

**CONFERENCIA DEL SEÑOR
JUAN JOSÉ SAHER**

**“LITERATURA Y CINE”
18/11/98**

Sr. García Conde: Buenos días a todos ustedes. En primer lugar voy a hacer una consideración tal vez no feliz que es recordarles que está prohibido fumar en este recinto, me van a disculpar los fumadores. En segundo lugar es un orgullo, un honor para mí, a partir de una propuesta de la Fundación Cultural Cine Arte Mar del Plata de recuperar lo que habían tenido otros festivales internacionales de cine, que era que en este recinto del Concejo Deliberante se abocara y nos dedicáramos a reflexiones que no son las habituales en este recinto, a reflexiones que tienen que ver con el cine, con la literatura, con el arte, con la cultura y que tienen igual o más importancia que las que se suelen hacer habitualmente. Voy a ser más que breve, agradecer la presencia de todos ustedes, de autoridades del Ente de Cultura, su presidente Nino Ramella, del Ente Municipal de Turismo, su vicepresidente Carlos Piglia, de obviamente la Fundación Cultural Cine Arte, varios de sus miembros de conducción y en virtud de la obiedad no voy a hacer un racconto de la intensa, profunda actividad de quien esperamos escuchar y con quien buscamos que se produzca un intercambio, que es Juan José Saher, todos lo conocemos por eso estamos aquí, entonces voy a evitar obviedades para que vayamos a lo esencial y lo consistente que es su palabra. Nuevamente a todos ustedes muchísimas gracias.

-Aplausos de los presentes.

Sr. Saher: Bueno creo que no me queda más remedio que empezar. Yo quisiera que esto sea un diálogo más que una conferencia, un encuentro más que una cátedra y desde ya quiero decirles que todos los temas que tengan que ver con el cine, con literatura, con el cine argentino, con la literatura argentina, los logros pero también los problemas, los aspectos estéticos pero también los aspectos políticos o administrativos o lo que fuese, que están flotando desde hace tiempo en el aire, no solamente en los últimos meses ni siquiera en los últimos años, en las últimas décadas, a propósito de las posibilidades de una concreción industrial de una continuidad en la producción, una especificidad artística, una identidad cultural del cine argentino, todos estos problemas –repito- pueden ser abordados con total libertad, yo trataré de contestar de la manera más honesta posible y más pertinente también, porque la honestidad a veces no basta, es también importante que las cosas que se digan sean justas y útiles pero sobre todo lo esencial, lo mejor sería que nos centremos particularmente en los problemas, en las relaciones entre la literatura y el cine. A nivel creativo, expresivo, formal en cuanto a los problemas que podríamos llamar de producción, que también existen y que se cruzan más de una vez en la carrera de los cineastas y de los escritores, y que en este momento están implicándose cada vez más puesto que nosotros sabemos que existe una verdadera concentración que agrupan lo que se llama multimedia actualmente, que comprende en un solo grupo diarios, revistas, productoras de cine, canales de televisión, editoriales, etc., etc., esto no es un fenómeno argentino es un fenómeno mundial, prácticamente en todos los países existe esa concentración, entonces eso también es una problemática de nuestra época en la cual están implicados el cine y la literatura y que no solamente refleja problemas económicos de una época determinada sino toda una serie de dificultades, de escollos, de obstáculos y de peligros que acechan a la creación tanto cinematográfica como literaria en este período en el cual muchos consideran que el arte es una especie de mercancía, que ocupa el mismo lugar en el mercado que cualquier otra mercancía de consumo inmediatos y repetidos. De modo que toda esta problemática merece ser discutida también junto con los problemas estéticos o los problemas de construcción verbal o artístico propiamente dicho del cine o de la literatura. Yo he trabajado con más pasión, con más interés y más compromiso estético –desde luego- en la literatura desde muy joven mi única vocación auténtica, prácticamente desde que era un chico, desde que empecé a escribir, la única vocación que yo he tenido siempre fue la escribir, nunca quise hacer otra cosa, nunca quise ser pintor o músico, diplomático o lo que fuere, siempre quise ser escritor. Pero en un determinado momento de mi vida cuando tenía alrededor de 22, 23 años mi pasión por el cine era tan grande que ahí tuve un poco la tentación de hacer cine como realizador no como guionista –que eso lo he hecho- y dos cosas me disuadieron, una fundamentalmente el sentimiento de que tal vez no tenía las capacidades necesarias, imprescindibles para hacerlo, hacer cine antes que nada es un trabajo físico muy difícil de realizar para una persona que no tenga buena salud o que sea perezoso, yo soy alguien muy perezoso, sedentario, todas las dificultades prácticas

del cine me parecían insuperables. En segundo lugar, y esto también es muy importante y requiere de los cineastas un coraje particular y una fortaleza fuera de lo común, es que el cine es un arte que requiere mucho dinero para hacerse y hace que el artista tenga que bajar al mundo del dinero, de las finanzas para poder elaborar, para poder trabajar, para poder realizar su trabajo, para poder materializar su sueño y yo he visto como camaradas, amigos que hacían cine o que querían hacerlo, se desgastaban en esta lucha constante por lograr la financiación de un film, que a veces quedaba inconcluso, que no podía ser terminado y que a veces se suspendía la víspera misma del comienzo del rodaje, como he visto en muchas películas, que en varias etapas de la realización estaba pendiente siempre la amenaza de que el film se suspendiera con todas las consecuencias dramáticas, no solamente financieras sino psicológicas y morales que eso puede suponer, que es una situación que no solamente se produce en una cinematografía relativamente pobre como es la nuestra, sino que ocurre a menudo en las cinematografías más ricas del mundo, en las cuales de pronto un realizador puede ser sustituido en la mitad de la filmación por el productor por otro realizador, despedido directamente por el productor porque considera que no está haciendo la película que el productor quiere que haga o la financiación de un film que nunca llega a concluirse, habrán notado ustedes que prácticamente todos los filmes europeos actualmente cuando se llega a la parte de la producción hay como diez, doce, catorce, quince inversores de todos los países de la comunidad europea, todas esas dificultades me hicieron retroceder, pensar y proseguir mi actividad literaria, al mismo tiempo mi vocación no era lo suficientemente fuerte y ahí viene lo más importante, yo solo quería ser escritor, siempre quise ser escritor y siempre querré ser escritor y nada más que escritor. Yo veía en el trabajo cinematográfico una cosa un poco más mundana en la medida que se trabaja, se trabaja en grupo, entonces el trabajo de escritor tiene esto de penoso que requiere soledad, aislamiento, muchas veces aislamiento total y ese aislamiento sobre todo en algunos casos cuando se escribe en un país que no es el de uno, ese aislamiento puede ser total en determinado momento y la incertidumbre, la espera, el tiempo que requiere la difusión de una obra literaria y los canales de difusión son menos visibles, son más lentos, en cambio cuando sale una película que tiene un poco de éxito inmediatamente su realizador es como una especie de héroe o mito planetario, después diez años más tarde nadie lo conocerá y morirá en la miseria pero en ese momento hay como una gratificación inmediata de la cual los verdaderos cineastas sospechan siempre mucho porque saben lo que le ha pasado a grandes cineastas e incluso a los grandes creadores, a los inventores del arte cinematográfico como es el caso de Meliet, que terminó vendiendo caramelos en una estación de metro, o Nicolás Rey, que era uno de los grandes realizador de Hollywood y terminó siendo una especie de linyera en los estudios, que dormía en los patios de los estudios, en fin esa vocación mía de no querer hacer más que literatura, eso fue más fuerte y a pesar de todas las dificultades que presentaba el hecho de no ser más que escritor -que yo elegí- siempre fui un espectador de cine -ahora un poco menos, porque a medida que una va envejeciendo todas las cosas se hacen un poco menos, se ve un poco menos, se hace el amor un poco menos, se come un poco menos, se escribe un poco menos, todo se sigue haciendo pero siempre un poco menos y también veo menos cine desde luego, pero prácticamente no pasa un día que yo no vea una película por televisión, en versión original porque en París hay algunos buenos canales que difunden películas en versión original, en todo caso tres o cuatro veces por semana puedo ver una película o volver a verla, se puede hacer aquí también, yo he estado viendo en los canales que hay algunas buenas películas, el día que llegué a Buenos Aires prendí la televisión para poder dormirme mejor porque es uno de los mejores sedantes que hay, si a uno le da un ataque al corazón de odio, de indignación puede ser un buen sedante y lo primero que vi fue el Hamlet de Laurence Oliver, entonces dije: “Que cultos que son en mi país, la televisión Argentina es la mejor del mundo”, vi algunas películas interesantes en estos días que estuve en Buenos Aires en los canales, subtituladas y todo, los problemas son los subtítulos pero ese es otro problema. Bien y yo sigo viendo cine, es decir el cine para mí es una cosa que me interesa, yo creo conocer, dominar bastante bien la historia del cine, fui profesor de historia del cine y tengo la ventaja de ser un espectador -como puedo decir- ingenuo, en el sentido de que yo no hago cine entonces yo creo que los espectadores ingenuos, los lectores inteligentes, finos, cultos pero que no son del oficio, son los mejores, los músicos están buscando siempre a los buenos melómanos que no sean músicos porque ahí el aspecto humano de la obra de arte es la que aparece mejor percibida. Los cineastas están siempre buscando las cinco patas al gato, están mirando la película de un colega, entonces yo la veo creo con bastante ecuanimidad, y creo que el cine alcanzó su máxima expresión, alcanzó su cúspide justamente en el momento en que la gente de mi generación tenía 20 o 25 años, fue el momento que se llamó el cine de autor donde después de muchos años de luchar los realizadores, que con algunos ejemplos extraordinarios del cine italiano, del cine sueco o del cine europeo en general se llegó a esa noción de cine de autor en el cual el realizador era considerado como un artista entero, era él el que se reconocía la paternidad del film y también en algunos casos el realizador era aquel

