

*El debate sobre las poéticas y
los géneros: diálogos con
Ricardo Piglia*

Entrevista de Edgardo H. Berg

17 de diciembre de 1991

EDGARDO H.BERG: -Al trabajar textos argentinos contemporáneos, veía algunas cuestiones que me gustaría hablar con vos. En primer lugar, aparece un debate, el de los géneros. La narrativa de los 80 presenta, por un lado, una práctica de fusión, de cohabitación de registros: mezclar y cruzar como táctica de la escritura, por ejemplo, el relato policial con el periodístico. Parecería ser que los géneros que podríamos denominar históricos o institucionales se toman básicamente como modalidades del narrar. Juan José Saer, en *El entenado*, toma el motivo clásico del relato de viaje y, a partir de él, hace una profunda reflexión sobre la problemática del lenguaje. Enrique Fogwill en *La buena nueva*, parodiza y lleva a la irrisión el relato de viaje y de aventuras, trabajando constantemente con los códigos de lectura clásicos para denostarlos y satirizarlos. También, se opera con el registro policial, como hacés vos, pero lo veo como una modalidad del narrar, un vehículo para el relato de investigación y eso tiende a proliferar en muchos textos. Como es el caso de usar el discurso de la crítica literaria proyectándole mecanismos propios del policial, como el suspenso y la intriga. Otra de las cuestiones, es el trabajo con citas por muchos autores contemporáneos: la práctica de la citación. Y a partir de ella, se ejercen diversos procedimientos de transforma-

ción. En algunos de tus relatos, por ejemplo fraguás citas. Leyendo a Benjamin, encontré una cita que era de Brecht y vos se la atribuí a un personaje de ficción. Esto, por una parte, exige un lector hipercodificado; por otra, lleva a un efecto de manía o delirio interpretativo, la invitación a buscar claves por todos lados. Y observo, en fin que, a partir de los géneros, se establece una práctica de fusión, entendiendo los géneros como una memoria-matriz desde la cual se narra. En este sentido, uno puede pensar la incorporación del registro ensayístico en la narración. Algo que ya surgía en Borges o Cortázar, y que hoy se trabaja mucho. Por decirte un caso, en **La astucia de la razón** de Juan Pablo Feinmann, se repiten muchos tópicos de sus ensayos puros pero aquí mezclándolos con la narración. Otra de las nuevas inclusiones en la narración sería el caso de escribir lecturas, estableciendo nuevos modos de articulación de sentido. Se me ocurre en este momento lo que hacés en **Respiración artificial**, con la lectura de Descartes y Hitler. Transferir la lectura a un código crítico-literario, es decir, leerlos a partir de la parodia. Eso sería desde otra articulación, la interpretación de Adorno, el racionalismo como precursor del fascismo.

RICARDO PIGLIA: -Es un poco difícil contestar porque son varias cuestiones. Las cosas que vos planteás describen en un punto los textos que yo hago. Las cosas que vengo haciendo desde el «Homenaje a Roberto Arlt» que es para mí un texto de viraje. De modo que sobre eso no tengo mucho que decirte porque están los textos. Cuando te digo eso, quiero decirte sobre todo, cruce de géneros centralmente, que me parece que es el punto más interesante. Porque yo creo que hay una relación entre género, cita, lectura. El género, es un elemento clave en el debate de la novela actual, porque supone una relación con el saber previo: si el lector identifica las citas o no, qué tipo de función narrativa tienen, si el lector identifica la parodia. El género hace visible

algo que la literatura siempre pone en funcionamiento: antes de leer un libro hay un saber previo.

