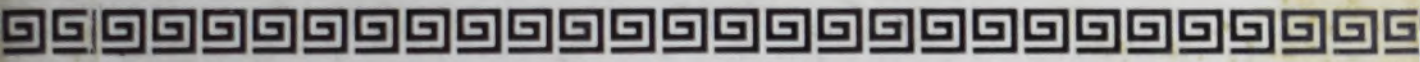


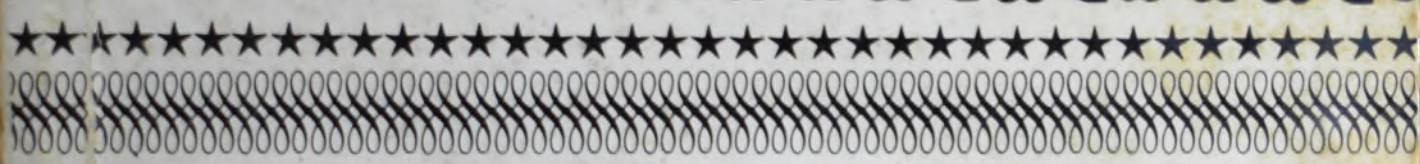
MONTE AVILA EDITORES



☆☆☆ Emir Rodríguez Monegal ☆☆☆☆☆☆☆☆☆



EL ARTE
DE NARRAR.



EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EL ARTE DE NARRAR

Diálogos



MONTE AVILA EDITORES, C. A.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

UNA sola novela ha bastado a Guillermo Cabrera Infante (nacido en Cuba, 1929) para colocarse en la primera línea de los narradores latinoamericanos de hoy. Esa novela, obtuvo en 1964 el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix-Barral, de Barcelona, con el título de *Vista del amanecer en el trópico* y en una versión que el autor luego modificaría sustancialmente. Tres años más tarde, con el título ya definitivo de *Tres Tristes Tigres* (o TTT, como se suele abreviar), la novela fue publicada en Barcelona y empezó a abrirse camino en el mundo latinoamericano. Actualmente se ha publicado ya una segunda edición al mismo tiempo que la Editorial Alfa, de Montevideo, lanza la segunda edición de *Así en la paz como en la guerra*, libro de cuentos que, en 1960, había servido para revelar a Cabrera Infante ante el público cubano, y que la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, anuncia la reedición de *Un oficio del siglo veinte*, libro de crónicas de cine que fue publicado originalmente en La Habana, 1963. Entre tanto, en París, la Editorial Gallimard prepara una versión francesa de *Tres tristes tigres*, mientras las editoriales Jonathan Cape, de Londres, y Farrar Strauss, de Nueva York, preparan la inglesa.

Parapetado detrás de unos lentes oscuros, que apenas si consiguen disimular la mansedumbre triste de los ojos; con un ralo bigote caído que bordea y subraya un poco los gruesos labios; iluminado a veces el rostro por una sonrisa alegre, Guillermo Cabrera Infante parece un niño que se hubiera disfrazado de partidario de Zapata en una de esas películas que celebran (o difaman) la Revolución mexicana. Tal vez la primera impresión sea la del zapatista; pero la que queda sobrenadando en la conciencia y acaba por imponerse es la del niño un poco triste, a pesar de su lucidez, de su felicidad verbal, de su increíble ingenio para hacer saltar y estallar las palabras. No es fácil encontrar siempre el secreto enlace entre el brillo, a ratos insolente, de *TTT* y la silenciosa timidez de Cabrera Infante.

Pero cuando se le conoce mejor, cuando se le trata más, y sobre todo cuando se aprende a leer el texto que corre entre las líneas de su gran novela, entonces la imagen del libro y la del autor acaban por confundirse.

Del éxito de *TTT*, así como de la compleja naturaleza de esta novela, de la obra anterior y futura del autor, de sus recuerdos y proyectos, se habla en este diálogo, grabado recientemente en Londres, donde reside hace algún tiempo el autor cubano. Muchas de las cosas que se dicen aquí por primera vez, ayudarán a situar *TTT* en un contexto más amplio y preciso que el habitualmente usado por la crítica de esta singular novela.