que daba el sello inconfundible de genuinidad artística a su film. Desgraciadamente a partir de los años `70 la política de los autores -como se la llamó- empezó a decaer y los grandes autores que quedan hoy todavía, que aparecen, están siempre en una situación muy frágil por la omnipresencia de la industria y el mito del cine de autor ha perdido su vigencia. Los jóvenes de hoy no piensan en términos de cine de autor, yo tengo la impresión que ven en el mismo plano toda la producción cinematográfica sin tener en cuenta esa diferencia fundamental que existe entre el cine de autor y el cine como industria, que puede ser muy buena también pero en la cual la noción de autor desaparece y para mí la noción de autor en una obra de arte es fundamental porque nos asegura una visión del mundo, un punto de vista sobre el mundo que no es el punto de vista abstracto de la industria, de los imperativos comerciales o de los imperativos culturales extra artísticos porque los imperativos pueden no solamente ser comerciales pueden ser de propaganda como ocurrió en el cine soviético por ejemplo de los años `60, `70, donde los grandes maestros habían desaparecido y los realizadores que querían hacer un verdadero cine de autor tuvieron que irse de la Unión Soviética como fue el caso Tarkosky, que es uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos y otros también. En ese aprovechamiento de esa filosofía del autor que tuvo mi generación se basa toda mi actitud crítica para el espectador frente al cine, de modo que a veces, aunque me gusta los buenos western, los buenos filmes negros, todos los filmes de género, las comedias, todo, yo miro de todo pero para mí hay una diferencia, entre ese cine de autor y el cine industrial, del mismo modo que a mí me gusta ver una buena novela policial de Dickson Carl una novela de Ellery Quinn, pero yo pienso que en un cuento policial de Borges o de Pou hay otra cosa que esos relatos policiales no tienen que son meros entretenimientos. Pienso que a partir de esto tal vez podríamos discutir de cosas un poco menos vagas que las que yo he venido diciendo hasta ahora.

Sr. Rima: Te voy a hacer una pregunta. Has dicho que con el transcurrir del tiempo cada vez se hace menos, se duerme menos, etc., etc., pero te has olvidado decir que ese menos es mejor, por experiencia, por años, por vivencia. Yo soy profesor de arte dramático, he creado la escuela de arte dramático aquí, he sido profesor, director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, por mis manos han pasado muchos alumnos, desde los más ilustres hasta los más jóvenes, desde Gasalla, Eda Díaz, Ana María Picchio, Leonor Benedeto, etc., etc. Cuando tomábamos examen de ingreso yo le preguntaba a los jóvenes, futuros actores, en aquel entonces eran ilustres desconocidos: “¿Qué películas ha visto? Mira que en una escuela de Arte Dramático ese actor es eternamente actor. Y otra pregunta que a mí personalmente me interesaba muchísimo y que era de investigación: “¿A usted le interesa la carrera de director?, ¿qué directores recuerda?, ¿tiene en memoria alguno de ellos? Algunos contestaban, otros no contestaban, claro eran jóvenes, pretendían y querían aprender a ser actores y desarrollar una vida dentro de la actividad actoral. Vos que sos un maestro de las letras y que sabes tanto de cine, y que yo personalmente amo el cine, no es que solamente me gusta el cine, yo amo el cine, es un amor intenso y profundo, además le debo mucho al cine. Con todo respeto te hago esta pregunta. Tres nombres de tres directores, tres nombres de las películas que más te haya interesado, tres músicos de filmes y tres argumentistas, ¿te ofende, te molesta?.

