

Numéro 3, entretien

Entrevista a Alan Pauls

Roberta Previtiera
Université Paris-Sorbonne
robiprevi@hotmail.it

Citation recommandée : Previtiera, Roberta. "Entrevista a Alan Pauls". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 198-212.

Alan Pauls nació en Buenos Aires en 1959. Es escritor, periodista, guionista y crítico de cine. Licenciado en Letras, fue profesor de Teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y fundador de la revista *Lecturas Críticas*. Fue jefe de redacción de la revista *Página/30* y subeditor de *Radar*, suplemento dominical de *Página/12*, con el que sigue colaborando periódicamente. En la actualidad escribe columnas de tema cultural para el diario brasileño *Folha de Sao Paulo* y presenta el ciclo de cine independiente Primer Plano en la señal de cable I-Sat. Es autor de numerosos ensayos *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (1988), *La infancia de la risa* (sobre Lino Palacio) (1994), *Cómo se escribe un diario íntimo* (1998), *El factor Borges* (2000). Ha publicado las novelas: *El pudor del pornógrafo* (1985), *El coloquio* (1989), *Wasabi* (1994, reeditada en 2005), *El pasado* (2003, Premio Herralde de Novela), *La vida descalzo* (2006), *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013). Sus libros han sido traducidos a diversos idiomas.

Tuve el gusto de encontrar a Alan Pauls una tarde de septiembre de 2012. Fuimos a un café del barrio de Palermo en Buenos Aires y, delante de una taza de café, estuvimos charlando casi dos horas sobre sus gustos literarios y cinematográficos, sus ideas sobre las relaciones entre cine y literatura y sus proyectos. De esa charla nace la entrevista que sigue.

Puig decía que su formación se había hecho en los cines antes que en la literatura, y que había empezado a escribir porque pensaba que el tiempo de una hora y media de proyección no le alcanzaba ¿qué papel le darías al cine en tu formación?

Evidentemente el cine es para mí un archivo de formas, de historias, de narraciones tan importante como la literatura. Siempre me ha interesado el cine, me dediqué al cine como crítico, como guionista y mi cultura es tanto cinematográfica como literaria.

En una entrevista dijiste que a partir de *Wasabi* tus textos se han vuelto más autobiográficos. ¿Eran verdad los maratones cinematográficos en el *Roxy* de las Heras y Agüero de los que hablás en *La vida descalzo*?

Sí, eran verdad. En esa época los cines presentaban cinco o seis películas por tarde, entre las dos de la tarde y las diez de la noche. Uno pagaba una entrada y con esa entrada podía ver cinco películas, o sea que uno podía quedarse perfectamente ocho horas en un cine.

(¡Qué maravilla!) Y ¿te acordás del cine que veías de niño?

Bueno, en esa época el cine era para mí un entretenimiento. Me gustaba mucho el *western* pero era un *western* muy malo, el

western spaghetti, ni siquiera Sergio Leone. En *Historia del dinero* aparece nombrada una película que me gustó mucho y que vi como catorce veces cuando era niño, se llamaba *Un dolar marcado*. Era una película muy mala con un actor italiano que se llamaba Giuliano Gemma. Esa fue una gran película de mi infancia, pero no creo que sea una buena película.

En *La vida descalzo* el protagonista es fan de James Bond...
Sí claro, Bond interpretado por Connery. Y luego había todo el cine infantil, *Mary Poppins*, *La novicia rebelde* y todos los clásicos para niños.

¿Te acordás de la primera película "seria" que te marcó?

Creo que fue *2001 Odisea del espacio* de Kubrick que vi a los once años cuando se estrenó acá. No entendí absolutamente nada pero es una de estas películas que te inyectan una especie de virus desconocido que recién, muchos años después, empezás a reconocer en tu cuerpo como algo de lo que estás hecho. En el caso de Kubrick es algo genial, pero es algo que no estás capacitado para nada para entender en el momento en que lo ves y que al mismo tiempo te fecunda. Te da ideas y pensamientos sobre el cine y sobre el mundo que empezás a descubrir que tenés después: a los quince te das cuenta de que todo eso se te inoculó cuando tenías once y veías esas imágenes que no entendías. El cine tiene eso que a mí me parece genial. Por eso me gusta mucho llevar a los niños a ver películas para adultos. Me parece que es muy bueno hacer eso, no hay que abusar, pero es muy lindo cuando uno es chico y ve algo que no está capacitado para entender...