Y el debate de la crítica y de las poéticas de los escritores es para controlarlo. Debate violento porque según el saber previo que vos tengas antes de empezar a leer un libro y, sin haber abierto una sola página, vas a leer de un modo o de otro. Sobre esto, Borges ha pensado bien las cosas. El decía que un clásico es un libro que leemos como si fuera un clásico; estaba diciendo un poco esto: el saber previo que tenemos al leer un clásico nos dispone a pensar que ese libro es perfecto. Entonces, el género trabaja con ese tipo de cuestiones. Sobre todo, cuando uno entiende el género, en términos de sub-género -un poco lo que vos planteabas-, aquellos que han sido considerados siempre géneros menores. Formas narrativas que han trabajado deliberadamente con el estereotipo y que, por lo tanto, siempre fueron antagónicos de la alta cultura, que se consideró el campo de la creación libre, donde el artista trabajaba en contra de la fórmula fija. No tanto el relato de viaje, que trabaja el estereotipo en otro sentido; a partir de la mirada del personaje que llega y tiene un modelo de analogía, y por lo tanto es estereotipado porque cuando ve la Pampa piensa en el mar. Yo pienso no en los géneros más abiertos, sino en los estereotipados en su forma básica, como la ciencia ficción, el policial, el relato de terror, el cine de Hollywood. Me parece que lo que hay ahora en discusión, alrededor de la cuestión de los géneros, es en realidad un debate que está en el centro de la relación entre la literatura y la vida actual: la relación entre alta cultura y cultura de masas. Los géneros a los que nos referimos han sido formas de mediar en este conflicto violento. Entonces, el género policial, la ciencia ficción han funcionado como formas intermedias, tienen algo de la alta cultura y de la cultura de masas. A partir de estas cuestiones, cabría la posibilidad de establecer diferencias con respecto a las poéticas. Saer está más ligado a una idea de construir una poética en contra del estereotipo. Por eso la

experimentación con la lengua y esa especie de movimiento en la entretela de la construcción novelística son elementos básicos. Es el gran novelista argentino, en el sentido que tiene un mundo narrativo de una riqueza increíble, pero siempre en esa tensión, él está tratando de oponerse a cualquier forma clasificada.

E.H.B.: -Volviendo a esta cuestión de la fusión, hay ejemplos como el de Marimón en *El antiguo alimento de los héroes* que, por un lado, supone una renovación que vendría de Walsh, la poética realista que es consciente de la construcción, pero, por otro, si bien se puede decir que es una novela de no-ficción, hay práctica de fusión, se aparta de lo que puede ser la poética de Miguel Bonasso.

R.P.: -Es un buen ejemplo. La cuestión de la fusión es un tema importante porque excede a la literatura argentina. Un poco el espacio de debate de la novela hoy pasa por ahí. Estos cruces tienen que ver con un debate más profundo sobre la narración: qué significa narrar, cómo conseguir narrar para un público que no sea el universitario. Los géneros tienen esa posibilidad. El ejemplo de Marimón es interesante, en el sentido de que se conecta con un debate mucho más amplio, que uno puede llevar hasta Sarmiento: el uso de la autobiografía como marca de la experiencia verdadera. O sea: el sujeto dice la verdad, el sujeto es el sujeto de la verdad. Entonces, ahí hay un corte con la ficción, donde en realidad uno podría preguntarse qué es la ficción. Porque el sujeto de la ficción puede contar la batalla de San Lorenzo, perfectamente real y verdadera, con todos los datos, pero el sujeto que habla no existe. Mientras que el sujeto de la ficción verdadera, o sea, el sujeto de la verdad de la autobiografía como hago yo en «Prisión perpetua», que es una autobiografía falsa, el sujeto que habla existe y por lo tanto le creo. Por eso todo el mundo cree que hay un personaje