Sr. Saher: Yo considero que la obra cinematográfica es un todo, es una unidad fundamental a través de la cual la dirección, el realizador, organiza todos los elementos. Yo a pesar de ser guionista, mi contacto con el cine es de guionista porque mis libros han sido adaptados al cine, yo considero que el guión es una cosa que no existe, es una cosa que no tiene existencia, es una fase intermedia, es como son las notas que le da la forma de guión, etc., etc. Pero por supuesto hay guionistas que son mejores que otros, yo si tuviese que citar un guionista, generalmente los buenos guionistas son aquellos que trabajan en relación con un realizador o son el guionista de un realizador, que se identifica mucho con ese realizador y que ahí logran lo mejor de si mismo. Por ejemplo Jean Calude Carrier, que fue el guionista de Buñuel, que hizo prácticamente todos los filmes del período francés de Buñuel, es un guionista muy interesante, muy inteligente, que por otro lado su carrera literaria no tiene tanta importancia, incluso creo que él mismo se queja a veces de que no se lo considera como escritor, es uno de los peligros del guionista de cine, que nadie lo considera como el autor de la película pero tampoco nadie lo considera realmente como escritor. Después yo creo que uno de los más grandes guionistas son siempre los más grandes realizadores, para mi Bergman es uno de los más grandes guionistas, Tarkosky es uno de los más grandes guionistas porque son ellos los que son los guionistas de sus propios filmes y para mi las películas de Bergman, de Tarkosky, de Antonioni, de Rosellini, etc., etc., están entre las más grandes películas que se han hecho en nuestro siglo. Ahora bien hay algunos realizadores que no trabajan solos, que no hacen ellos mismos sus guiones sino que trabajan con otros guionistas, es el caso de Antonioni que puede trabajar con Flaiano, o Fellini, pero nosotros vemos como estos realizadores llevan el guión hacia lo que ellos quieren hacer, los guionistas están ahí un poco al servicio del realizador, cada uno suministra en distintas etapas de elaboración de la historia, del guión, de los diálogos, suministra algún elemento que no se desprende, nosotros después no sabemos en una película de Fellini quién escribió qué, nosotros sabemos que es una película de Fellini, enteramente de Fellini y de nadie más, identificamos un plano de Fellini con total inmediatez. En ese sentido podríamos invertir el problema, podríamos decir que tal vez los mejores guionistas o los mejores músicos son aquellos cuya presencia no se nota en el film, están tan incorporados al film que no notamos su presencia. Pero por supuesto con los músicos de filmes también plantea un problema ¿por qué?, porque nosotros sabemos que la música de un film es una música que puede estar compuesta, puede provenir de cosas diferentes, hay partes compuestas por un músico de film de películas y parte, fragmentos que están sacados de obras clásicas, de grabaciones que ya existen, de ciertas versiones de obras clásicas o populares, poco importa, entonces ahí también se plantea el problema de saber si el músico es aquel que aporta la música, y nosotros sabemos que es así pero que eso puede no ser así, es decir que el músico puede agregar al film la música y como ha ocurrido con algunas películas que cuando la película no había salido bien llamaban a un músico para que ponga un poco de música para la imagen, o si ese realizador el que organiza la música del film, en Hollywood no se trabaja así, en Hollywood se trabaja ya con el film hecho o filmado en un primer montaje y ahí ponen la música, pero los grandes realizadores eligen ellos mismos su propia música, a veces no hay música o a veces hay muy poca música, como por ejemplo en *Un Condenado a Muerte se escapa*, en este momento tenemos la suerte de que lo estén pasando en Mar del Plata, que es uno de los más grandes realizadores de la historia del cine, por supuesto ese es otro también. De más está decir que el sistema de pensamiento de Bresón, Bresón es católico, que Tarkosky es creyente, Fellini también, yo no tengo para nada esa visión del mundo, la visión de Bresón, la visión –digamos- cristiana del mundo que tiene Bresón yo no la comparto para nada, yo soy ateo, materialista y ateo y sin embargo Bresón me parece uno de los más grandes cineastas, uno de los más grande artistas de nuestra época, porque su mensaje, ese cristianismo, esa fe problemática de Bresón, es una cuestión universal, no es exclusiva del cristianismo o de cualquier religión, pertenece a todos los hombres. Entonces me cuesta trabajo decidir cuales son los tres músicos de cine que más me interesa, para mi esa categoría de músico de cine es la de un técnico de cine, pero yo podría decir como podríamos juzgar la música de cine, por la adecuación, por la creación de una imagen filmica que se identifica tanto al film que no podemos separarlo de su música, en ese sentido podríamos hablar de la música de Nino Rota, ahora una cosa interesante es ver como un gran creador cinematográfico tiene siempre, hay una especie de continuidad en su obra, es el hecho en que Fellini a partir de cierto momento y hasta la muerte de Nino Rota, después tuvo que cambiar, tuvo el mismo músico y los mismos temas musicales, es decir que la música de los últimos filmes de Fellini desarrolla los mismos temas que se van modulando de una película a otra, entonces eso ya es un elemento constructivo del film, son pequeñas revoluciones en el interior de la narración cinematográfica del mismo modo que lo es en el caso de Traufau toda la zaga de Antoine Duammel que toma a un personaje desde la infancia hasta la madurez en distintos filmes y va siguiendo la vida, es un fenómeno único en la historia del cine y es un elemento constructivo nuevo que viene de la literatura, ahí estamos en plena relación entre cine y literatura.

Sr. Quiati: Soy Ángel Quiati, vicepresidente de la fundación Cine Arte y ya que este encuentro trata el cruce de literatura y cine, quisiera saber su opinión respecto a este problema que es el género. ¿Cómo ha visto la evolución de esto que se llama género en el cine y en la literatura actual?

Sr. Saher: Es un problema importante en la temática teórica de la literatura y del cine actual -del relato actual podríamos decir-, ahora bien yo creo que la cuestión del género divide un poco a los escritores a los cineastas en nuestra época. Podríamos decir que el género es una primera interpretación -por favor no quiero que salten hacia el techo-, podríamos decir que un poco el género está del lado de la industria y lo otro que no es género, la forma abierta está del lado de la búsqueda creadora, ahora el género es innegable que existe, no ha existido siempre, los géneros cambian, está la famosa teoría de los géneros de Lucadt, que dice que los géneros cambian con la sociedad en las cuales aparece, pero esa teoría de los géneros se adaptaba a ciertos grandes géneros como ética, que se transforma en novela en la sociedad burguesa o la tragedia que nace en un determinado momento en la sociedad griega, después desaparece, aparece en la sociedad romana, pero es una imitación de la sociedad griega, después desaparece y vuelve a aparecer. Y después estaban esos géneros o subgéneros tales como la novela pastoril o la novela de aventuras, que es de origen griego también por otro lado, los griegos dan la impresión de haber inventado todo y no solamente la impresión, si no inventaron el cine ahora ya lo están recuperando, y la novela pastoril, la novela de aventuras y cierto tipo de relatos fantásticos, los poemas épicos cómicos, todos sus géneros, que alcanzaron una difusión casi industrial, por ejemplo la novela de caballería, de la cual se burla a “Don Quijote”, por otra parte ya había pasado de moda hacía un siglo pero que todavía seguían, todos los tópicos de la novela de caballería seguían llenando las mentes un poco, las nuevas generaciones ya no están de acuerdo ya tienen otros puntos de vista y me parece muy bien que así sea, era un género pasado de moda pero que seguía en la mente de la gente y por eso Cervantes empezó a escribir “Don Quijote” con el fin de burlarse de eso y después salió algo mucho más importante. En nuestra época también tenemos esos géneros, que son géneros demasiados cristalizados, demasiados codificados como son el género policial, el género fantástico, la ciencia ficción, en todos esos géneros hay autores transgresivos o especulativos que tratan de superar, de ampliar, de transgredir y de enriquecer o de negar las pautas del género, los códigos, por ejemplo en literatura fantástica en el Río de la Plata se da el buen ejemplo de la literatura fantástica que realmente renueva, sino renueva los temas que son difíciles de renovar les da un sabor local a esos temas de la literatura fantástica; los grandes cuentos de Quiroga, de Borges, de Bioy Casares, de Roberto Art, de Feliberto Hernández y de otros. En el caso de la novela policial tenemos un ejemplo, el primero es el paso de la novela deductiva a la novela negra, eso es una forma de modificar, de renovar el género, de cambiarlo de acuerdo a esos cambios sociales que se operan, el aspecto gótico de la novela policial desaparece dando lugar a una especie de realismo social que es de la novela negra, pero aún el seno mismo de la novela negra, el gran maestro de la novela negra, que para mí no es sino Schandlert. Yo lo quiero muchísimo a ambos, también le tengo una gran simpatía, casi más simpatía personal a uno que a otro pero no creía en la novela policial, creía en la novela social e incorpora ese elemento social en sus novelas, porque cuando uno lee una novela como “La Maldición” por ejemplo o “Cosecha Roja” son totalmente inverosímiles parecen más historietas como las de Dic Tracy que son magníficas, muy divertidas pero era un género totalmente cortado desde la realidad, a pesar de que hay declaraciones políticas en las cuales creía por supuesto, en cambio Schandlert incorpora eso y llega incluso hacer en una de sus últimas novelas- que es una de las mejores, “El Largo Adiós”- llega a tratar de hacer estallar y elaborar una nueva retórica del género, “El Largo Adiós” es una ruptura con el género policial tradicional y pretende erigirse en el modelo de todas las novelas policiales, reflexiona sobre el género, etc., etc., de modo que todos los géneros pueden ser, para no hablar de ciertos autores que han escrito con mayor o menor felicidad, por ejemplo Navocoff en “Fuego Pálido” hay una especie de parodia de novela de espionaje o los cuentos policiales de Borges o ciertas novelas como la “Doble Muerte del Profesor Dupont” o “El Mirón”, o “El empleo del Tiempo” o “Retrato de un Desconocido”, son novelas que trabajan con elementos del relato policial, o ciertas novelas, que trabajan sobre la ciencia ficción, la novela colonial, todos estos autores han trabajado los géneros pero desplazándolos, realizando ciertas operaciones alquímicas con el género para darle un nuevo aspecto, y hay otros autores que no tienen en cuenta para nada los géneros, como podría ser el caso de Bequer o el caso de Tomás Man o el caso de Joyce que escribió algunas cosas policiales, como nosotros sabemos “Santuario”, sirvió de modelo al género, incluso al género en su versión más codificada y más comercial, todo sabemos que “No hay Orquídeas para Miss Flandy” es directamente un plagio de “Santuario”, para quien lo haya leído, de modo que en nuestra época conviven estas dos tendencias, el único problema que a mi modo de

