

# Entrevista con Marcelo Figueras.

## *Nuestra educación sentimental es hija del cine y de la literatura*

Roberta Previtera  
Université Paris-Sorbonne  
robiprevi@hotmail.it

*Marcelo Figueras nació en 1962 en Buenos Aires. Es autor de diversas novelas como El muchacho Peronista (2002), El espía del tiempo (2002), Kamchatka (2003), La batalla del calentamiento (2007).*

*A lo largo de su trayectoria artística, su actividad literaria ha sido acompañada por un intenso trabajo periodístico que lo ha llevado a viajar a Israel durante la Segunda Intifada como corresponsal de la revista española Planeta Humano. Esta experiencia aparece transfigurada literariamente en su novela Aquarium de 2011.*

*En su narrativa, Figueras explora con frecuencia las posibilidades estéticas que surgen del diálogo entre géneros artísticos diferentes: su última novela El rey de los Espinos es el resultado de una colaboración con el ilustrador catalán Ricki Blanco y se construye a partir de la alternancia entre textos e imágenes que dialogan en el marco de una novela de terror. Figueras mantiene también una relación muy estrecha con el mundo cinematográfico. Es autor de guiones originales como el de la película Kamchatka y ha colaborado en las adaptaciones de Plata quemada, Rosario Tijeras, Las viudas de los jueves, entre otras.*

*Marcelo Figueras fue uno de los escritores invitados al Salon du Livre en marzo 2014. Durante su estancia parisina tuvo la amabilidad de charlar un par de veces conmigo sobre sus gustos literarios y cinematográficos, sus ideas sobre las relaciones entre cine y literatura y sus proyectos de escritura. Las páginas que siguen son el fruto de estos encuentros.*

**RP: ¿Qué papel le darías al cine en tu formación?**

MF: Fundamental. Yo creo que todos nosotros estamos formados por la televisión y por el cine mucho antes de poder articular una frase en el idioma natal. Hay una gramática visual que es casi anterior a la gramática lingüística. Yo crecí amando tanto el cine y la televisión como la literatura, en todo caso lo más raro ahora es amar la literatura. Lo más lógico para los niños es manejar todo este lenguaje visual, que a veces es terriblemente sofisticado y complejo, de la manera más natural.

**RP: ¿Cuál fue el primer cine que te marcó?**

MF: En eso es muy parecido a la literatura. Todo lo que tuviera que ver con el cine de aventuras, o con la literatura de aventuras, las películas que pasaban los sábados por la tarde. Muchas de estas películas ya eran adaptaciones literarias. Mi primera gran excursión solo al cine (era la primera vez que

tomaba un autobús para irme al centro con mi mejor amigo) fue para ver una película que era una adaptación de Richard Lester de *Los tres mosqueteros*. Siempre fui muy omnívoro, siempre me gustaron todos los géneros: me gustan las comedias, me gustan los dramas, me gusta el cine. Cuando era niño también me gustaban los comics y, como dibujaba bastante bien, armaba mis propios comics o escribía cuentos. En séptimo grado, en el último año de la escuela primaria en Argentina, filmé mi primer cortometraje con mis amigos, metiendo a los padres de los alumnos. Para mí eran todas facetas de un mismo diamante que me gustaba mucho, precisamente porque tenía muchas caras. Lo que yo quería hacer era narrar, y no sabía exactamente por qué camino iba a caminar. Me encantaba escribir ficción, guiones de historietas; esta formación narrativa fue tan esencial como la literaria.

