, y a mí también me gustan las películas en blanco y negro.

Entrevista inédita realizada en Colastiné (Provincia de Santa Fe), 1986.