ver se plantea con los géneros es que a medida que se los va usando se van haciendo cada vez más codificados, entonces se transforman en una mercancía sin ninguna vida y cuando el mercado literario empieza a tomar cartas en el asunto –podríamos decir así-, ahí empieza a exigirse de los autores ciertas normas de fabricación -no digo ni siquiera declaración- ciertas normas de fabricación, habrán notado ustedes que las últimas novelas policiales americanas son unos mamotretos de seiscientos páginas como las de Ellroyd u otros, ¿por qué? Porque ya se ha previsto de ante mano el precio de venta, entonces se tiene que vender a tanto porque una señora de Misisipí o un ejecutivo de California van a poner determinado tiempo para leerla en los ratos de ocio cuando van a visitar a los nietos en tal tren o que toman tal avión y le va a llevar tanto tiempo leerla, le va a llevar cuatro meses leerla, entonces tiene que tener seiscientos páginas para poder cobrarla a un determinado precio y lo que duran las vacaciones, entonces por ejemplo las novelas de Ellroyd podrían estar muy bien en ciento cincuenta páginas, doscientas páginas, pero como tienen seiscientos, y ya ni sabe que poner el pobre, leí una novela policial que se llama “El Poeta” que es increíble, no termina nunca y para llegar a la solución más estúpida al final pero ya ni se sabe quien es el culpable y resulta que es el jefe el culpable, había que poner un culpable bien sorprendente para que los pobres tipos –entre los cuales me encuentro, me la regaló mi editora francesa, me dijo: “Mirá lo último, este libro es increíble, en Estados Unidos están vendiendo millones de ejemplares, así que nosotros la compramos”, me lo decía pero no estaba muy convencida ella tampoco, me decía: “Te lo regalo para ahora que te vas de vacaciones”, ella sabe que me gustan las novelas policiales, no terminaba nunca, además yo tenía otras cosas que leer, eso es para las personas que solo van a leer ese libro ese año y como va a comprar un solo libro hay que hacérselo pagar caro.

Sr. Velasco: Mi nombre es Jorge Velasco, espectador ingenuo. Dos cuestiones, una la aparente contradicción que usted plantea entre cine de autor y cine y literatura digamos porque siempre hemos considerado su propia generación los autores franceses como Truffaut o Godar, uno podría decir Godar cuanto de Moravia hay en “El Desprecio”, esta es una cuestión, ¿cómo sería de una adaptación de una novela, cuánto quedaría de autor en este aspecto? Y otra ¿usted como autor cómo se ha visto reflejado cinematográficamente, por ejemplo “Nadie Nada Nunca”, que ha sido llevada al cine?, estas dos cuestiones me interesaría que usted las podría desarrollar.

Sr. Saher: Es evidente que todo lo que Godar filma va hacia el lado de Godar, esas obras maestras que son como por ejemplo “El Desprecio”, es la historia de Asi, porque existió un bandido que se llamaba Asi, un gángster, pero no tiene nada que ver, el que quiera conocer la verdadera historia de Asi, no tiene nada que hacer con la película de Godar, él lleva todo hacia su mundo y me parece que es lógico que así sea, y yo creo que la mayor parte de las películas de Godar son de Godar, enteramente de Godar, incluso a algunas hasta las ha fotografiado él y el sonido lo ha hecho él y a algunas las ha hecho en su casa en vídeo cuando nadie lo hacía, es un caso muy particular, algunas le salen bien otras le salen menos bien, pero es un mundo propio, es un personaje muy singular, a veces indigna un poco también porque uno tiene la impresión que quiere ser original a toda costa pero al mismo tiempo hay cosas, un día yo estaba viendo una película de Godar que se llamaba justamente “Sednuar” -ahí tenemos el ejemplo típico- pertenece a una serie de películas encargadas por la televisión, no la película no se llamaba Sednuar, figuraba en una serie de películas Sednuar que había encargado la televisión a diferentes realizadores y él hizo esta película que se llamaba “Grandeza y Decadencia de un Pequeño Comercio de Cine”, que se suponía que era un film negro, pero no era para nada un film negro, actuaban Jean Pierre Moqui, Leau y Godar también y en la película no se entiende nada y hay un momento en que aparece Moqui disfrazado de mujer, que en realidad está disfrazado de mujer porque es un productor de cine que ha quebrado y está fugándose, entonces está abriendo la caja fuerte de su propia productora para llevarse todo, agarra el coche y ahí se encuentra con Godar y tiene un diálogo con Godar, pero no tiene nada que ver con una serie negra, el único elemento de serie negra es ese. Yo estaba viéndola pero no era porque quería ver una película de serie negra quería ver una película de Godar, pero todo era muy malo, muy caprichoso y ya estaba muy molesto y de pronto hay una secuencia que la hizo filmar con los desocupados de la ANPE, que es la Asociación Nacional para el Empleo, es ahí dónde los desocupados van cobrar sus primas y es ahí donde se publican sus cosas para los empleos, ahí tratan todo lo que es cuestión de seguro social, entonces él tomó a un grupo de desocupados, de actores y otros de la ANPE y en esa productora están por hacer una película y están haciendo un casting, entonces Leau el director de la película empieza a hacer el casting y es una secuencia absolutamente extraordinaria, que para mí es uno de los momentos más intensos del cine de Godar, los hace girar a todos los actores diciendo un texto y el texto es siempre la misma frase y en esa frase la palabra no le toca al