¿Y te acordás de tus comentarios de la época?

Probablemente no hacía muchos comentarios o fingía haber entendido todo. Me gustaba la idea de tener once años y decir que sí, que el mono con el monolito, que el personaje que envejece, pero no entendía absolutamente nada... había cosas que sí podía pescar por el género, por la ciencia ficción, a los once ya leía a Bradbury. El *link* con la película era la ciencia ficción pero de toda la dimensión abstracta de la película, de toda su dimensión filosófica, no entendía absolutamente nada. Yo veía la película como el combate entre un astronauta y una computadora, como si fuera un *western*...

¿Cuándo fue que empezaste a pensar en que el cine podía ir más allá del mero entretenimiento?

El primer cine que me hizo pensar que tenía que considerar el cine con la misma seriedad y el mismo respeto con el que yo consideraba la literatura fue el de la *Nouvelle vague*, películas como *À bout de souffle*, y luego todas las películas de Buñuel.

Buñuel fue el primer cineasta que me hizo pensar: "Aquí cambió algo, ya no puedo sentarme en el cine como lo hacía a los ocho años y veía dos *cowboys* peleando".

¿Y volviste al *western* de adulto?

Sí, después de conocer el cine "serio", volví al *western* y me di cuenta de que era un género extraordinario.

Antes hablaste de Buñuel, entre sus películas ¿cuál es tu preferida?

Belle de jour es una película muy importante para mí. *Viridiana* también. Es una película que vi a los catorce años y me dejó en un estado de perplejidad total... es que Buñuel plantea un problema de tono, tiene un tono muy complejo para un espectador niño: no entendés qué postura hay que adoptar, si es un chiste, si es una tragedia, si hay que llorar... Luego, otra cosa de Buñuel muy compleja para un chico es la perversión. Es un cineasta que está poniendo en escena todo el tiempo lógicas perversas, dinámicas perversas, acciones cuyos objetivos no son demasiado claros, situaciones en las que no se sabe muy bien qué pretenden los personajes y todo eso, para un chico formado en el *western* o en el cine de acción o en el cine infantil, resulta difícil de entender... Para un niño Buñuel resulta un heterodoxo total, es como si hiciera otro arte, pero justamente por eso constituye una marca imborrable.

Una escena como la de la mesa con los inodoros en *El fantasma de la libertad* es una maravilla incomprensible para un niño...

Claro, te decís: "¿qué es esto?" Yo creo que una cosa genial de Buñuel es que todavía produce este efecto, a mí por lo menos. Yo sigo siendo víctima de su tono como cuando era niño, sigo viendo las películas preguntándome: ¿hacia dónde va esto? Yo creo que es un genio.

Es un genio y su provocación no envejece...

No, no envejece porque es tan duro como una piedra, tan poco preciosista, tan poco estilizado, tan seco. En un cierto sentido tan superficial, no hay nada detrás de él. Todo el tiempo juega con que hay algo detrás, pero no hay nada detrás. En un cierto sentido es completamente pop, es casi como Warhol pero no es Warhol. Está trabajando todo el tiempo con el psicoanálisis, pero no hay nada psicoanalítico en sus películas, es completamente anti-psicoanalítico. En esto, es como Almodóvar, Almodóvar es un Buñuel contemporáneo. Son muy distintos pero tienen algo en común: el melodrama por ejemplo. A Buñuel le encantaban los melodramas, en Buñuel siempre hay un melodrama activo trabajando, no solo en las películas mexicanas que son melodramas de género, sino

también en películas como *El obscuro objeto del deseo*. Y otro punto en común entre los dos es la superficialidad, parece que digan: "esto es una imagen". Y luego está la perversión, la relación con el dogma, con la iglesia...

En tus textos se encuentra una presencia del cine muy fuerte: muy a menudo hacés referencia a escenas de películas, directores de cine, actores o establecés comparaciones con elementos del mundo cinematográfico. ¿Es un reflejo de tu formación o detrás de todo eso hay de alguna manera una voluntad consciente de utilizar la cita cinematográfica?

No, no hay una intención consciente. Creo que de todos modos eso se puede decir del 90% de los escritores que escriben en el siglo XX. Me parece que no hay prácticamente ningún escritor que haya podido substraerse al imaginario cinematográfico para escribir.