que se llama Ratliff, porque usé una estrategia para hacer verosímil la cuestión. En un reportaje, dije que había conocido a un tal Ratliff, entonces no hay manera de que la gente vaya a dudar que existió. Aunque cualquiera que lea ese relato, se da cuenta que es un poco raro lo que le pasó con esa mujer, que además es la historia de **El gran Gatsby** de Scott Fitzgerald. Pero si uno dice en un reportaje, que es un lugar o un espacio de la palabra verdadera, y después trabaja en un relato autobiográfico, esa palabra verdadera entra en eso que vos decís. Y que yo creo que está en la novela de Marimón, que es una poética actual: construir un lugar de no ficción y sobre esa base comenzar a mezclar una serie de datos. En general, no es mucho. Si vos pensás en el **Facundo: «Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte»**, ahí hay un sujeto que es el sujeto del libro, es ése el sujeto que habla. También, uno lo puede pensar en una relación más conectada con la novela contemporánea, a partir de los grandes puntos de referencia. Hemingway y sus relatos de no ficción, como **Las verdes colinas de Africa**, o **Muerte en la tarde**, en donde el autor como aquel sujeto que tiene la experiencia es una gran figura del escritor contemporáneo. Y junto a Hemingway, Céline, Henry Miller, Bukowsky, línea en donde el sujeto que habla es el sujeto que tiene la experiencia. Y después, estaría la otra línea de no ficción, aquella en donde el que narra hace hablar al sujeto que tuvo la experiencia única y que no la puede contar. Esto sería más lo de Walsh. En síntesis, estos son los puntos de partida para que el sujeto construya los lugares de la no ficción.

E.H.B.: -Me acuerdo cuando tuvimos el primer encuentro, te comenté que me sorprendía la figura de Arocena en **Respiración artificial**, personaje que fractura la enunciación y que, por otro lado, es un investigador implícito que configura fragmentariamente en el texto, una mirada o un relato paranoico. Porque intenta cercar los mensajes que recibe y, en una primera instancia, crea un efecto en el lector de delirio

interpretativo, es decir, buscar dónde están los contextos, las claves interpretativas. He leído un artículo tuyo publicado en un diario, que sintetiza cuestiones que desarrollaste en un seminario reciente en Buenos Aires, donde hablaste de un proceso de transformación que vendría de la policial, casi como si el modelo clásico estuviera muerto, y enunciás tu hipótesis del relato paranoico. Me gustaría que la explicarás.

R.P.: -Mirá, es una hipótesis doble. Esta reflexión sobre la ficción paranoica, es por una parte, una reflexión sobre mi relación con la literatura norteamericana contemporánea, es decir, cómo me armo mi propia máquina de lectura de los textos que me interesan, y de los que estoy escribiendo. Por otra parte, es una reflexión alrededor de los problemas sobre la evolución literaria y la cuestión de los géneros, que se conectan con la primera cuestión que vos planteabas. Los géneros tienen la virtud de plantear el problema que está siempre en la literatura y que no se nota, la cuestión del saber previo. Por lo tanto del contexto, en qué contexto inscribo un libro cuando lo leo; y plantear otra cuestión interesantísima y siempre difícil de discutir, que es el problema de la historia. Porque un género es una máquina de repetir, de cambiar, entonces la problemática de la historia de la literatura -que es una problemática tan complicada-, los autores que la pensaron mejor, la pensaron siempre en relación con un género. Casos clásicos serían Bajtín o el primer Lukács, que empezaron con la historia de la novela, o Benjamin con el libro sobre *El origen del drama barroco alemán*. Entonces un género permite entrar en el debate sobre la historia, la modificación y la evolución literaria, sobre qué quiere decir cambiar o que un género esté muerto, para usar esa metáfora fuerte que yo no la tengo. Porque un género no muere, sigue de una manera que no parece tan interesante como era antes. Tomando este último problema, uno podría ver la historia del género policial a partir de los dos momentos que han sido canonizados. El que va de Poe a

Dashiell Hammett, y el de Hammett a la policial negra de los años cincuenta: escritores que no eran muy conocidos en la Argentina pero que ahora se los puede considerar a mano de los lectores. Entonces, sobre la base del envión de Hammett, Chandler, Cain, hay una serie de escritores interesantes como Brett Halliday, David Goodis, Cecil Jim Thompson, Ed Mc Bain, que me permiten ver los movimientos que tiene un género cuando está ya canonizado. Yo insisto mucho en que el canon del policial está centrado básicamente en la figura del detective. El género policial es el invento de Poe y el invento de Poe es el detective. Porque relato de investigación siempre hubo, por eso se equivocan los que creen o hacen ese juego de ir a buscar policiales a la Biblia.

E.H.B.: -Sí, algunos críticos dicen que el género ya está en el **Edipo Rey** por ejemplo.