mismo actor entonces se crea un sistema y al mismo tiempo es humillante para los actores que nosotros sabemos que son desocupados, actores que no tienen trabajo y hay una organización musical y sonora como solo Godar lo sabe hacer, es un momento maravilloso en el film, de modo que ahí tenemos un ejemplo típico de agarrar un género y destruirlo, ustedes saben que también a un film de Godar la carta del conservador de la cinemateca de Losan, y es una película que le encargó la ciudad de Losan para mostrar las cosas turísticas de Losan a Godar, entonces toda la película es un disco y se ve una ventana con los vidrios y allá se ve que pasa gente con borrosa y toda la película es eso y la ciudad de Losan le pagó para hacer esa película, hay una malversación del género ahí totalmente increíble, yo creo que Godar en ese sentido es ejemplar porque Godar es el tipo que hace lo que él quiere hacer. Hablábamos sobre el problema de las coproducciones, en las coproducciones existe el problema de que puede haber un actor extranjero en la coproducción, hay un actor sueco porque los suecos pusieron plata, entonces no se sabe bien que hace un sueco en la pampa o en la cordillera, es simplemente porque los suecos pusieron plata esa es la única razón y eso ocurre con muchas películas pero muchas películas europeas que transcurren en París pero la heroína es checa o hacen una adaptación de Madame Bouvaire pero en la cual Madame Bouvaire es rusa ¿por qué? porque los rusos pusieron plata, bueno los rusos no ponen plata solo piden, bueno es un caso nunca existió, y Godar que entendió muy bien el problema porque era evidente que tenía que discutir él, ha filmado con actores de todas las nacionalidades, pero los fue a buscar a su lugar, va a filmar a los lugares, es evidente que Godar eso se dio cuenta de el problema, estamos hablando de los años '60, como él en su película "Week end" que está coproducida con Italia, en un determinado momento pasa un auto, una camioneta donde hay cuatro o cinco personajes que pasan gritando ".....de la coproducción italiana", y eso es todo lo que ponen. En ese sentido Godar es ejemplar, es ejemplar en todo, en lo irritante como en el genio y en su vasta filmografía hay cinco películas que son de lo mejor, hay diez que son buenísimas y otras que no son tan buenas pero no importa porque si agarramos todas las novelas de Balsac o todos los cuentos de Quiroga no todos tienen la misma calidad. En cuanto a mi caso de autor adaptado debo decir que varias de mis cosas fueran adaptadas al cine, la primera fue "Palo y Hueso", hubo otras cosas, cuentos hechos antes, Federico Padilla en los años '60, a principio de los años '60 final de los años '50 adaptó un cuento mío que se llamaba "Tormenta de Verano", un cortometraje que se llamaba "Un Acto", varias cosas, pero las adaptaciones más importante fueron "Palo y Hueso", "El Taximetrista" se adaptó tres veces, dos veces para la televisión y una para cine, y "Cicatrices" que todavía no se terminó de filmar. Pero evidentemente la más fiel de todas es "Palo y Hueso" porque "Nada Nadie Nunca" es un libro muy difícil de adaptar, entonces es evidente que se digamos privilegió un aspecto del libro en relación con los otros, en cambio "Palo y Hueso" está prácticamente todo el relato y además fue la primera película que hicimos juntos todos, estábamos todos juntos ahí, después la vida nos ha separado sobre todo a los cineastas, yo sigo siendo amigo de todos ellos, los frecuento a todos pero viven en ciudades diferentes, en países diferentes y parezco Mister Chips con los cineastas del Instituto de Cine y esta película que está haciendo en este momento Patricio Col sobre cicatrices, yo no la vi terminada, lo que vi me pareció muy interesante pero yo quisiera verla terminada y todavía no la han podido terminar, de modo que si la Municipalidad de Mar del Plata tiene un poco de dinero que le sobre el señor Col, yo le puedo dar el número de teléfono, por él digo yo ya cobré.

Sra.: Mi nombre es Mónica y soy estudiante de cine y doy clase de literatura. Me gustaría saber cuál es su análisis respecto a las adaptaciones de en general de la literatura al cine, teniendo en cuenta que la especificidad de la literatura es la palabra y la percepción y por otro lado el cine es imagen y tiempo.

Sr. Saher: Yo prefiero los filmes que no están adaptados de nada y si es posible si los escribió el realizador mejor, esos son los filmes que yo prefiero. Las adaptaciones pueden ser buenas o malas. Puedo dar miles de ejemplos de malas adaptaciones, eso es lo que abunda. Por ejemplo alguien como Orson Wells, que para mí es un gran cineasta, cuando adaptó "Sombras del Mal", para hacer "Sombras del Mal" se basó en una novela policial de categoría Z, eso el prototipo del film policial, uno de los más grandes filmes de la historia de Hollywood, del cine americano. Cuando yo tuve la oportunidad de ver hace mucho los fragmentos que quedaron de "El Quijote", que desde luego son solo fragmentos, no es la película terminada, pero esos fragmentos con Mike Shaver en el papel de el quijote y a Kin Tamero en el papel de Sancho son actores extraordinarios y es evidente que ahí Wells falló, porque evidentemente adaptar "El Quijote", las adaptaciones dejan mucho que desear porque estos personajes son una leyenda, son míticos, es un libro mítico que es difícil adaptar al cine. Don Quijote es el texto, alguien que conoce "Don Quijote" no se puede satisfacer con una adaptación de "Don Quijote", ¿por qué? porque no será más que una

adaptación de “Don Quijote”, y “Don Quijote” existe en la duración, en el espesor textual, en esa especie de gesto repetitivo que consiste en cada uno y que hay que ir leyendo y meditando a lo largo de todo el libro para poder captar no la esencia del “Don Quijote” pero para poder intuir toda su riqueza. Yo pienso que un gran libro, sobre todo que adaptar un gran libro, más que un sacrilegio, los libros no son cosas religiosas, yo no estoy en adoración religiosa, no tengo la superstición del arte, para mí el arte es una cosa que tiene que ver con la gracia, con la humanidad pero también con la inteligencia, con la crítica, pero yo pienso que tratar de adaptar un gran libro es un acto ingenuo, querer hacer una mejor película porque se adapta a la divina comedia y si una agarra un cuento o una idea simple, por ejemplo eso que decía Divina Comedia, que cuando él quiso hacer una película con Ingrid Bergman,. Ingrid Bergman vaciló y al final no aceptó porque le habían propuesto hacer “Juana de Arco”, porque ella consideraba que interpretar “Juana de Arco” era mejor para una actriz que interpretar una secretaria, interpretar un gran personaje es siempre más importante que interpretar un don nadie, cosa que es totalmente absurda y estos realizadores que dicen: “Vamos a adaptar la Biblia, porque es el libro más importante”, es un error total, la Biblia no es mejor que “Ladrones de Bicicletas”, “Ladrones de Bicicletas” es mejor que la Biblia, yo lo siento pero es así. Creo en las adaptaciones más o menos sensatas, prudentes, medidas, pero en esas especies de aventuras, querer adaptar las grandes obras literarias a mi me parece que eso no tiene ningún sentido. Yo conozco algunas adaptaciones extraordinarias, puedo nombrar dos, una es “Los Muertos”, ese cuento lo he leído veinte veces pero cuando yo salí del cine -la vi en París- entré en una librería de al lado porque tenía la película fresca todavía y quería ver, compré una edición de bolsillo, me fui a un bar ahí leí otra vez “Los Muertos” y me fui a mi casa. Está todo, todo, todo menos una frase que está en el libro y que en el relato no está, está todo, todo, todo. Y otra adaptación a mi modo de ver ejemplar es la que hizo Antonioni de entre mujeres solas de Pavesse “Las Amigas”, porque si bien no está todo está el espíritu de Pavesse de manera ejemplar. Por supuesto está “El Desprecio” de Godar, y otras, hace poco vi la adaptación que hizo un cineasta inteligente, desigual pero inteligente que tiene algunas películas muy buenas de Madame Bouvaire, es una película muy digna pero claro es una adaptación de una novela naturalista francesa del siglo XIX o realista, ahora el texto, la música, excede el realismo, está más allá de sus temas y eso no aparece en la película. Esto es más o menos lo que les puedo decir.