Creo, pensando un poco en voz alta, que para mí el cine entra cuando escribo de dos posibles maneras: una, como una cultura, como un archivo cultural, un archivo más o menos común, compartido que sería todo ese mundo de referencias o de citas y alusiones específicas a ciertos tipos de películas y la otra, como forma. Para mí lo importante del cine en relación con la literatura siempre ha sido una cuestión más formal que argumental. En general el cine siempre ha sido como una especie de gran depósito de historias para los escritores y la literatura para los cineastas también. A mí en realidad las verdaderas conexiones que me parece que existen entre el cine y la literatura, por lo menos las que a mí me interesan, son conexiones que se producen a nivel formal, o sea: cómo el aparato formal del cine se encuentra con el aparato formal de la literatura. Yo muchas veces escribo pensando en estructuras que son más cinematográficas que literarias, por ejemplo pienso en un plano-secuencia. Ahí hay una articulación verdadera entre el cine y la literatura en lo que yo escribo. Hay escenas, a veces capítulos enteros o incluso libros enteros, que me gustaría imaginar como filmados en un plano-secuencia, como en una toma continua. Los tres libritos de las *Historia de...* (*Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*) fueron concebidos teniendo esta idea un poco fantasiosa en la cabeza. Por un momento pensé escribir el primer libro, *Historia del llanto*, como si fuera en una sola frase. Es un poco esta la idea: escribir una novela en una sola frase como se puede hacer una película en una sola toma. Luego estas ideas son siempre fallidas, nunca se logran. Pero lo que queda de las ruinas de esta idea, a mí me sigue interesando mucho.

Te hago una pregunta que te he escuchado hacer en varias ocasiones a otras personas: cuando escribís ¿ves algo? ¿Qué función dirías que tiene la mirada en tu escritura?

No, yo no veo nada. No, lo que veo es un movimiento de cámara.

No veo la película de lo que estoy escribiendo, no veo las escenas. Lo que veo es más bien un movimiento, una especie de ritmo. Sí, yo diría un movimiento. Como uno puede percibir el movimiento de una frase sin entender de qué habla la frase, sin considerar el contenido proposicional de la frase. Así uno puede ver un movimiento de cámara, sin necesariamente ver lo que ve la cámara. Lo que veía yo era una idea, un principio formal del libro. Se me ocurrió cuando ni siquiera sabía qué iba a contar el libro realmente. Pero bueno, me dije: me gustaría escribir esta novela en una sola frase. Y entonces se me apareció la equivalencia cinematográfica del plano-secuencia, pero no vi la película. No vi al niño atravesando la ventana del living vestido de Supermán, no lo vi filmado en un plano-secuencia, pero tuve ya la impresión de cuál era el movimiento que debía tener la novela, de principio a fin, y este movimiento era el movimiento del plano-secuencia que es, si querés, una manera de articular tiempo y espacio, es como moverse en el tiempo y en el espacio simultáneamente.

Vos trabajaste mucho sobre la obra de Manuel Puig, en tu ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth* decís: "Nadie ve nada, todos dicen que ven. La visión no es más que la instancia verbal que navega en el flujo del discurso indirecto. [...] en la *Traición* las escenas no están allí para ser vistas y luego narradas". Este pasaje me llamó la atención porque me parece que en tus textos pasa exactamente al revés, en tus novelas tus personajes ven mucho ¿no?

Bueno, en general mis personajes básicamente existen por lo que perciben, por el modo en que lo perciben. Son personajes más bien modernos que forman parte de la familia de los personajes de la novela moderna, y me refiero a la gran novela del siglo XX: Kafka, Joyce, etc. Personajes que existen menos por su psicología, descripción física o identidad ideológica, acciones, que por la manera en la que perciben el mundo. A mí me interesaba eso, la percepción.

¿No te parece que en la forma de ver de tus personajes, hay algo cinematográfico? A veces parece casi que vieran a través de una cámara y que a través de ella organizaran el espacio que tienen a su alrededor ¿estás de acuerdo?