El humor como escollo

ERM: ¿Cuál es tu impresión con respecto al éxito que ha tenido *Tres tristes tigres* en toda América Latina? Y no me refiero sólo al éxito de críticos, casi unánime, sino también al de público.

GCI: Quizá si influido un poco por los lógicos ingleses yo quisiera preguntarte a mi vez, ¿qué tú quieres decir exactamente con eso?

ERM: Quiero decir no sólo que tu novela se ha vendido muy bien, como tú sabes mejor que yo, sino que, teniendo en cuenta que es un libro difícil, que requiere un lector muy atento, un lector con cierto entrenamiento crítico...

GCI: Y en Sudamérica con dinero para comprarlo.

ERM: Ahora hay en toda América Latina un grupo cada vez más numeroso de lectores que se ha acostumbrado a comprar libros de autores latinoamericanos...

GCI: ¡Pero mi libro cuesta en Buenos Aires el equivalente de siete dólares!

ERM: Eso es lo que cuestan allá todos los libros de Seix-Barral, por lo general, lo que no impide que se agoten. Así que vamos a admitir, como punto de partida, la existencia de un cierto nivel de lectores dispuestos a gastar el equivalente de siete dólares en un libro que les ofrece la garantía de una buena lectura. También habrá que pensar que ese lector latinoamericano no sólo es un lector hedónico, un lector que lee por entretenerse, el lector-hembra del que se burla Cortázar en *Rayuela*, sino que es un lector que está dispuesto a hacer su pequeño trabajo frente a un libro. Entonces, ese lector está ya maduro para *Tres tristes tigres*, y de ahí el éxito de público de que hablaba. Pero está también el éxito de la crítica. Y no sólo de la crítica especializada de revistas o semanarios literarios,

sino incluso la crítica periodística de nivel más superficial y oscilante, han comentado con elogio y general penetración tu libro. A ese doble éxito me refería en mi pregunta inicial, y es tu reacción frente a ese éxito lo que me interesa ahora.

GCI: Mi reacción, Emir, siempre ha sido, desde el principio, de sorpresa, de real sorpresa. O de sorpresas. La primera vino con los españoles, porque las primeras críticas que leí vinieron de España, enviadas por la editorial o cartas de amigos en España y en Europa, que me hablaban del libro, del placer que les produjo, no sólo a ellos, que eran más o menos cubanos, gente como Juan Goytisolo o Néstor Almendros, sino a sus amigos de España que habían leído el libro. Luego vinieron las críticas españolas y más cartas, de amigos íntimos, de amigos que hacía años que no sabía nada de ellos, de desconocidos, de admiradores súbitos que habían pedido mi dirección a Seix-Barral y me escribían su entusiasmo. Las críticas —españolas o latinoamericanas— me sorprendieron enormemente, no sólo porque sinceramente creo que el libro era —es— minoritario, sino porque siempre pensé que era difícil que alguien lo entendiera, como digo siempre, aun en Luyanó, que es un barrio de las afueras de La Habana. Yo pensaba que era un libro tan local que se podía localizar inclusive en una sola calle de La Habana, que sería solamente comprensible para aquellos que conocieran perfectamente ese habitat alrededor de ese pedazo de calle, porque no es siquiera una calle, sino tres cuadras de una calle, ese pedazo que se llama La Rampa, en el barrio de El Vedado, en La Habana. Pero, en realidad, yo estaba pensando en el lector ideal, no en el lector real. Es decir, en ese lector ideal que, en definitiva, termina por ser siempre el autor.

ERM: El lector que puede leer todo en el libro.

GCI: Absolutamente todo. Inclusive las comas.