R.P.: -Claro. Entonces, para cortar con ese tipo de lecturas, el género está perfectamente historizado. Porque lo que hace Poe es inventar un sujeto que se dedica a la investigación, y que él define con una característica muy clara desde el punto de vista de la inteligencia. Tiene que ser un matemático y un poeta por lo tanto, a partir de ahí empezamos a construir esa figura que tiene una serie de movimientos hasta llegar a Philip Marlowe. La hipótesis parte de ese sujeto que se maneja centralmente con la interpretación y la amenaza. Y esas categorías han invadido la figura del detective, de modo que lo que ella encarnaba ha pasado a desplegarse en el conjunto de los textos. Esta sería la primera definición que yo daría del género. No hay un lugar donde el relato defina dónde está aquello que verdaderamente es una interpretación loca, y aquella que no la es. Porque si uno mira bien la tradición del género, siempre tiene un punto en donde se produce la construcción. Yo pongo el comienzo en William Burroughs, es como si el narrador se

hubiera psicotizado. También, uno podría hacer esta historia como una historia del lugar del narrador. Narrador omnisciente, punto de vista, por lo tanto la verdad fragmentada, monólogo interior que sería la articulación de un narrador un poco pirado, pero que está motivado. Molly Bloom, que se está durmiendo, o Benjy, de Faulkner, que es un personaje medio idiota. Lo interesante de esta nueva producción es que el narrador no está justificado, narra o ve el mundo así.

E.H.B.: -¿Tendría que ver con cierta estrategia o política al lector para crear un cierto mimetismo con ese narrador?

R.P.: -Habría que hacer un análisis mucho más desplegado para mostrar cómo maneja esta hipótesis. En principio tiene que ver con un lector adiestrado en el género y, con la relación entre narrador y detective en el género clásico y en el negro, que sería largo de explicar. Pero digamos que hay un pacto entre narrador y detective que es muy importante, y estos textos lo mantienen pero lo psicotizan, lo ponen en un plano de movimiento. Entonces, si uno lo mira desde otra óptica, entraría en ese juego de renovación que es bastante tradicional, un género se automatiza y después de esa automatización, o genera parodia o genera transformación. Hay una lógica de transformación del género que es una lógica formal y autónoma, un poco en la línea de los formalistas rusos primero; pero también hay condiciones sociales de esa transformación, relacionadas con las características de la sociedad norteamericana. No autoritaria como la que nosotros conocemos, sino una sociedad en la que el papel del Estado, la vigilancia y el control en vinculación con la vida privada de los individuos, comienzan a jugar un rol importante a partir de los años 60. Y empiezan a transformar lo que ha sido el modelo clásico del trabajo del género con lo privado. El género trabaja la relación del espacio privado y el peligro

público, esa es la clave. Entonces, yo diría que las transformaciones establecen una relación distinta con el lector al que se trata de sorprender respecto a la tradición de la historia del género, y también respecto a lo que podríamos denominar como el imaginario social. Yo sintetiqué una red de cuestiones alrededor de estos dos puntos. Uno, es el problema de la interpretación, asociando interpretación no con sentido sino con complot. Lo que hace el género es establecer una relación en donde la interpretación no lleva a la construcción de una verdad o de un sentido, sino al descubrimiento de un complot que supone que hay un mensaje oculto. Lo de Arocena es casi paradigmático, hay un mensaje oculto que viene de algún lado y que le está dirigido, detrás del cual hay un complot que implica una amenaza: esa sería la mirada paranoica. Nosotros trabajamos en el seminario algunos textos interesantísimos sobre este problema, como *Masa y poder*, de Elías Canetti, y un texto de John Berger, para poner al debate de la paranoia en términos no psiquiátricos.

E.H.B.: -¿En relación con el poder?