**RP: En tu narrativa aparecen con frecuencia referencias cinematográficas ¿qué función tienen, en tu opinión?**

MF: Yo tiendo a creer que nuestra educación sentimental es hija directa del cine y de la televisión; todos en términos de actitudes estamos marcados por ellos. Creo que todas nuestras reacciones, desde el juego en la infancia hasta la seducción, dependen en cierta medida de lo que hemos visto, somos hijos de lo que hemos visto. El cine y la televisión marcan una suerte de galería de espejos que van armando una serie de conductas que nosotros consideramos que deberían ser las más adecuadas. Así como en otras épocas la educación sentimental venía de forma casi excluyente por la literatura, ahora pasa en buena medida por esos medios decididamente más masivos que son el cine y la televisión. La mención de determinadas cosas produce conexiones emotivas en cada uno de nosotros, porque cuando te mencionan un personaje de la película, ya sabes de qué te están hablando y sabes qué clase de sentimiento gira en torno a esas situaciones. Me parece que eso lo hacemos naturalmente y no sólo en la literatura, sino en la vida: pasa algo, y ¡huy! eso me hace recordar tal secuencia, o en esta circunstancia tal personaje de tal película habría hecho lo contrario... Creo que estos personajes forman parte de la galería de nuestros amigos imaginarios con los que vivimos todo el tiempo. Es un recurso que en mí trata de ser realista en el sentido de que significa representar procesos mentales que todos nosotros tenemos, a veces sin darnos cuenta, porque están sumamente naturalizados

**RP: Muy a menudo se habla de literatura cinematográfica, muy a menudo a mi modo de ver se confunde lo**

**cinematográfico con lo visual y se recurre a un aparato terminológico cinematográfico de forma metafórica y a menudo imprecisa, ¿qué opinas al respecto? ¿Tiene sentido hablar de literatura cinematográfica?**

MF: Básicamente para no pensar, los críticos recurren a este tipo de definiciones. Cuando quieren disimular que una narrativa les parece mala, dicen que es muy cinematográfica. Siempre me da la sensación que hay una especie de tendencia a sobrecargar, o a criticar cierta literatura o a evitar ciertas cosas en la literatura porque técnicamente la contaminación con lo cinematográfico se considera como algo en lo que uno no debería incurrir. Es absurdo si pensamos que el cine todo el tiempo, incluso ahora, está contaminadísimo de lo literario, inevitablemente.

**RP: ¿Realmente te parece que esta categoría de lo cinematográfico en la literatura está usada de manera despectiva? Porque a mí me parece que, al contrario, el hecho de que en un texto estén dialogando lenguajes artísticos distintos es sumamente enriquecedor.**

MF: Digamos que cuando estoy del lado del escritor, o estoy con otros escritores, tengo la sensación de que, si te dicen que tu novela se lee como si fuese una película, esto es casi un desprecio. Hay gente que trata de forzar la idea de una cierta pureza en la literatura. No sé, a mí me parece que la manera en que se usan estas comparaciones difícilmente vale la pena.

**RP: Me parece que a la hora de acercarse a cierta literatura, la comparación con formas narrativas cinematográficas, (siempre que esté hecha desde buenas bases teóricas y no solo de manera impresionista) puede tener sentido. En la mayoría de los casos se trata de autores que han querido experimentar adaptando o buscando imitar procedimientos cinematográficos en su escritura, y francamente no creo que sea tu caso. Lo que sí creo, es que en tu narrativa hay una atención constante hacia el ritmo...**

MF: Sí, pero eso tiene mucho que ver con la literatura que a mí me formó, lo que en español llamamos el folletín. En el terreno de la narrativa de aventuras es lo que hacía Dumas o, en otro terreno de otra narrativa, lo que hacía Dickens. Uno escribe una serie de capítulos, de entregas y estas deben de tener una serie de características como por ejemplo terminarse en un sitio que tienes que decir ¡huuuuy! y ahora ¿qué demonios va a pasar? Yo creo que este es el ABC de toda narrativa de aventuras, o épica o

de género que yo veía cuando niño. La literatura en buena medida, erróneamente a mi juicio, ha abandonado este camino para intentar buscar por otros derroteros. Es interesante ver que quien lo ha retomado es sobre todo la televisión: hoy que se dice tanto que hay un momento particularmente dorado en el terreno de la narrativa televisiva, que hay series que son magníficas como obras, que terminan en sí mismas. ¿Y qué han hecho estas series? Han tomado todo el esquema de la narrativa de folletín, el relato fragmentado en una cantidad de entregas que puede variar: cuatro, seis, trece o más, de acuerdo a la cantidad de temporadas, con una visión narrativa que generalmente es muy rica y tiene que ver con toda la pintura de tramas secundarias y personajes secundarios que a cada capítulo que termina uno se pregunta: ¿Dios mío y ahora qué va a pasar?