Sr. Quiabriando: Mi nombre es Javier Quiabriando . Saher cuando usted comenzó con esta charla hablaba de los problemas estéticos, los problemas de la industria y nosotros nos enfrentamos hoy en este país con una cosa que se veía venir que nos damos cuenta que hemos tenido suerte en la literatura pero no hemos tenido demasiada suerte en el cine. No tenemos un cine del cual nos podemos sentir orgullosos y no tenemos un cine que nos represente creo a la mayoría de nosotros. Olvidando por un momento los problemas de la industria que son cosas muy ajenas a nosotros, ¿cómo se imagina usted que podemos pensar un cine nacional desde el pensamiento, desde la imaginación, desde su lugar de escritor, cómo podemos hacer o cuáles serían los caminos para construir un cine nacional que nos haga sentir un poco orgulloso?

Sr. Saher: Es difícil contestar esa pregunta porque yo no tengo ningún dogma para responderlo, ni ninguna receta para decir: “El cine nacional debe ser así”, yo no sé cuál va a ser la imagen de ese cine nacional pero yo sé que solo se puede hacer cuando los intereses artísticos predominan sobre los intereses comerciales primero, cuando el rigor sea el mismo rigor que tienen los pintores, los músicos, los arquitectos, cuando un arquitecto hace una casa no solamente tiene que ser bella sino no se tiene que caer, tiene que mantenerse en pie, lo mismo pasa con las novelas y las películas, una novela tiene que tener su lógica, su razón de ser, su arquitectura, yo siempre digo que una buena obra de arte, un buen ensayo, tienen que ser como esos objetos que cuando uno los tira al suelo entonces siempre caen como tienen que caer y siguen en la posición, tienen un equilibrio delicado, mantienen siempre su verticalidad y en el cine pasa lo mismo. Si un cineasta no tiene nada personal, él, por eso a mi me gustaría adaptar por ejemplo, tenemos un ejemplo en América Latina de adaptación absolutamente extraordinaria que es el caso de “Vida Seca” de Nelson Pereyra Do Santos que para mí es una obra maestra desde todo punto de vista, que es una adaptación. Tenemos algunas adaptaciones en el cine argentino, el otro día por ejemplo otra de las películas que vi en televisión de aquí, ustedes a lo mejor se reirán de lo que yo voy a decir, pero por alguien que había visto las películas de Pord, yo creo que hay que ser ecuánime con esa gente, yo había visto también la adaptación que él había hecho de “Hijo de Hombre” en los años `60, está bien esa película, Demare hacía las cosas con rigor como él cree, con honestidad como él creía que había que hacer, era un cineasta que venía de la industria y yo creo que si tenemos este tipo de actitud de querer hacer las cosas bien, de tener algo que decir y eso se puede decir a

través del cine y que uno dejaría todo y estar dispuesto a dejar todo, sacrificar todo para hacer cine, para decir eso que uno quiere decir, no para hacer cine para ir a los festivales, para ponerse de novio con una estrellita, para que hablen de uno en las revistas, “Hay cosas que no se pueden hacer”, y lo decía a propósito de Hollywood, ni por el nombre en el diario ni por el dinero en el banco y sobre todo hay cosas que no se deben hacer para tener una piscina en la casa, y eso prácticamente todo los cineastas de Hollywood todo lo que han hecho era para tener el nombre en el diario, una cuenta en el banco y una piscina en la casa. Eso por un lado, que aparezcan esos creadores que quieran expresar ese mundo, un mundo personal, experiencias personales, la riqueza de sus experiencias personales, etc., etc. Y al mismo tiempo yo creo que eso tiene que ser ayudado por una política estatal protectora, que proteja al cine nacional y que lo estimule con subsidios y con créditos, pero atención no al cine comercial sino al cine realmente, por eso yo creo que una de cosas fundamentales que tiene que haber es que las comisiones que otorgan los créditos y los subsidios no estén compuestas exclusivamente por gente del cine de las entidades. Yo creo que personalidades de otros sectores, historiadores, filósofos, artistas, pintores, incluso hombres políticos con la asesoría de gente de cine, tienen que dar esos subsidios, porque es evidente que no es un director de fotografía por más grande que sea, y yo tengo amigos de la dirección de fotografías como Ricardo Adonovich, que es una persona inteligentísima y culta, que es un gran director de fotografía de renombre internacional, pero con todo el respeto que le tengo a Ricardo Adonovich yo no creo que Ricardo pueda juzgar el valor histórico, del valor de una película que trate de un tema de nuestra historia por ejemplo, o del valor filosófico de un film. Entonces yo creo que los subsidios y los créditos tienen que darse, el apoyo estatal es fundamental, ¿por qué? Porque es una industria extremadamente competitiva porque hay un monopolio mundial de esa industria, es una lucha terrible por mercados, una lucha desigual, que hay algunos filmes americanos en los cuales el presupuesto publicitario es casi tan importante como el presupuesto de realización, de modo que cuando la película llega a la salas, tiene todas las salas para ser exhibidas y se habla en todos los diarios, se habla en todas las cadenas de televisión, que hay un intercambio y ya volvemos a estos monopolios multimedia que yo les hablo, los mismos que elogian la película son los que tienen la exclusividad de la copia para pasarla por los canales de televisión, entonces un estado ecuaníme, justo, tiene que apoyar su cinematografía y la tiene que apoyar y en ese sentido yo soy totalmente proteccionista, pero una cinematografía artística. En cuanto al cine industrial lo tienen que apoyar pero no de la misma manera, tiene que tener una política de fomento industrial como lo tiene para industria pesquera o como para que una industria se radique en Mar del Plata la Intendencia de Mar del Plata le tiene que dar algunas facilidades, no porque sean cómplice del capitalismo sino para que haya empleo, y en el cine nacional es lo mismo, pero atención que esos créditos son créditos a la industria, el Banco de cual fuera de aquí no le va a dar dinero para que cubran el 100% de las inversiones como se hacen con películas, aquí una película cuesta 1.000.000 de dólares y ya tiene 1.000.000 de dólares de recuperación o de créditos, eso es inadmisibles y son películas comerciales, yo cuando he trabajado con un productor en los años `60, no vamos a nombrarlo a nuestro viejo y querido ingeniero, entonces él qué hacía, el Instituto daba el 50% en aquella época de crédito, daba el 50% del costo total de una película, entonces una película que a él le costaba \$3.000.000, él inflaba un presupuesto y figuraba que le costaba \$6.000.000, entonces le daban \$3.000.000 y él la hacía por \$2.500.000, entonces ya antes de empezar él ya ganaba \$500.000 y por supuesto que los créditos nunca se devolvían porque los créditos se devuelven con la recuperación industrial, es decir que las películas ni se estrenaban, para que estrenar la película. Primero ese factor artístico e intelectual, un cineasta es un artista y un intelectual, no es un comerciante y todo artista y todo intelectual debe tratar de dar una visión de su país, de su gente, del mundo en el que vive, de la realidad que frecuenta y que percibe, etc., etc.