ERM: Precisamente, mi pregunta iba orientada en ese sentido. Ya que una de las cosas que a primera vista parece ser *Tres tristes tigres* es un libro excesivamente local, regionalista a fuerza de precisiones de lugar y de lenguaje. No sólo porque está perfectamente ubicado en un momento determinado de la vida de La Habana pre-revolucionaria, sino porque dentro de ese momento está centrado en un grupo de amigos que lleva un cierto tipo de vida y que emplean un determinado lenguaje, aunque en la novela aparezcan episódicamente otras formas de vida y otros personajes. Esto parecería asegurar al libro una calidad puramente regionalista. Y, por lo tanto, si siguiéramos un razonamiento lógico, podríamos pensar que el área de difusión, o si tú quieres de mera comprensión, del libro sería muy reducida. Sin embargo, mi experiencia me demuestra lo contrario.

Como sabes, nunca he estado en La Habana y, por lo tanto, no conozco ni esa zona tan particular que se llama La Rampa, ni conozco demasiado el lenguaje habanero. Esto no ha impedido que el libro me haya interesado muchísimo, que me haya apasionado incluso, al margen de toda circunstancia de tipo regionalista.

GCI: Creo que si el libro se hace en realidad asequible, es porque es uno de esos libros que, para bien o para mal, tienden a explicarse a sí mismos constantemente. No solamente aparecen allí zonas de la realidad, sino que aparecen comentarios a la descripción de esas zonas. El libro es a la vez obra y escollo. Unos personajes actúan como narradores clásicos, y otros como gramáticos. Entre los escolias-tas está, por supuesto, el autor. Todo hace que el lector comprenda más fácilmente de lo que se trata. Además, hay muchas zonas oscuras del libro que están, a mi juicio, hechas asequibles por medio del humor. Si hubiera sido un libro de una narración pura y simplemente dramática, si hubiera sido un libro más patético y, en una palabra, más "serio", a mí me parece que resultaría menos asequible, más complicado.

ERM: ¿A ti te parece que el humor del libro es como una garantía de universalidad?

GCI: Absolutamente. El hombre se ríe igual en todas partes.

ERM: Sin embargo, el humor del libro es en buena medida un humor lingüístico, a base de juegos de palabras, de chistes orales y escritos, algunos contienen alusiones casi privadas. Después de haberlo leído y de conocerte un poco mejor por el trato personal y la conversación, me he dado cuenta hasta qué punto muchos de los chistes de tu libro son asunto privado.

GCI: Hay humor lingüístico, sí, pero hay más ingenio que humor a veces. Eso que los ingleses llaman *wit*. Este humor lingüístico no depende exclusivamente del idioma. Es decir, sí depende de la lengua, pero no está centrado en la gramática, sino en las palabras, en el juego de palabras. Tampoco depende del regionalismo idiomático, de los glosarios.

ERM: Insisto: hay un humor que es sumamente regionalista, que es el que deriva del conocimiento de personas o de hechos locales, o de costumbres, y hay otro que es el humor literario, puramente verbal, que supone el conocimiento exacto de la palabra, e incluso del matiz de la palabra, ya sea en su significado o en su sonido.

GCI: Este humor explota zonas del idioma, de la lengua, pero también del habla. En mi caso es un humor sintético, que procede por construcción, destrucción y fusión. En ocasiones este humor, este jue-

go de, o con, las palabras actúa como escollo que considera a las palabras o a las frases como inevitablemente clásicas, es decir, convencionales, pero a la vez huérfanas de una explicación, de comentario, de cierta excrecencia necesaria.

Una trama oral

ERM: Creo que estamos complicando un poco el acceso al libro. Tal como está concebido, *Tres tristes tigres* tiene toda una zona de elementos que son perfectamente asequibles a cualquier lector latinoamericano, e incluso de cualquier origen lingüístico. Hay una situación básica en el libro: la situación de ese grupo de jóvenes que recorren La Habana, o ciertas zonas de La Habana, a altas horas de la noche, y que es una situación general que no tiene por qué darse exclusivamente en La Habana. Además, hay toda una serie de elementos que pudiéramos llamar internacionales, como la música popular, el night club, las fiestas, y esos encuentros eróticos, las aproximaciones nocturnas entre hombres y mujeres. Todo esto forma como una suerte de trama general (no en el sentido de argumento o anécdota, sino de tema o motivo) que es muy característico de la literatura y de todo el arte de hoy. Estoy pensando sobre todo en el cine, en que el tema de "la fiesta" ocupa una parte tan grande.