**RP: Esta importancia de los personajes secundarios de la que hablas es la misma que Eisenstein exaltaba en la obra de Dickens. Para él este era el ingrediente fundamental que toda buena película...**

MF: Claro. Si lees el primer capítulo de *Bleak House*, una de las novelas quizá menos conocidas de Dickens, y tenés que adaptar eso, solo podrías hacerlo con la tecnología que hay hoy día. Es decir, esto es algo que está escrito antes de la invención del cine como tal pero el autor te lleva de la niebla de Londres, de repente, al pasado, a los huesos de los dinosaurios que están en los fondos del Támesis y de ahí al tribunal, que es de alguna manera el sitio emblemático de toda la novela, porque todo su universo tiene que ver con el tema de la justicia. Este hombre está hablando en términos de un cine que aun no existía y que no iba a existir por lo menos por un siglo más. De hecho, durante mucho tiempo si se hubiera querido adaptar al cine *Bleak House* tal como era, no se habría podido hacerlo tecnológicamente. Para mí es un texto modélico: cómo este hombre estaba narrando en su cabeza algo que todavía no existía. Porque ahora podríamos decir lo veo, ahora ya lo veo, porque hay más de un siglo de desarrollo de un lenguaje, de una tecnología que nos permitiría contar esto exactamente como está escrito.

**RP: El otro día dijiste que tú crees en los géneros. ¿Piensas que el género, tanto en el cine como en la literatura, es el terreno donde la renovación y la experimentación se vuelven posibles?**

MF: Yo no digo que esta sea una receta y que todo el mundo tiene que escribir a partir de los géneros, para mí el momento lúdico de la narrativa, ya sea literaria o cinematográfica, es sumamente

importante. Si lo llevas al inglés el verbo *to play* también significa jugar. Todos los juegos que amamos verdaderamente tienen reglas, reglas que uno puede trasgredir, pero siguen siendo interesantes porque son como un mapa inicial del juego y a partir de eso uno puede hacer casi lo que quiera. Sin eso uno se dice: bueno voy a hacer literatura y aparece un gran lienzo en blanco. Creo que mis primeras novelas son una búsqueda, uno de esos intentos que uno hace de probarse a sí mismo, para merecer el título de escritor. Uno lidia con sus inseguridades, con la necesidad de tener que demostrar que conoce cosas todo el tiempo, aún cuando no es necesario. En todo caso, si hay algo verdaderamente difícil, eso es escribir simple. Todos los escritores cuando somos jóvenes tendemos a ser barrocos, complicados, porque es más fácil que uno se esconda detrás de eso.

**RP: Estoy totalmente de acuerdo y me parece que hoy en día hay cierto menosprecio hacia la vertiente narrativa, y aun más hacia la amenidad. El hecho de que una literatura sea entretenida a menudo es visto de manera despectiva, casi como si los adjetivos "ameno", "divertido", "placentero" fueran sinónimos de "malo", "comercial" o en todo caso "light". Muchos escritores argentinos han padecido esta suerte, pienso por ejemplo en Osvaldo Soriano. ¿Para él también la innovación empezaba desde los géneros?**

MF: Sí, claro. En *Triste, solitario y final* aparece todo un juego con el policial negro y con la figura de Philip Marlowe. Pero él padeció mucho el desprecio de la academia. Para mí, la literatura de Soriano tiene todas las características que por lo menos yo como lector le pido a todo aquello que verdaderamente me gusta: te está contando una historia que te atrapa y que no puedes dejar. Al mismo tiempo, está reflexionando sobre su momento y sobre las circunstancias de la escritura, haciéndose una serie de preguntas que son esenciales. ¿Dónde está el error? ¿Dónde está la crítica? Cuando de aquí a treinta, cuarenta, cincuenta años yo lea el setenta por ciento de los libros publicados en la Argentina en esta época por autores jóvenes, más allá de la pregunta de si me voy a entretener o si la lectura va a ser una tortura, ¿qué me van a contar? Creo que todas las obras que realmente valen la pena, por un lado, hablan sobre las circunstancias del escritor, del tiempo y del lugar en el que le ha tocado vivir, aunque las historias que cuenten no transcurran ni en este tiempo ni en este lugar; y, por el otro, tocan algún factor

humano universal, generan alguna vibración, que sigue siendo válida mucho tiempo después y en cualquier otro lugar. Es el elemento universal que siempre está en juego en cualquier obra que vale la pena. En el futuro, ¿quién va a entender cómo fueron los últimos quince veinte años de la Argentina? Hay muy pocos libros que consiguen darte una verdadera sensación y al mismo tiempo estar hablando de algo universal, de lo humano y no simplemente de la experiencia de ser argentinos.