Sí, en cierto sentido los personajes son un poco como cámaras. Son como máquinas de registrar el mundo, a la manera de una cámara de cine o una cámara de fotos. Y en este sentido, también me interesan mucho las percepciones que detectan cosas que *a priori* en el mundo son invisibles. Es un poco lo que la cámara de cine le aportó al mundo. Es lo que afirmaba Benjamin al decir que la cámara revela una especie de inconsciente perceptivo, óptico. El caso de Rímmini es el caso de un personaje particularmente

perceptivo, es un personaje que solo existe prácticamente para mirar, oír, deducir, inferir, razonar lo que percibe. Es un personaje completamente pasivo, muy imposibilitado de actuar, que no para de registrar cosas, de percibir movimientos en el mundo, de descifrar cosas ocultas en el comportamiento de los otros. Es como un inválido que ve demasiado, oye demasiado, piensa demasiado. En este sentido es un personaje muy moderno, sobre todo es un personaje muy característico del cine moderno, del cine de posguerra digamos, del momento en el que el cine deja de contar historias con acciones y aparecen estos personajes incapacitados de actuar que empiezan a mirar el mundo, como en el Neorrealismo italiano. Es lo que Deleuze llama: la crisis de la imaginación. En ese sentido sí, Rímini es un ejemplo muy claro de eso: un personaje a quien le cuesta mucho actuar, un impotente pero que al mismo tiempo es dotado de una capacidad hiperperceptiva fenomenal. Ahora eso por supuesto no significa que en *El pasado* no haya un narrador, el libro está escrito en tercera persona, hay un narrador que está muy pegado a Rímini pero que también se despega de él y tiene una visión más general. Yo creo que habría que distinguir dos instancias: una instancia personaje que es efectivamente un personaje muy perceptivo y una instancia narrador que, aun teniendo también por momentos una especie de conciencia muy exacerbada del mundo, lo incluye a Rímini. La novela no es una subjetiva de Rímini, hay momentos muy subjetivos pero es una tercera persona que la narra.

Antes dijiste que sos también guionista...

Fui guionista sobre todo, ya no escribo guiones ahora.

¿Pensás que existe algún tipo de relación entre la escritura de un guión y la escritura literaria?

No, no creo. Yo escribí guiones porque era una manera de acercarme a hacer cine. Quería participar de alguna manera de una película y se me ocurrió que escribir guiones siendo yo escritor podía ser una manera. Nunca fui guionista. Siempre fui un escritor que escribía guiones y, por lo tanto, siempre me resultó muy difícil la experiencia, me parecía muy complicado.

¿Por qué? ¿Por las reglas de escritura que un guión impone o porque es un texto que no tiene futuro de por sí?

Bueno, porque hay que trabajar para otro, negociar con otro. No tuve mucha suerte tampoco, porque por una cuestión generacional siempre me tocó trabajar con cineastas que no respetaba mucho. Escribir guiones se convirtió en un trabajo, no en una experiencia artística en la que podía discutir con un cineasta de igual a igual y pensar juntos la película. Nunca me tocó eso. Excepto quizás en dos o tres ocasiones, mi papel en general era el de un guionista

profesional y yo no era profesional. Estaba muy apegado a lo que escribía y además, no respetando mucho artísticamente a los directores con los que trabajaba, cuando veía filmado lo que escribía, no me gustaba nunca. Siempre me decía: "es la última vez que hago esto, o no trabajo más con directores a los que no respeto o no escribo más guiones". Era algo doloroso. Yo me lo tomaba muy en serio, siempre mis guiones me llevaban más tiempo de lo que pensaba que me iban a llevar, la plata que me pagaban no me rendía, porque me hubiera rendido si hubiera tardado seis meses en escribir un guión pero tardaba un año, de manera que ni siquiera era un buen trabajo. Nunca me sentí muy cómodo en esta posición.

¿Y en la de crítico cinematográfico?

Sí, ahí siempre me sentí muy cómodo. Me parece que esa es la buena relación que yo tengo con el cine. Siempre me gustó hacer crítica, me gusta este ir y venir en el cine, escribir crítica es una manera de producir valor. La batalla por el valor cinematográfico siempre me interesó.

Sos escritor, crítico de cine, fuiste guionista ¿en ningún momento te dieron ganas de dirigir?