R.P.: -Claro. Centralmente, con un tipo de funcionamiento del Estado y del sujeto, partiendo un poco de la escena básica del género. Este asunto del crimen en el cuarto cerrado, en donde el sujeto tiene la privacidad garantizada, que es el lugar donde justamente el género pone en peligro. Sobre la base de estas cuestiones, el estatuto de la narración, del enigma, del secreto, vimos cómo comienzan a tomar características nuevas. Partiendo de cierto imaginario social, y aquello que permitiría entrar en la definición formal, que sería este sistema de utilización de la investigación y la interpretación, el complot, la amenaza, el peligro, el otro, el monstruo. Eso fue un poco el punto de partida del trabajo del seminario.

E.H.B.: -En el seminario que dictaste en la UBA, ¿trabajaste textos argentinos?

R.P.: -Latinoamericanos. Trabajamos a Borges («La muerte y la brújula», «La espera», «Emma Zunz», «El muerto» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»), Bioy Casares (**La invención de Morel**), Onetti (**Los adioses**), Carpentier (**El acoso**), Vargas Llosa (**¿Quién mató a Palomino Molero?**) y García Márquez (**Crónica de una muerte anunciada**). Un eje importante fue la cuestión del enigma y todo lo que se pone en juego a partir de este concepto en la literatura. Viendo la problemática del enigma, el secreto, la interpretación y la amenaza, la paranoia. La otra cuestión que trabajamos y que se relaciona con esto que estás preguntando, es más bien una cuestión de laboratorio. Tengo ahora, una hipótesis sobre los géneros, más conectada con lo que podríamos llamar fragmentos de género o uso fragmentario de los géneros. Fue interesante porque permitió ver cierto tipo de utilización de los géneros que no han sido escritos, salvo Borges, con la óptica deliberada de estar en el género, sino más bien, con un tipo de trabajo parcial. En síntesis, yo te diría que es una idea del estatuto actual de la mezcla de géneros, trabajando la idea de la literatura policial como género importantísimo desde la evolución de los géneros menores. Porque maneja el concepto fuerte de la investigación, y al mismo tiempo es una suerte de hipótesis de cómo la literatura elabora materiales sociales.

E.H.B.: -Partiendo de lo que vos llamás uso de fragmentos de géneros, bueno, hay lecturas que hoy suenan algo clásicas. Me refiero a aquellas lecturas que consideraban al policial como un género marginal o menor. Ahora se podría afirmar que ha dejado de serlo y es un género muy fuerte, uno de los registros dominantes en la literatura.

R.P.: -Yo diría eso en un doble sentido. El género ha conseguido un cierto lugar, el cine ha contribuido mucho. Desde entonces ha pasado a formar parte de un imaginario que excede a la literatura. Además ha sido sancionado o legalizado por la utilización de grandes escritores contemporáneos, como Faulkner, Nabokov o Gombrowicz. Por una parte, es un género que está muy ligado a lo que sería la posibilidad de hacer literatura social. Porque narra la sociedad vista desde el crimen y, cada vez más, la sociedad debe ser vista desde el crimen. Yo te diría que trabaja sin mediación, casi en sincro con el mundo social. Es social, no se puede no ser social si uno narra este tipo de mundos. Por otra parte, me parece que es un género que plantea los problemas de la narración, aquellos que enfrenta cualquier narrador y los propone como tema. El problema central que tiene un narrador -que es lo que no narro, lo que dejo de narrar- se convierte en el tema del relato policial, en el sentido de que eso es el enigma; entonces en realidad todo escritor está siempre escribiendo en algún sentido una novela policial. Porque siempre está enfrentando la cuestión de qué escamoteo, qué verdad digo, qué elemento es el que funciona como enigma o suspenso, quién es el personaje que va aprendiendo lo que va sucediendo en el texto. Lo que pasa es que el género policial ha hecho de eso una intriga fuerte, llena de cadáveres. Pero si uno lo lee desde una perspectiva técnica, los cadáveres están ahí nada más que para plantear estos problemas: cómo avanzo en la narración, cómo introduzco un elemento que hace virar el relato. Todas estas cuestiones tienen que ver con cualquier historia que uno cuente, y eso explica un poco el hecho de que sea un género que tiene un lugar tan importante. Porque es muy artístico, está siempre planteando los problemas de la construcción, que era lo que le gustaba a Borges. El, insistía mucho sobre ésto, lo decía a su manera, «me gustan porque tienen trama, historia», lo que quería decir es que son relatos bien contruidos. Y lo son porque se plantean el problema de la construcción como anécdota, eso es lo interesante.