**RP: ¿Por qué pasa eso en tu opinión?**

MF: Eso tiene que ver con cómo se bifurcan, no solo los senderos de los caminos de Borges, sino las tradiciones. Entre Argentina y Estados Unidos hay ciertas condiciones de paralelismo muy notables que tienen que ver con ciertos momentos de la historia: en qué momento nos independizamos, qué luchas hay, cuándo hay guerras civiles allá y cuándo las hay en la Argentina. Países que tienen todos los climas, que son infinitamente ricos en materias naturales; y en un momento en Argentina, la tradición se tuerce y en lo cultural Argentina se vuelve más francesa. Y vos ves, que en la literatura norteamericana ser entretenido no es un pecado, ser entretenido es lo que cualquier escritor verdaderamente ambicioso sabe que tiene que construir de alguna manera. Eso no significa que tenga que ser realista, puede ser lo que demonios sea; lo único que no puede hacer es ignorarte como lector, darte la espalda como lector. Este es un pacto, potencial. Yo no escribo solo para mí.

**RP: ¿Pero no crees que esta actitud es también el resultado del hecho que mucha crítica literaria argentina se ha dedicado a castigar la amenidad en la literatura y que es una especie de círculo vicioso?**

MF: Sí, es lo que pasa. En términos políticos esto se convierte en una cuestión totalmente reaccionaria, conservadora, de derecha. ¿Qué es lo que ha pasado desde la muerte de Soriano hasta hoy? Muere Soriano, crisis económica, todas las editoriales argentinas se venden a grandes editoriales: Planeta España, Alfaguara España, *Random House*, etc. Y todos los suplementos culturales de los diarios, primero no le cuentan a la gente lo que está pasando. Es decir, aquí hay algo que nos podemos estar perdiendo, no solo en el terreno de lo industrial, en el terreno de decir: ¡huy!, ¿ahora a quién van a publicar a estos señores? Ahora van a ser ellos quienes van a determinar cuál es la literatura argentina que se publica y cuál no. Lejos de contar esta situación o de decir algo al respecto, todos los suplementos culturales de todos los diarios, detrás de la academia, celebran a estas novelas

que en general son áridas, masturbatorias y no llevan a ningún lado, como geniales. Entonces claro, al principio el público iba y las compraba, se encontraba con un libro que no podía leer de ninguna manera, y al tercer libro ya no compraban nada que los suplementos culturales dijese que valía la pena, y esto es básicamente lo que pasa.

**RP: ¿Y lo mismo pasa en el cine?**

MF: En el cine pasa exactamente lo mismo. La crítica se carga todo relato que tenga potencialidad de llegar a un público que supere de medio metro al público cinéfilo o egresado de la Escuela de Cine, lo boicotea. Entonces ¿qué es lo que pasa? Todos sus amigos siguen filmando películas con presupuestos ínfimos, tenemos presencia en los festivales internacionales de películas de esta naturaleza y nada más; y ya no podemos hacer películas que lleven a nuestro público al cine. Cuando hay una película argentina que puede atender un estándar de calidad y una historia que apela a algún lugar de la inteligencia o del corazón y que no excluye a la mayoría de la humanidad, la gente va al cine y va a ver esta película antes de ver un equivalente norteamericano. Hay toda una política cultural manejada por los medios desde ya hace mucho tiempo que nos condena a eso: o hacemos estas películas, o escribimos estas cosas o no existimos en los medios. Es un absurdo, las que son para el noventa por ciento de los mortales las películas maravillosas que le cambiaron la vida, esto es lo que no podemos hacer en la Argentina porque está mal visto. Es ridículo, es un nivel de fascismo cultural difícil de explicar.