No, me parece que no reúno las condiciones para dirigir. Creo que para dirigir primero hay que tener un espíritu gregario, un espíritu de grupo, de banda. Me parece que yo no lo tengo mucho, o por lo menos, no lo tengo si yo tengo que ser la autoridad del grupo. Me parece que para dirigir hay que tener un cierto deseo de poder, en el buen sentido de la palabra, es decir hay que tomar en tus manos veinte personas, treinta personas, cincuenta personas, no sé... y tener el pulso, la voluntad y la autoridad, incluso la idea fija, la obsesión de tenerlas unidas durante dos meses, un mes, lo que dure el rodaje... sobre todo me parece que el cine necesita mucha tenacidad, una especie de deseo muy tenaz: mantener el deseo de hacer una película a lo largo de dos o tres años, que es lo que lleva en promedio hacer una película.

Bueno, una novela también puede llevar dos o tres años, a veces mucho más...

Sí, pero en una novela estás solo. Si la variable que tenés que manejar es tu deseo de tu novela, me parece que eso está en mis manos. Ahora, si la variable es tener junto un equipo: director de fotografía, técnicos, actores, producción y luego pensar en el dinero, en el decorado, en el tiempo y al mismo tiempo seguir teniendo ganas de hacer la película que tenías ganas de hacer hace un año y medio cuando empezaste a buscar la plata para hacerla, me parece una cosa completamente delirante. Yo no podría mantener todo esto unido ni cinco minutos.

Creo que eso es un arte que tiene que ver con cómo organizás tu existencia y la existencia de otras treinta personas durante dos meses. Yo me siento incapaz de hacer esto.

¿Cómo viviste la experiencia de la transposición cinematográfica de *El Pasado*? ¿Participaste en el proyecto?

No, no participé. Desde el principio le dije a Babenco que no iba a participar. Él quería que escribiera el guión, yo le dije que no, que no iba a poder, que me resultaba muy difícil hacer ese trabajo sobre mi propia novela. Ya me parecía bastante descabellado que él quisiera adaptar al cine la novela. A mí me parecía una novela muy difícil de adaptar, así preferí abstenerme y mantenerme distante. Conversé mucho con Babenco durante la escritura del guión, incluso durante la filmación de la película pero no participé directamente en la película. Me pareció mejor dejarlo a Babenco libre de hacer la película que él quería hacer.

¿Por qué decís que *El Pasado* no era una novela que se prestaba a ser adaptada al cine?

Bueno, porque por un lado es una novela muy mental, muy interna y por el otro, es una novela que está compuesta de muchas capas, de muchas capas de narración, de muchas capas de visiones sobre las cosas. Es una novela que se presenta muy múltiple y yo creo que el cine con las novelas múltiples tiende a reducirlas, a jibarizarlas. Es como si esta multiplicidad para el cine siempre fuera un lastre del que hay que deshacerse para llegar a una especie de hueso y lograr filmar eso. En el caso de *El pasado* me parece que ese hueso, que es la intriga, el *plot*, no era tan interesante: un amor obsesivo entre dos personas que no termina nunca con una mujer un poco maniática que persigue a un hombre más bien inerte... no sé, me parecía que eso no era tan interesante, era lo otro lo más interesante y finalmente ese otro iba a quedar afuera y efectivamente eso es lo que pasó. La película dejó de lado todo ese espesor, esa pluralidad de capas y se concentró en desplegar todas las peripecias de la novela. No está mal pero tampoco me pareció demasiado estimulante.

Las transposiciones cinematográficas muy a menudo generan cierta insatisfacción en el espectador que ha leído previamente el texto literario y aun más en los autores del texto transpuesto. Volviendo a *El Pasado* ¿cuál ha sido el problema de la adaptación? ¿Esta se ha dificultado por la presencia de unas diferencias incomensurables entre lenguaje cinematográfico y literario o ha sido más bien un problema de director?

Sin duda hay una diferencia de lenguajes pero si el director hubiera sido otro, más interesado o más sensible a esta dimensión de la

novela, probablemente se hubiera ocupado de eso. No siempre la reducción es mala en el cine. Pienso mucho en la adaptación que hizo Chantal Akerman de *La prisionera* de Proust¹ que para mí es extraordinaria y es justamente una operación de reducción total. Akerman tomó un tomo de *La recherche...* que es la Novela de capas, la Novela de percepción por excelencia y la redujo a una mujer encerrada con su amante en un cuarto. La akermanizó, la minimalizó y la película es genial. Podría decir que es la mejor adaptación de Proust que yo vi en el cine. Mucho mejor de la de Schlöndorff, mucho mejor que la de Ruiz. Es decir que tampoco la reducción *a priori* es mala. Lo que fue poco feliz o no completamente satisfactorio en el caso de *El pasado*, fue que la película se redujo a un *plot*. Me di cuenta de que la película seguía obedientemente el *plot* de la novela que no era tan interesante como para que la película lo siguiera tan obedientemente. Yo habría preferido una película que fuera mucho más libre en este sentido. Pero bueno, esta era la película que veía Babenco, yo no podía tampoco imponerle a él mi visión de la novela.