GCI: No sólo de hoy, de todas las épocas, desde un principio —es decir, mucho antes de haber acometido la escritura propia de este libro que conocemos con el título de *Tres tristes tigres*— pensé en un modelo que me ha fascinado desde que era niño: *El Satiricón*. Si tú tomas *El Satiricón* ves que se trata de las aventuras, las múltiples aventuras, de tres individuos clásicos en el mundo romano.

ERM: Ya sé que eres un gran "satiriconista", y sé también (porque leo tus artículos de *Mundo Nuevo*) los usos inconfesos...

GCI: *Confesos*...

ERM: ... en que has empleado el libro de Petronio, que es, como decía Rousseau, de los que se leen con una sola mano. Pero para no entrar demasiado en lo anecdótico, quería subrayar apenas esto: un tema humano general —la noche, la fiesta, los jóvenes que salen en busca de aventuras en un perímetro muy reducido y muy concreto de su mundo, pero que a la vez repite y multiplica lo que se hace en todas partes del vasto mundo y en todas las épocas— eso está en el centro de tu novela y le da esa validez universal de que hablábamos. Luego, hay además otro hecho que subraya esa misma universalidad, que es todo un sistema de referencias que van desde

lo literario a lo musical, pasando por lo cinematográfico, y que son muy de esta época, y que, por lo tanto, encuentran eco en toda América Latina. Tú presentas en la novela pequeños cuadros, pequeños episodios, que están escritos a la manera de la narración contemporánea, ya sea en la literatura o en el cine. Y vuelvo a insistir en el cine, porque me parece muy importante. Leyendo tu libro, me encontré con una cantidad de viejos amigos, ya sea a través de referencias literarias, ya sea en la alusión a una película, ya sea a la música. Todos estos elementos, que son además muy característicos de una cultura viva de nuestra época en América Latina; es decir, esa cultura que no desciende de las aulas, sino que sube de las salas de cine de barrio, de las páginas de los periódicos, de las tiras cómicas, de los aparatos de radio; toda esa cultura que hemos absorbido al mismo tiempo y en lugares tan distintos, tus personajes, tus lectores y tus críticos. Esto justifica, me parece, la reacción casi unánime frente a tu novela: reacción que está hecha del reconocimiento de la existencia de un lenguaje común, más allá de las diferencias de detalle. Por ese lado, me parece que la novela no sólo no es nada regionalista, sino que está apuntalada firmemente en elementos muy básicos. También me hace pensar, naturalmente, en lo que ocurría en el caso del *Ulysses*, de Joyce, el paradigma del libro a la vez regionalista y universal. No sé si te resultará irreverente que lo introduzca ahora en este diálogo.

GCI: ¿Por qué irreverente?

ERM: Irreverente porque el *Ulysses* es una obra que se trae y se lleva tanto que ha terminado por resultar, como el también traído y llevado Proust, una especie de *poncif*. Pero sigo: me parece que con tu novela ocurre algo similar a lo que ocurrió en su tiempo con la obra de Joyce. El *Ulysses* es un libro extraordinariamente regionalizado, un libro que se sitúa en una zona muy particular y muy precisa del lenguaje y de la realidad ingleses, aunque en este caso habría que decir: irlandeses. Lo que no impide que el libro sea tan universal como el *Quijote*, otra obra maestra del regionalismo. Ahora, en el caso de tu libro, ¿cómo ves tú el problema?