**RP: En tu vida también te dedicas a escribir guiones y dentro de este campo has tenido una experiencia doble: en algunos casos la tuya ha sido una adaptación de textos literarios ya existentes (*Plata Quemada*, *Rosario Tijeras*), en otros tú mismo escribiste el argumento. ¿En qué difieren las dos experiencias?**

MF: Sí, son diferentes, radicalmente diferentes. Cambia mucho entre cuando estás trabajando un guión original o una idea original y cuando adaptas algo, lo cual no significa que el producto va a ser mejor en un caso o en el otro. En mi experiencia personal, cada vez más, lo que yo hago cuando trabajo con una idea original es primero escribirla como si fuese literatura, escribo un relato, no en formato de guión y porque me doy cuenta de que cuando estas intentando trabajar ya desde el arranque con secuencias, planos, eso te condiciona con aspectos



que en cierto sentido son exteriores al relato. Uno tiene una especie de *feeling* de cuánto debe durar una escena, de dónde debería cortar y eso condiciona la búsqueda del relato inicial. Yo necesito saber verdadera y hondamente cómo es la historia *per se*, qué es lo que le pasa a esta gente en esta circunstancia. Cuando hago este relato literario previo sé que el guión finalmente va a tener ciertos elementos que no tendría si yo hubiera empezado construyéndolo en secuencias. Porque desde lo literario en mi cabeza no hay ningún límite, es decir puede pasar cualquier cosa, mis personajes pueden pensar cualquier cosa; después veo cómo hago para llevar esto al cine.

**RP: ¿La forma "guión" te parece castradora de la imaginación?**

MF: Es infinitamente más reglada en todo sentido. Para que una historia verdaderamente valga la pena, uno tiene que ir hasta la distancia donde la historia nos lleve. Para mí la mejor manera es escribir como si fuese un cuento, una *nouvelle*, una novela aún sabiendo que no tiene por qué serlo, pero en mi cabeza no se va a autocensurar con ninguno de los requerimientos del cine antes de tiempo. Entonces termino diciendo: ¿ahora cómo demonios hago para poner esto en el cine? Es mejor esto que escribir algo que funciona perfectamente en la mecánica cinematográfica pero no sé si llega a lo hondo, a lo que yo quiero que llegue. Y para que esto pase, como para mí escribir una historia es descubrirla, necesito hacerlo en el terreno de la absoluta libertad y no en el terreno sumamente marcado de la escritura del guión.

**RP: De lo que acabas de decir parecería que es la literatura la que condiciona la manera en que escribes cine, ¿nunca pasa al revés?**

MF: Creo que el cine me es sumamente útil a la hora de narrar, porque me hace recordar también estos mecanismos del folletín, y me permite decir: aquí debería parar y preguntarme dónde voy retomar. Al mismo tiempo creo que la literatura enriquece lo que yo pueda escribir como guionista porque me hace plantearme situaciones o pensamientos que de otra manera yo no metería en un guión si lo hubiera escrito arrancando directamente para el cine. Creo que esta hibridación me sirve para que un mundo me ayude a sacar lo mejor del otro y al revés.

**RP: Cuando terminas de escribir el guión ¿sueles participar en las fases posteriores de la realización de la película?**

MF: La mayoría de las veces sí, sobre todo en las películas con Marcelo Piñeiro, *Plata Quemada*, *Kamchatka*, etc. Sí, desde el

casting, hasta la edición. En otras no tanto. Lo que pasa es que me mal acostumbré, porque las primeras películas las hice con Marcelo y él me dio lugar de participar en todo el proceso creativo, incluso después de terminar el guión, eso no siempre pasa... Finalmente, lo que he visto en la pantalla, si bien no es la película que yo habría dirigido con el mismo guión –imposible por definición–, se parece al guión. Lo que está es lo que estaba escrito. Obviamente cada lugar donde ponés la cámara o no, cómo marcás a los actores, cambia todo. Sin embargo, no puedo decir que se hizo algo que no había escrito. Después he tenido otras experiencias que no han sido tan buenas como las con Marcelo, pero también estos casos han sido interesantes porque me han ayudado a darme cuenta de que me gusta todo el proceso. Una vez terminado el guión, me gusta pensar en quiénes serían los mejores actores para hacer este papel, la elección de las locaciones, el rodaje, la edición. Son otras instancias de la creación que me interesan mucho y que al mismo tiempo me enriquecen.