Personalmente al ver la película me chocó bastante la elección de Klimt como pintor de culto de Rímini y Sofía. ¿Qué opinás al respecto?

Él vacilaba mucho entre inventar un pintor y tomar un pintor existente, yo hubiera preferido que inventara un pintor pero como el pintor no iba a tener mucha importancia, tampoco eso tenía mucha razón de ser. En la novela hay un capítulo dedicado al pintor. A mí me interesaba que la novela tuviera una digresión muy profunda y que realmente hubiera una especie de biografía de artista dentro de la novela. Si la película no retomaba esta idea, me daba igual que fuera un pintor inventado o un pintor real y Klimt era un pintor que, en un cierto sentido, estaba en el imaginario de Sofía y Rímini jóvenes. De hecho, en términos autobiográficos, Klimt era un poco el pintor de una pareja que yo formé con una mujer hace cuarenta años. Klimt era el pintor de los adolescentes enamorados, como Egon Schiele, como esos pintores centroeuropeos muy románticos. Yo hubiera preferido que inventara a Riltse, pero bueno, me parecía que a Babenco no le interesaba eso, le interesaba más la referencia cultural que el papel destructivo narrativamente que tenía en la novela el pintor. La novela se distraía en el pintor, Babenco no quería que la película se distrajera. Para mí eso es muy importante en la novela. A mí me gusta mucho la distracción. Para mí la novela es el género de la distracción por excelencia. La distracción está en el género de la novela desde el *Quijote* hasta hoy, la novela tiene que distraerse, pero Babenco, como muchos cineastas, cree que el cine tiene que

1 || *La captive*, 2000.

concentrarse, que tiene que tener muy claro hacia dónde va. Yo no coincido con esta idea. El cine que a mí me gusta es el cine que va y viene, que se distrae, que se dispersa, que se olvida. Para mí este es el cine contemporáneo, desde el Neorrealismo hasta hoy. Tendría que haber elegido yo un cineasta pero no fue así, fue Babenco quien eligió la novela y a mí me gustó que se entusiasmara con la novela. Era un desafío.

¿Y hay algo que te gustó de la adaptación de Babenco?

El único punto en que me pareció que Babenco entendiera algo importante de la novela que no estaba en la historia es en el tiempo que tiene la novela, en la época que tiene la película que no es identificable, no se sabe en qué tiempo transcurre. Eso es algo que me gusta, este tiempo un poco mental, no se sabe si son los 80, si son los 90 si son los años 2000, hay algo como anacrónico en los decorados, en la ropa de los personajes, incluso en el *casting* y eso me gusta mucho. El personaje de Sofía, por ejemplo, es una actriz de teatro argentina que me gusta mucho que tiene una cara que podría ser la de una mujer del siglo XIX, es alguien que tiene una cara un poco antigua. Eso me gusta, ahí me parece que Babenco entendió algo de mi propuesta con respecto a una temporalidad que no tiene que ver con la historia que está contando, ahí pescó bien. Y otra cosa que me gustó mucho es el tono. La película tiene un tono como entre trágico y farsesco que a mí me gustó, como medio Polanski, como el tono de Polanski en sus mejores películas (que para mí es lo único que realmente inventó: un tono). Durante mucho tiempo cuando vi la película me costó mucho decirle esto a Babenco porque me daba un poco de vergüenza decirle: "Mirá, lo único que me gustó de tu película es que tiene un tono Polanski" y un día hablándole del tono de la película, sin nombrarle a Polanski, me dijo: "Lo que yo tenía en mente siempre era el tono de *Rosemary's Baby*" y ahí yo le dije: "Mirá, me sacás un peso de encima porque por fin puedo decirte la palabra que para mí era muy difícil de decirte, que es Polanski". Y él me dijo: "no, al contrario, Polanski es un cineasta que me gusta mucho y pensé mucho en como comunicar esta cosa entre la ridiculez y la tragedia espantosa". Sí, me parece que ahí Babenco estuvo muy bien. Su caso es raro, porque es un tipo que tiene muchas intuiciones muy buenas, pero tiene, no sé como llamarlos, problemas de ejecución que tienen que ver con como volcar en una película estas ideas y a la vez me parece que es alguien que siempre tiene un pie en el cine comercial y un pie en un cine más personal. La película también se quedó un poco en eso: tiene una estrella como protagonista, Gael, que para mí es un muy buen actor, un tipo superinteligente; pero me parece que en la película no está muy dirigido, que está un poco librado a su suerte, como si Babenco no se hubiera atrevido a tocarlo. Sin