Sr.....: Perdón voy a interrumpir un momento, pero quiero anunciar que acaba de llegar Nicolás Sarquis, ustedes ya saben es el responsable de la sección contracampo y este año de todo nuestro festival, es decir que la mayor parte de las excelentes películas que estamos viendo es responsabilidad de Nicolás Sarquis. También hay otro hecho importante entre esta relación de cine y literatura, y es que Nicolás Sarquis, justamente fue el que dirigió el cuento de Saher “Pablo y Hueso”. Gracias.

Sr. García Conde: Yo soy Diego García Conde en un abrumador proceso de descubrir cuanto ignoro. Quisiera preguntarle ¿cómo desde su perspectiva ha jugado o debiera jugar la política como proceso macro en creación literaria y en la creación cinematográfica?

Sr. Saher: Yo creo que lo más que pueda hacer la política -digamos- las instituciones, las instituciones

democráticas en un país, lo más que pueda hacer es facilitarle las cosas a ciertas actividades artísticas que requieren una logística pesada, ya sea industrial, ya sea de movilidad, me refiero a que para hacer una película se requiere digamos una maquinaria pesada que es fundamentalmente financiera. Yo no digo que el Estado le tenga que regalar, ya lo he dicho suficientemente, yo creo que el Estado argentino debe tener impuestos importantes para la producción cinematográfica americana, que prácticamente no deja un centavo de lo que gana y se lo lleva todo, entonces que el gobierno argentino, como digo yo beneficie a los habitantes de Minnesota en vez de beneficiar a los habitantes de Merlo, es una cosa que no entiendo por qué pasa, no tiene por qué pasar, esto no se trata de que estemos en guerra contra el imperialismo pero es una lógica, yo cuando tengo que cobrar derechos de autor aquí a mi me descuentan el 15%, por supuesto que yo estoy casi convencido de que es una injusticia, que es una cosa que me persiguen pero bueno lo pago, pero a las compañías americanas creo que no le descuentan nada o muy poco, entonces yo no entiendo por qué eso. Otra cosa que se puede hacer es aplicar las leyes buenas que hay. La ley de cine es una ley buena. Entonces el gobierno se quería quedar con el dinero de la recuperación industrial cuando ya hay una ley que dice que ese dinero tiene que volver al Instituto de Cine, entonces es una medida ilegal del gobierno y el segundo paso es ese, el de velar para que esas sumas importantes de dinero sean distribuidas de manera equitativa entre muchos cineastas y ese dinero que no se devuelve para los subsidios sea el interés artístico y cultural el que predomine como elemento decisivo para la entrega de esos subsidios y que la industria sea ayudada porque yo creo que el cine industrial también tiene su razón de ser, sea ayudada en esos planes de fomento para que pueda desarrollarse. Pero tampoco el Estado puede transformarse en productor cinematográfico, el Estado no es productor cinematográfico, el Estado ayuda a la producción cinematográfica. En cuanto a las otras artes -la pintura, la música- no sé como puede ser, pero organizándose tal vez. La literatura yo creo -si me permite- no necesita ayuda del Estado, yo creo que es así y me parece que es deseable que sea así, yo siempre digo que si en México -es una exageración desde luego- un escritor escribe un libro de sonetos, lo nombran embajador y en la Argentina si escribe un libro de sonetos lo ponen en una lista negra, pero yo digo que la situación del escritor argentino es la situación envidiable no la del escritor mexicano, porque inmediatamente el escritor mexicano se vuelve, -no todos por supuesto y hay grandes escritores mexicanos como no ha habido nunca escritores argentinos como es el caso del Juan Rulfo por ejemplo pero que justamente no estaba en esa situación, era un franco tirador- se transforma en un intelectual orgánico, si usted va a una embajada seguro que encuentra un escritor mexicano, en cualquier embajada de cualquier país siempre va a ver uno con la copa de champán en la mano, yo todos los escritores mexicanos que he conocido tenían una copa de champán en la mano y un canapé, y a algunos escritores argentinos para conocerlos había que ir a buscarlos a algún rancho en las afueras de Paraná, en el sur de la provincia de Santa Fe o en el fondo de un patio en Rosario. El escritor tiene ese destino, el escritor es un hombre solitario, es un hombre que trabaja con palabras pero también con ideas, es un ser independiente, que puede tener un pequeño empleo público como Borges que estaba en una biblioteca de barrio, que después Perón lo mandó de inspector de gallinas y después se fue a la Biblioteca Nacional, pero ya había hecho toda su obra prácticamente cuando llegó a la Biblioteca Nacional y todas las condecoraciones por suerte le llegaron al final, entonces yo creo que para el escritor no es necesario eso, en todo caso para mi no lo es, pero pienso que para los cineastas, para los arquitectos, los urbanistas, el Estado puede cumplir un papel importante y para la edición cultural también. Hay dos tipos de editoriales, por ejemplo la editorial que yo estoy -que es Planeta- tiene una parte comercial, es la más importante y con eso ganan mucho dinero -y me parece muy bien que así sea- y después tienen las otras editoriales que en Francia se dicen una bailarina, una corista, por ejemplo un buen escritor Galimar, que no vende nada, vende por ejemplo 200 ejemplares, pero claro tiene una reputación universal, mundial, hacen tesis sobre él, que es un poco en general el caso de todos los grandes escritores, vende muy poco, lo leen muy poco, en francés se dice una expresión “es la corista de Galimar”, y los buenos escritores son las coristas de estas grandes editoriales, de modo que a estas editoriales comerciales yo creo que el Estado no tiene que meterse ni ellas meterse con el Estado, pero en cambio ciertas empresas editoriales que hubo aquí en Argentina, que son admirables como el Centro Editor de América Latina y antes EUDEBA, que se transformó en el Centro Editor porque hubo problemas políticos, problemas del autoritarismo político en la Argentina que ha sido desgraciadamente tan frecuente y espero que nos hayamos curado de eso, ese tipo de editorial tienen que existir y tienen que ser fomentadas, sin darle toda la aparatosidad de las cosas porque eso corre un poco a los lectores, es piantavotos como diría el general, se nos van los lectores porque aparecen los libros presentados por el Ministro de Educación, abajo el Subsecretario de Cultura, pero en EUDEBA lograron una fórmula admirable esos libros de bolsillo, que eran magníficos, eran un poco la gloria de la editorial de los años '60 EUDEBA y después el Centro Editor, eso yo creo que también.