**RP: ¿Es también una manera para poner a prueba tu trabajo?**

MF: Por ejemplo en la Argentina no hay en lo literario esta tradición del editor a la inglesa o a la americana donde el editor es el primer lector, es quien se toma el trabajo de leer con suma atención lo que escribes, y trabaja contigo. ¿No sería mejor, alguien con quien vas testeando lo que estás haciendo, que te cuestiona o te pregunta y te obliga a buscar respuestas o a darte cuenta de que las respuestas no valen y que hay que buscar otra cosa? Eso en Argentina no existe y trabajar en el cine te obliga a eso. Tenés gente, el director, el productor, el director de fotografía, que están cuestionando en el mejor sentido tu trabajo, sí, poniendo a prueba la solidez del relato que armaste. Por eso, empecé a tener experiencia en el cine, lo que hago con cada novela es dársela a muchas personas porque necesito este *feedback* que siempre es bueno, aún cuando no te dicen necesariamente lo que querías oír. Uno se da cuenta cuando está armando una respuesta en la que no cree o cuando, en cambio, defiende una idea hasta el final porque cree en ella. Me gusta trabajar y crear con otros. Significa sentarte y dirimir y negociar y escuchar y contraproponer, y eso a mí me gusta mucho. Por eso creo que nunca dejaré de hacer las dos cosas, el trabajo muy solitario de la novela es muy alienante...

**RP: ¿Y ya tuviste alguna experiencia de dirección?**

MF: No, todavía no. Es algo que todavía quiero y espero hacer.

**RP: ¿Te gusta el trabajo en grupo?**

MF: Cuando encontrás buenos colaboradores es maravilloso ver lo que el otro trae a la mesa, lo que el otro leyó verdaderamente en lo que tú has escrito, porque hace que uno descubra facetas de la historia que escribió que nunca había imaginado antes. Esto a mí me produce placer. Me pasó con mi última novela. Desde el comienzo fue un proceso muy particular porque primero es una novela de aventura que mezcla todo lo que amo, incluso los comics, es la novela que hubiese querido escribir cuando tenía siete años. La novela tiene diez ilustraciones, como los libros que yo leía cuando era niño y hay elementos que terminé poniendo en la novela que no estaban antes, elementos que salieron del trabajo con Riki Blanco, el ilustrador catalán con quien trabajé. A partir del diseño de una gorra salieron otras cosas y yo llegué a eso por Riki, porque no lo había visto antes y ahora es mucho mejor que antes. En el cine, cuando todo funciona bien, es un poco así. Volviendo a lo del juego: todos hemos jugado solos y nos hemos divertido mucho, pero difícilmente esos momentos se pueden comparar a los en que uno encuentra sus mejores compañeros de juegos. Armar cosas con otros es infinitamente más placentero.

**RP: ¿Te planteaste alguna vez la posibilidad de una coescritura?**

MF: No, aunque de alguna manera escribir guiones con Marcelo empezó así. No estuvimos escribiendo en simultáneo pero yo estaba con una computadora aquí y él estaba sentado al lado, yo escribía una secuencia y se la mostraba, a ver ¿qué te parece? Mecánicamente es un poco eso: cada pequeña cosa que estás haciendo es vista, aceptada o criticada por otro. Después de la primera vez ya no escribimos físicamente juntos. Básicamente escribo yo, él recibe, comenta, está tratando de ver la película que quiere hacer, lo cual es lógico. La escritura de textos literarios a cuatro manos nunca se dio, pero si se diera, me encantaría.

**RP: ¿Qué opinas de las transposiciones cinematográficas? ¿Qué criterios usas para elegir las novelas que vas a adaptar?**

MF: En general cuando leo alguna de las novelas que me proponen, mi juicio y visión no son nunca literarios. He aceptado escribir guiones sobre novelas que no me gustaban, pero que yo veía que había ahí un núcleo dramático del que podía resultar una

película verdaderamente valiosa. Desde la lectura, lo que estoy buscando es ver en mi cabeza una película posible. De repente hay novelas que pueden estar muy bien escritas y sin embargo yo no veo que haya ahí una película que a mí me gustaría contar. Básicamente todo tiene que ver con eso, con una cuestión de núcleo dramático y con una dimensión de personaje que puede ser muy conmovedora o movilizadora.