GCI: Creo que *Tres tristes tigres* es un libro más que regionalista, local, y más que local es un libro total y absolutamente personal. Joyce tuvo siempre un refugio —por no decir un subterfugio— en la armazón, por lo menos de confesar o de confiar ya desde el título que tenía una armazón, es decir, que tenía un modelo al que seguía más o menos fielmente, modelo que todo el mundo conoce, que es la *Odisea*. Pero en este caso yo creo que mi libro es mucho más limitado. No estoy siendo modesto, ya que por limitado me refiero a

la zona de realidad y al posible parangón literario. Pero todo lo que has señalado, Emir, no es más que la anécdota. Inclusive lo que has mencionado como el cine y la música, ciertos personajes, ciertas situaciones clásicas o modernas, son las claves o las llaves para entrar en ciertas zonas del libro, y son claves anecdóticas. Pero yo creo que la trama específica del libro es más restringida o estricta que la región; yo creo que esa trama es oral. Es decir, la palabra y la palabra hablada.

ERM: A eso iba precisamente. Es cierto que lo que hace accesible tu libro para un grupo de lectores diseminados por todo el continente latinoamericano es, no hay duda, la presencia de esos elementos anecdóticos comunes, pero no son ellos, sin embargo, los que van a convertir al lector de tu novela en un adicto, un lector cómplice. Lo que asegura la permanencia del lector dentro del libro, y la resonancia del libro terminada su lectura, es precisamente la creación verbal. ¿Qué te parece si ahora examinamos este aspecto?

GCI: ¿Tú quieres que hablemos concretamente de *Tres tristes tigres* como ejemplo?

ERM: Exclusivamente.

GCI: No sólo en cuanto a lo puramente verbal, sino a lo que podemos llamar absolutamente oral, mi primera preocupación —y es una preocupación anterior a este libro— fue y ha sido siempre la de tratar, ver la manera de conseguir, llevar al plano literario el lenguaje que hablan todos los cubanos. Como tú sabes —y no sé si ocurre en Uruguay, pero creo que sí ocurre— en Cuba hay un fenómeno que es totalmente distinto al fenómeno verbal que ocurre en Inglaterra. Todo el mundo sabe que en Inglaterra hay una diferencia básica en el lenguaje que marca nítidamente las diferencias de clase. Es decir, que un obrero aquí habla totalmente diferente a como habla un profesional y un profesional habla absolutamente distinto a como habla un miembro de la clase dirigente, o un miembro de la nobleza. Eso en Cuba no ocurre ni ocurrió nunca. Es decir, que yo tenga noticias directas y por directas quiero decir auditivas. Es decir, los cubanos *todos hablamos* absolutamente igual. Yo ahora podré estar marcando un poco más las eses para que se me entienda mejor cuando se haga la transcripción de la entrevista, pero estoy absolutamente convencido de que no hay diferencia entre cómo hablo yo y cómo habla un conductor de ómnibus en La Habana —eso que se llama en Cuba un guagüero—, de cómo habla un político cubano de ahora y hablaba un político cubano de hace tiempo. Es decir, el contenido podrá ser distinto en cada uno de los casos, pero la forma oral es totalmente la misma. Lo que sí hay en Cuba, Emir, son dife-