Sr.....: Una inquietud y un interés. Tu relación de escritor y actor. ¿Cómo es el tránsito, cuál es la imagen que tenés cuando escribís o cuando va a hacer adaptada al cine, tu imagen del actor, ese elemento expresivo a través del cual vos volcás todo lo tuyo?

Sr. Saher: Cuando vos dijiste autor-actor yo pensé inmediatamente en el teatro, yo digo que los actores de cine son grandes actores de teatro, pero yo cuando pienso en actor pienso siempre en el teatro, ¿por qué?, porque para mí lo más extraordinario en la performance de un actor es el hecho de durante dos horas ser otro, la famosa paradoja del comediante, durante esas dos horas ser otro, y serlo en cualquier circunstancia, por ejemplo el otro día estábamos con un actor conocido aquí que el día que yo llegué tenía que ir a interpretar una obra de teatro, estábamos con Nicolás y otras personas, y yo estaba muy cansado y me volví pero ellos siguieron tomando unas copas de vinos -Nicolás no por supuesto porque no bebe nunca- pero ese actor seguramente ha tomado un poco de vino y después de ahí se iba a actuar al teatro, se dice que Pierre Brasen que fue un gran actor de teatro, lo contaba el propio hijo, que a Pierre Brasen el hijo lo tenía que ir a juntar al camarín, levantarlo como estaba borracho y hay otro gran actor en Francia ahora que se llama Philippe Detnova, que es un gran actor de teatro, y totalmente alcohólicos y entran al escenario, tenemos un ejemplo en el film de esa actriz borracha, y durante dos horas o tres horas interpretan ese papel y después salen y se vuelven a caer. Eso a mí me parece una cosa prodigiosa, eso es el arte para mí. Cuando un artista ejerce su arte sale de una dimensión y se mete en otra. Un personaje mío –perdonen que me cite, prometo no reincidir- dice en un determinado momento que se está volviendo loco y cuando se estaba volviendo loco lo que él quería era ser actor porque él decía que si podía durante dos horas decir un texto quiere decir que puedo controlar mi locura, es decir, que puedo controlar todo lo que pasa por mi cabeza. Eso es lo que yo pienso del actor en tanto que es artista. Por ejemplo, había un actor que estaba interpretando una obra con un amigo actor en París y dice que tenía una botella de bordeaux fuera de escena -entre bambalinas- y el tipo cada vez que salía se tomaba una copa de vino y volvía a entrar. Al actor de cine también le puede pasar eso pero la performance de un actor de cine sabemos que puede durar algunos segundos, después puede dormir dos horas entre toma y toma. Hay grandes actores de cine que nunca han hecho teatro, por ejemplo, pero digamos que la prueba es diferente. En el cine, están apoyados por toda una tecnología que les puede permitir sobrellevar su trabajo pero el actor de teatro está solo en el escenario, con un texto y lo tiene que decir y eso me parece totalmente admirable.

Sr. García Conde: Para no abusar de la paciencia, si les parece, hagamos una última pregunta.

Sr. Miccio: Mi nombre es José Miccio, no tengo ningún título para presentarme. Primero, la bienvenida, el respeto, la admiración –para zafar del cholulismo- y después la pregunta. Hace unos minutos hablaste de la adaptación, del tránsito de la literatura al cine. Me gustaría ahora que hables del camino inverso, de la apropiación o expropiación de la literatura a algunos procedimientos, formas, a algunas posibilidades que el cine le otorga, que veo tanto en tu obra como en casi toda la literatura argentina del siglo XX.

Sr. Saher: Es evidente que nuestra percepción del mundo al mismo tiempo que es una percepción cruda, directa, de nuestras sensaciones también pasa mucho por la imagen. En una época era la imagen cinematográfica porque la televisión no existía, ahora es la imagen televisiva, la imagen fotográfica, etc. Es evidente que eso es difícil de distinguir en nuestras representaciones aquello que hemos adquirido a través de una experiencia cruda o a través de imágenes; forman parte de nuestras experiencias, de nuestros contenidos, de nuestras representaciones que, aunque lejos de nosotros, creemos muy próximas. Por ejemplo, yo nunca me crucé con Buñuel, nunca lo vi, pero es una persona que me resulta muy familiar, ah, no, una vez me crucé con él en París, él estaba filmando en ese momento, yo estaba en un bar y él pasaba. Evidentemente se acababa de levantar de la siesta, tenía una cámara en la mano, e iba probablemente a la filmación. Pero esa fue una imagen muy fugaz, nunca me encontré con Buñuel y sin embargo Buñuel forma parte de mis representaciones habituales como de las personas más queridas. Muchos fenómenos naturales, algunos paisajes, la lluvia o alguna tormenta, un huracán no sabemos si son representaciones directas o a través de una imagen y todo eso influye en la manera en que la describimos o las narramos, ¿por qué?, porque es evidente que la lluvia no la vemos de la misma manera cuando la vemos de verdad que cuando la vemos en cine. La luz cuando es artificial y cuando es natural no es lo mismo, yo prefiero la natural pero tal vez en mis representaciones es la artificial la que se impone, porque está más simplificada, es más contrastada, entonces después cuando llega el momento de las descripciones tal es esa. Hubo sin embargo

en la historia del cine y de la literatura un momento en que el cine influyó sobre la literatura, es cuando apareció esa famosa literatura del conductismo en literatura, que influyó sobre la novela negra, y también a través de la novela negra en algunos sectores americanos y esos escritores americanos en otros escritores, yo creo que ese período fue el momento en que el cine tuvo mayor influencia sobre la literatura, después yo creo que más tarde a parte de esa interferencia en nuestras representaciones, en nuestra percepción que pasan a los textos no hay una influencia teórica directa del cine, por supuesto que hay jóvenes realizadores ahora que piensan que Talantino es un gran elaborador de formas cinematográficas, yo no lo creo –para nada– a pesar que evidentemente construye de una manera original su relato, esa manera es original pero también es bastante arbitraria, yo diría que persona de Bergman si es una construcción original, pero no hay ningún aporte teórico del cine del cual la literatura pueda aprovecharse en este momento porque todas esas grandes modificaciones en el lenguaje cinematográfico que se produjeron a partir de los años `40, empezando por el neorrealismo, yo hablo también de la cuestión de sacar las cámaras a la calle, dejar los estudios, para pasar después a ciertas cosas, todo eso no tuvieron una influencia particular en la literatura sino que más bien son el resultado de una reflexión sobre la narración literaria y la narración cinematográfica, es decir que la narración cinematográfica estaba ahí un poco clausurada en los estudios, en los decorados y que se buscaba un verismo mayor como el que digamos se cree que existe en literatura porque la literatura no se ve, en la literatura también hay un poco de prestidigitación como en el cine, para producir determinados efectos hay que usar determinadas maneras, determinadas tácticas de relato, eso es más o menos lo que yo pienso no digo que sea la verdad.

Sr.....: Queremos agradecer a Juan José Saher esta oportunidad que nos ha brindado y un poco continuar en el próximos festivales este encuentro, en este ámbito que reunió en el pasado a los más grandes teóricos y críticos y directores de cine, y que desde el próximo pueda ser en un ámbito, que como dijera el Presidente de este Concejo, sea el ámbito propicio para ello. Agrademos a los presentes también por haberse acercado hasta aquí.

Sr. Saher: Gracias.

-Aplausos de los presentes.