E.H.B.: -Salteando un poco de cuestión y, hablando de construcción de un relato, me gustaría saber cómo va tu trabajo con tu novela «póstuma». ¿Ya la escribiste o continúa siendo un proyecto avanzado?

R.P.: -Está muy próxima a poder ser entregada a la imprenta. La idea es entregarla antes del 10 de enero, pero tampoco puedo decir con total certeza que la voy a entregar ya. Porque yo tengo la hipótesis desde siempre, que en la literatura no se sabe cuándo un texto está concluido. Me falta un fragmento, por ahí lo escribís en dos días o en dos meses. Sin embargo, tengo la sensación de que el libro está listo y va a salir pronto.¹

E.H.B.: -¿Seguiste trabajando líneas narrativas ya insinuadas o elaboradas o hiciste algún vuelco?

R.P.: -Hice un intento de no escribir **Respiración artificial**, porque ya ese libro había sido escrito por otro. Es un libro que yo empecé a escribir en el año 1982, y que tiene por punto de referencia a Macedonio Fernández, por lo tanto es un libro que tiene que ver con mi propia poética. Quiero decirte que tiene que ver con Macedonio, por lo tanto con las cosas que yo escribo. Ya verás en el libro de qué manera aparece Macedonio, que no quiero anticipar. Hice una primera versión entre 1982 y 1985, luego cuando me fui a Estados Unidos interrumpí la escritura. De ese primer borrador salió un relato que está en **Prisión perpetua**, y al regresar a la Argentina en 1990, salió esta novela. De modo que sigue siendo una novela póstuma, porque siempre me queda algo como para no publicar.

E.H.B.: -Hay como un gesto macedoniano en tu escritura, esa manía por la corrección permanente.

R.P.: -Bueno, claro, es lo que a mí me gusta. Es lo que yo veo de Macedonio en esta novela. Yo digo que lo que tiene de Macedonio Fernández es la postergación. El era un personaje increíble, no sé si has visto cómo anunciaba los libros. Por ejemplo, **Museo de la novela de la Eterna**, la venía anunciando desde 1924 en los periódicos: «El mes próximo aparecerá...» Toda la vida se pasó escribiendo la novela, y toda la vida se pasó anunciando la aparición del libro, con un mecanismo bien vanguardista. Creo que es una gran lección para esta época, donde, como decía bien Lamborghini, los escritores primero publican y después escriben. En fin, supongo que si todo va bien la novela el año que viene estará en circulación.

E.H.B.: -¿Qué sucedió en el encuentro de escritores en Pinamar, entre el 21 y el 24 de noviembre? ¿Hubo público? ¿Hay alguna discusión que quieras resaltar?

R.P.: -Hubiera sido interesante que participaras, una mirada externa de alguien que estaba en el asunto. En relación a lo que son los congresos, fue bastante distendido. También me gustó que el público fuera nada más que los periodistas, bien moderno y propio de la cultura de masas. No había nadie, pero estaba el periodista del **Clarín**, de **La Nación**, y el de **Página/12**. Fue lo mismo que hablar con una multitud, como por televisión; estás solo frente a una cámara y resulta que millones de tipos te ven. Se rompe ese mito progresista ridículo según el cual tiene que haber mucha gente alrededor. En cambio, lo de Pinamar, fue un episodio de ciencia ficción: estábamos en un hotel, perdidos allí y hablando sobre literatura, como si fuéramos una sociedad de filatélicos; tipos que

se habían reunido ahí para hablar no sé de qué manía. Eso desde el punto de vista de la forma; después, hubo polémicas implícitas fuertes entre la nueva generación de escritores. Lo que se discutió es algo que me parece va a definir los próximos dos o tres años: las nuevas formas de entender la relación del escritor con el mercado, con los medios, la política, que es muy diferente al modo que nosotros encaramos esos asuntos cuando empezamos.