embargo me parece que Gael tenía una actitud muy buena cuando aceptó hacer la película. Tenía una aptitud como "hagan conmigo lo que quieran". A pesar de eso me parece que el estrellato de Gael, su importancia como figura conspiró en cierto sentido contra la película. La película no es ni una película comercial ni una película muy de autor.

¿Me contás un poco de la adaptación al teatro de *Historia del llanto*, te gustó trabajar en este proyecto?

No trabajé en ello, ahí tampoco hice nada. Las personas que hicieron la adaptación me ofrecieron hacer un papel que era leer en escena en vivo pedazos de la novela como una especie de narrador escritor, pero no acepté, no quería, me parecía muy complejo estar en escena en vivo, me parece que me iba a intimidar mucho, me iba a asustar mucho con el público ahí, además me parecía que había que coordinar muchas cosas: música, canto, movimiento de escena... No, yo no me siento cómodo ahí...

¿No te gusta el escenario?

Me parece que es muy estresante... además hubiera tenido que ir a La Plata durante quince días... No, no era para mí...

¿Y después viste la pieza?

Si, la vi. Estaba bien. Siempre dentro de este género un poco improbable que es la ópera contemporánea que por supuesto no tiene nada de ópera, es como una especie de teatro musical contemporáneo. La música me pareció muy muy buena. Me parece que algo que estaba muy bien de la pieza es que la época, los años 70 y la política de aquellos años, aparecían muy claramente en la pieza, mucho más que en la novela.

A partir de *Historia del llanto*, la política y la historia entran de manera más explícitas en tu narrativa ¿cambió algo en tu modo de ver la relación política-literatura?

En las tres novelas hay referencias a la situación política de los años 70. Las tres giran alrededor de los primeros años 70, es un proyecto que yo concebí de ese modo: quería meterme con los años 70, durante mucho tiempo me interesó la década. Siempre me resultó muy insatisfactorio el modo en que la literatura argentina se había metido con esa década, quería ver que podía hacer yo con esto. Pensé estos tres libritos como mi abordaje de la época, un abordaje que trataba básicamente de pensar intimidad y política juntos, de no pensar la historia desde la perspectiva de la macrohistoria, con sus bandos y sus luchas, sino ver como todo eso aparecía en una conciencia, en una sensibilidad, en la formación de un pequeño héroe que es un adolescente en los años 70.

¿Por qué decís que no te gusta la manera en la que la literatura argentina se ha metido con los años 70?

Porque me parece que en este sentido la literatura a menudo fue un poco esclava de un cierto consenso o de un cierto libretto que ya se había escrito sobre esa época y que reducía todo a unos conflictos muy molares de la época, a lo que en ese momento se llamaba la lucha de clase, al binomio: guerrilla revolucionaria o progresista versus reacción militar muy agresiva. Había algo de ese modelo un poco esquemático que es un poco el modelo esquemático que hoy se pretende imponer en la Argentina actual como lectura de lo real que me resultaba muy poco interesante para la ficción, para hacer preguntas. Yo quería confundir un poco las cosas. Confundir en el sentido que prefería borrar un poco las fronteras entre las cosas: entre lo íntimo y lo público, entre el bien y el mal.

Ofrecer una alternativa a las construcciones maniqueas propuestas por la historia oficial ¿es esta la función que para vos tiene la literatura frente a la política y a la historia?