**RP: ¿Cuando hablas de núcleo dramático te refieres a esa dimensión folletinesca del relato de la que hablábamos antes?**

MF: No necesariamente, porque eso es parte de lo que, en el peor de los casos, yo le puedo prestar o puedo armar. Para poner dos ejemplos: *Plata quemada* por un lado y *La viuda de los jueves*, en ambos casos se trata de novelas que tienen una estructura muy poco cinematográfica. *Plata quemada* es una novela que habla de un hecho policial basado en un hecho real que en este sentido tiene una progresión dramática inevitable, pero toda su manera de narrar es indirecta, nunca hay una narración objetiva; es decir, nunca estás en el medio de la acción. A lo largo de toda la novela hay personas que te cuentan lo que les dijeron, lo que leyeron y varía mucho el registro de lenguaje: hay un capítulo que es el informe psiquiátrico de la persona que trató a uno de los personajes, hay otro que es la cobertura periodística que se hizo en el momento, párrafos enteros de la novela son los diarios de la época, tal cual. Todo eso sumado al hecho que cuando me proponen hacer eso era un momento político de la Argentina en que había mucha histeria masiva manipulada políticamente y por los medios, por el tema de la inseguridad: que en Buenos Aires ya no se podía salir por las calles, que todo el mundo andaba a robar y asesinar. Cuando, tanto entonces como ahora, Buenos Aires es una de las ciudades más tranquilas de América Latina por lejos. Entonces teníamos entre manos esta historia cuyos protagonistas eran dos delincuentes, homosexuales, drogadictos, los peores personajes posibles en esa circunstancia, pero bueno, tenían una historia de amor entre ellos que ni ellos podían manejar. Entonces ¿qué era la novela? Un ejercicio literario sumamente elegante y frío en cuyo corazón había una historia que era pura pasión. Además había la pregunta: ¿vamos a contar esta historia en este momento? Y la respuesta fue sí, ahora más que nunca. *La viuda de los jueves*, en cambio, tiene algo muy episódico, es decir, transcurre todo en un country (barrio privado), hay una infinidad de personajes. Si el proyecto hubiese nacido de otra manera

hubiese sido maravilloso pensarla como una serie de tv, se prestaba muy naturalmente a este formato, pero queriendo hacer una película de una duración más o menos estándar, tienes que elegir una vía principal para que el relato se sostenga. La novela empieza hablando del country y cuenta que hay un asesinato y no vuelve a hablar de él hasta la página 180. Para que la intriga se sostuviese había que dotar al relato de una estructura más clásica, pero en el fondo, que haya sesenta personajes o diez, la historia es exactamente la misma. Es como en "La máscara de la muerte roja" de Edgar Allan Poe, allí tenemos una ciudad donde estalla la peste y los nobles y los ricos creyendo que encerrándose en sus salones y barricando la entrada pueden estar a salvo y se dan cuenta de que no hay muro que te salve. En *Las viudas de los jueves* era lo mismo, es una sociedad muy partida al medio, donde hay gente que necesita vivir como si el otro no existiese y negarlo de todas las maneras posibles, gente que no ve a la gente que trabaja en su casa, hablan delante de ellos, pero no los registran como seres humanos en ningún lugar. Nos hubiese encantado incluir el punto de vista también de ellos, pero eso no estaba en la novela así decidimos que lo mejor era que aparecieran como los ve esta clase, es decir como no humanos, como sin cabeza...

**RP: Dijiste "sin cabeza"... *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel trata un tema parecido...**

MF: Sí, yo creo que siempre hay una especie de grado de resonancia en el sentido de que hay historias que uno siente la necesidad de contar porque le parece que en un momento dado es importante hablar de determinadas cosas. Esto no significa trabajar a partir de temas; nunca en mi vida he escrito algo porque me parecía importante cierto tema. Generalmente para mí las historias proceden de otro lado, pero vivo en el país donde vivo en el momento en que vivo y hay cosas de las que me parece importante hablar.