E.H.B.: -Ricardo, hace un tiempo te tocó trabajar con Nicolás Sarquis, haciendo un guión cinematográfico, y ahora vino el proyecto con Babenco en Hollywood. ¿Qué significa narrar en el cine? Contáme tu relación con este medio.

R.P.: -En general, mi generación ha estado muy ligada al fenómeno del cine. Yo creo que es el gran relato contemporáneo. Fijáte que si la novela tiene problemas desde Joyce, no es porque Joyce sea experimental, sino porque la gente se fue a buscar la narración a otro lado. Joyce es experimental porque justamente la gente dejó a la novela libre para experimentar; cuando no existía aún el cine se leía a Dickens. Por un lado, el cine es la gran narración, como era la novela en el siglo XIX, entonces nosotros estamos muy atentos a ese relato; por otro lado, yo digo siempre que en mi formación, a veces, tienen tanto más que ver ciertos narradores cinematográficos, como Godard, a quien considero tan importante como a Brecht, en la construcción de mis textos. Uso de la cita, de la discusión que aparece fuera de la situación dramática, cortes, en fin, cosas que ese cine establecía como modelo narrativo, y que él, a su vez, lo había tomado de la literatura. El cine, además, es para un escritor una primera realidad, una excelente manera de ganarse la vida con cifras muy difíciles de conseguir con la literatura. En cuanto a mis primeros trabajos, empecé tempranamente. Por el año 71, 72, escribí una historia policial para un amigo,

Carlos Boccardo, que quería hacer su primer film -él luego, se convirtió en un escultor relevante-; y por esas cosas que tiene la Argentina no se llegó a filmar. Después vino Sarquis, que me llamó para un guión muy ambicioso sobre la inmigración árabe en la Argentina. El tenía los testimonios grabados y yo tenía que armar una historia, tipo género inmigración; entonces, comencé a redactar una historia de familias. Armé un texto de largas dimensiones para varias horas de filmación, comenzaba en el Líbano y culminaba aquí con los conflictos nacionales. Después Sarquis se lanzó a adaptar primero **Zama** de Antonio di Benedetto; y al querer usar los mismos productores se estancó todo. Luego, hice dos trabajos con Carlos Sorín, una adaptación de «El fin del viaje» [relato de **Nombre falso**] con algunas modificaciones respecto del original; a su vez, él tenía un productor que arriesgaba inversión para filmar una película sobre turismo de aventuras, y me convocó para escribir su argumento. A todo esto se contacta conmigo Héctor Babenco, que había leído **Respiración artificial** y **Prisión perpetua**, textos míos publicados en Brasil, y se interesó en que yo fuese su guionista. Después de conversaciones telefónicas en agosto de 1990, lo fui a ver a San Pablo y acordamos trabajar juntos. Y ahora, el 10 de enero voy a reunirme con él, viajaré a California, donde tiene residencia Babenco ahora, para empezar a armar la historia. Es una historia que va a suceder en Mar del Plata y, a Babenco le gustaba la idea de un personaje norteamericano metido en lo que puede ser Mar del Plata de los años 50 -con él tenemos como cruces autobiográficos porque estuvo unos años de su vida en la ciudad-. Por supuesto, no va a ser la misma historia [se refiere a «En otro país» de **Prisión perpetua**], la idea es tomar el clima de ese relato y, a partir de él armar una historia. Y bueno, ahora vamos a trabajar un par de semanas, hasta construir el relato que yo escribiré. El contrato en Estados Unidos es muy minucioso; estipula que elabore una primera versión durante catorce semanas, y después Babenco tiene dos semanas para leerla, aprobarla, y finalmente buscará los escenarios y

los actores. Entonces, según cómo sean los escenarios que consiga, la historia cambia. Yo digo siempre que lo que tiene de más interesante este tipo de trabajo es que el cine es pura narración, no hay estilo. Eso es un poco la clave de un guión. Bueno, ahora voy a trabajar con él hasta agosto de 1992.

NOTAS

¹. El texto que menciona el autor fue publicado por Editorial Sudamericana en mayo de 1992, bajo el título de *La ciudad ausente*.