Sí, me parece que si la literatura tiene una función que cumplir en relación con la política es esa: hacer las preguntas que la política no se atreve a hacerse, hacer visible lo que la historia no hace visible. Me interesaba encontrar otro punto de vista, otra perspectiva, otra entrada a la historia, una entrada menor, si querés, porque no hay grandes epopeyas en la novela. Es una época muy épica que yo quería contar sin épica, sin ninguna épica. Quería ver que quedaba de esa época si uno le quitaba la épica, si uno la remplazaba por una íntima, por una epopeya íntima: la epopeya de este héroe, de esta familia que se constituye a lo largo de estas tres novelas.

¿Tenés algún proyecto en el que estés trabajando en este momento?

Terminé la *Historia del dinero* y con eso se terminó la trilogía. Ahora estoy empezando un proyecto de transición, un librito que es una especie de biografía. Voy a escribir la biografía de un cineasta chileno que siempre me gustó mucho y que vivió muchos años en Francia: Raul Ruiz. Me ofrecieron escribir una biografía, casi como si fuera una *commande*, un encargo y tengo ganas de hacerlo para cerrar una época. Después de haber estado seis años trabajando en estos tres libros sobre los 70, me resulta un poco difícil ponerme a escribir otra novela directamente y me parece que este proyecto es perfecto para hacer una pausa. Es como el helado de limón y champagne entre dos platos fuertes. Además me interesa mucho la idea de escribir una biografía. Hace mucho que estoy rondando esa idea de escribir una biografía. Me interesa mucho el género biográfico.

¿Qué te atrae del género biográfico?

Me interesa mucho ver si es posible escribir una biografía que no tenga la forma convencional que la biografía tiene desde hace quinientos años. Es un género que increíblemente en quinientos años no ha cambiado para nada, si vos comparás la vida de los artistas que hacía Vasari en el Renacimiento italiano y las biografías que se escriben hoy de novecientas páginas, son iguales, tienen las mismas estructuras, los mismos presupuestos teóricos de lo que significa narrar la vida de alguien: siempre son biológicas, siempre son cronológicas. Todas más o menos participan de las mismas ideas sobre cuál debe ser la relación entre la vida de un artista y su obra. En general las biografías leen muy mal las obras de los biografiados. Los biógrafos son muy malos lectores críticos. Me gustaría ver si yo, como alguien muy entrenado en crítica literaria, puedo lograr tramar de otra manera vida y obra de un artista. Di un taller este año para artistas sobre biografías de artistas: hice que quince artistas argentinos muy jóvenes hicieran biografías de otros artistas vivos argentinos. La idea de hacer una biografía es algo que me trabaja desde hace mucho. De hecho, desde *El pasado*, cuando escribí lo de Riltse, ahí ya tenía ganas de meterme con eso, solo que en ese caso, lo que hice no fue la biografía de un artista, sino la biografía de un cuadro. La idea era contar la vida de un artista a través de un cuadro, todas las aventuras por las que pasa un cuadro.

Historia del dinero saldrá en marzo ¿ya estás pensando en una posible traducción al francés? ¿Qué relación tenés con las traducciones de tus obras? Vos sos traductor ¿verdad?

Sí, supongo que se traducirá al francés. Yo fui traductor, me gusta mucho traducir pero ya no traduzco más. Ahora voy a empezar a traducir de nuevo porque Raul Ruiz, este cineasta chileno, publicó en Francia un texto que se llama *Poétique du cinéma*, en dos tomos, y voy a traducir esto para Chile. Hay todo un proyecto Ruiz que consistiría en toda la *Poética* traducida por mí y la biografía.

Sí, traduje en una época, cuando era muy joven pensé que podía ganarme la vida como traductor, pero después me di cuenta de que era mucho trabajo y acá se pagan muy mal las traducciones. Siempre me pareció un trabajo muy absorbente, un trabajo que no podés hacer con moderación.

El problema de la traducción es que aun cuando parás no podés pensar en otra cosa...

Exacto y ahora que estoy traduciendo el libro de Ruiz me doy cuenta de que estoy entrando otra vez en el mismo estado de adicción y compulsión en el que estaba cuando tenía veinte y traducía para vivir... Para mí la traducción era una adicción. Bueno, el capítulo

de *El Pasado* sobre la cocaína y la traducción refleja mucho mi opinión sobre lo que es traducir.

Y ¿qué es peor entre la traducción y la cocaína?

Jajaja. Creo que es peor la traducción.