**RP: La transposición en cierta medida siempre presupone una traición del texto de partida: ¿cuáles elementos buscas mantener, a qué renuncias y qué piensas ganar?**

MF: Siempre se pierde algo pero la apuesta es ganar algo. Hay elementos valiosísimos en toda novela que valen la pena, que son muy difíciles de incorporar y que, aún cuando uno hace el esfuerzo de encontrarles un espacio en el guión, siempre termina sacándolos durante el proceso de edición, porque se da cuenta de que pueden perjudicar el relato. Muchas veces pasa esto: escenas que te parecen maravillosas y que terminas sacando porque

apartan de la ola principal del relato o cambian el registro demasiado. Lo que yo siempre busco es que la película sea tan orgánica como la novela es o debería serlo. Y luego hay elementos que el cine no resuelve muy bien: por ejemplo, para narrar el paso del tiempo, el cine la tiene complicada. Por eso hay muy pocas adaptaciones de Dickens o de John Irving que valgan la pena, porque son novelas que nunca pasan en una semana y que la mayoría de las veces tienen que ver con al menos veinte años en la vida de un personaje. La narración cinematográfica normalmente se desenvuelve mejor cuando estás trabajando sobre algo más acotado de tiempo. Hay algo que pasa al leer las buenas novelas: tienes la sensación de que te pasaste la vida con sus personajes, eso difícilmente pasa en el cine.

**RP: Para mí eso tiene que ver con el hecho de que la lectura de una novela y la visión de una película son experiencias estéticas netamente distintas que presuponen una vivencia del tiempo radicalmente diferente: en la mayoría de los casos la gente ve las películas en una sola sesión, es infinitamente más raro que alguien lea una novela de un tirón en una sola sentada, tal vez eso pasa con los cuentos...**

MF: Sí, creo que tiene que ver con eso, con la posibilidad de parar. La lectura de la novela es algo que forzosamente no puedes hacer en una sola sentada, que te obliga a parar. Pero inconscientemente sigues estando con estos personajes, aún cuando no estás leyendo. La novela inevitablemente te fuerza a encontrar un hueco para reencontrarte con ellos, en esto la lectura se parece mucho a la relación humana porque tiene algo de cita renovada.

Aunque sea sólo técnicamente, es mucho más natural adaptar un cuento a un largometraje que adaptar una novela. En el terreno de la estructura narrativa que te presenta el cuento, si lo desarrollas naturalmente, vas a terminar con el guión de un largometraje perfecto. La novela nunca encaja...

**RP: ¿El formato novela encajaría más en un formato de serie?**

MF: Mucho del éxito de las series, tiene que ver con lo que acabamos de decir. Ya pasaba con las miniseries en la década de los setenta, las que se llamaban miniseries y que tenían ocho capítulos, trece capítulos. Las series te obligaban a volver todos los días o todas las semanas, aún sabiendo que estás viendo una

historia autocontenida. Series como *QV7*, o *Roots* o *The Wire*, te dan la sensación de que estás compartiendo la evolución de unos personajes, que viviste con ellos. Te permiten hacer esta inversión emocional que las películas raramente te producen cuando tienen que contar un tiempo demasiado largo.

**RP: Para concluir, una curiosidad que me ha llamado la atención. En tu narrativa, tanto en tus novelas como en tus guiones, hay algo que me parece recurrente...**

MF: ¿Los niños?

**RP: Bueno, sí, también, pero ahora no pensaba en ellos, en cambio, lo que me ha llamado la atención es que siempre hay una escena donde alguien se hunde en el agua, (en una bañera, en una pileta según los casos) y juega a retener la respiración... ¿simple coincidencia?**

MF: (Risas) Tienes razón, no lo había pensado. Supongo que la cuestión de la respiración para mí es fundamental. Durante toda mi infancia, nunca tuve asma pero siempre tenía problemas respiratorios para los cuales nunca encontraron una base puramente fisiológica, había un componente psicossomático al que con suerte en la adolescencia le encontré la vuelta. Esto nos devuelve un poco a lo que decíamos hace un rato: algo que parece tan innato como la capacidad de respirar, a veces no lo es tanto. Saber respirar durante los momentos de angustia es importante porque te lleva a qué te ahogues o no y sólo se consigue con un aprendizaje. En la escritura pasa algo parecido: escribir de manera sencilla parece tan elemental como respirar, pero solo se logra tras un aprendizaje.