rencias regionales en el habla y esto está, creo, bien marcado en los *TTT*. Uno de mis experimentos o una de mis preocupaciones era tratar de llevar este lenguaje básico, convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje si tú quieres horizontal, absolutamente hablado, a un plano vertical, a un plano artístico, a un plano literario. Es decir, pasar de ser un lenguaje, simplemente hablado a un lenguaje escrito. Creo que lo dije en una entrevista que me hicieron una vez en Cuba, que yo creía que el escritor cubano que consiguiera hacer esto estaba consiguiendo lo mismo que hicieron con el lenguaje americano Mark Twain y Hemingway. Yo partí siempre de esta consideración. También —y se lo escribí a Calvert Casey hace tiempo, casi en broma—, había en el libro una intención de hacerle a la literatura cubana un regalo de Pascua Florida. Es decir, que yo le estaba haciendo un homenaje a lo que considero que son las formas de hablar y de escribir el cubano. Las parodias están en el libro por eso. Y nunca me preocupé si ese lenguaje y si esos escritores, si esas formas de conversación, esas formas de escritura eran o no eran asequibles a la mayoría de los lectores que hablan o que leen español. Alguien me dijo que Carpentier había comentado el libro diciendo que la parodia de él —que por cierto le molestó bastante— estaba bien conseguida pero que yo me había tomado un trabajo verdaderamente inútil, porque si hubiera hecho parodias de escritores como Balzac, como Zola o Flaubert —es decir, si hubiera hecho lo que ya hizo Proust— las parodias habrían tenido sentido. Esta declaración muestra dos tendencias totalmente opuestas, irreconciliables en la literatura cubana y en la literatura latinoamericana, por no decir en toda la literatura. Precisamente de lo que se trataba era de escribir lo no escrito, de hacer parodias de escritores cubanos, conocidos o desconocidos, o de escritores entonces desconocidos, porque cuando yo empecé a escribir *TTT*, Lezama era un escritor absolutamente local, y en lo que medió entre la escritura y la publicación del libro, Lezama se convirtió en un escritor conocido y comentado no sólo en toda América Latina, sino en España y más allá de las fronteras del idioma. Lo mismo ocurrirá con otros escritores que aparecen parodiados en el libro, como Virgilio Piñera, que es uno de los primeros escritores de América Latina y que está muy localizado dentro de las fronteras del español que se habla y se escribe en las Antillas. Partí de esa consideración y como tú ves es una intención total. La misma intención que me llevó a convertir o a tratar de convertir el idioma oral cubano en un idioma escrito, me llevó también a tratar con la materia, o no con la materia, con el estilo de ciertos escritores cubanos sin hacer ninguna concesión ni ninguna distinción. Ahí está la esen-

cial diferencia entre un escritor como Carpentier y un escritor como yo. Carpentier lidia con contextos, yo trato con textos. El contexto es siempre en Carpentier muy conocido de antemano, territorio no sólo explorado sino cartografiado y hasta ilustrado. Fíjate que él habla de Haití y las guerras napoleónicas, de las Antillas durante la revolución francesa, de la selva —o más que de la selva, de *la jungle*— que no es sino una selva literaria, mítica, precisa o minuciosamente recorrida antes por Malraux. Incluso cuando habla de Cuba es la Cuba cronicada del siglo XVIII o una Habana de tiempos de Machado que se parece demasiado a una Dublín del libro de Liam O'Flaherty. Para Carpentier lo cubano es siempre tópico, referencia literaria y su lenguaje está siempre en función de la traducción, es decir, de lo traducido y lo traducible, porque trata de partir de —no llegar a— lo universal, y hasta su estilo hay que buscarlo en los diccionarios, en el diccionario ideológico como hice yo para construir su parodia. Pero esas exploraciones a través de avenidas no me interesan. Tampoco hago diferencias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guagüero, porque para mí no hay ninguna diferencia esencial entre un guagüero y un escritor.

ERM: Es claro que desde el punto de vista literario hay una diferencia: lo que el guagüero habla no queda registrado, y por lo tanto no es *literatura*, y lo que el escritor escribe sí aparece registrado en sus libros.

GCI: Yo creo que el lenguaje los trasciende a los dos por igual. El lenguaje es una suerte de eternidad verbal que estaba antes que ellos y que estará después de ellos. *Tres tristes tigres* es o pretende ser una incursión en esta eternidad, una excursión al lenguaje. Creo o quiero que estén aquí lo que habla el guagüero y lo que escribe el escritor —o viceversa.

Ni un bongosero, ni un actor, ni un fotógrafo

ERM: Otro tema que ha preocupado a la crítica latinoamericana, y que asoma directa o indirectamente en sus juicios, es el tema de los posibles elementos autobiográficos que contiene tu novela.

GCI: Rechazo enfáticamente cualquier imputación esencialmente autobiográfica que se quiera hacer a la novela. Sé que mucha gente ha tratado de identificar a los personajes del libro con “personas vivas o muertas”; que incluso han llegado a decir y a creer que más de un personaje en el libro representa al autor y que en *TTT* no hay sino varios alter egos, que el libro está plagado de alter egos. Lo que

es simplemente ridículo. En *TTT* hay muchas voces, más o menos reales; lo que sí hay son diversas formas de hablar reconocibles atrapadas entre las dos tapas del libro. Pero no me reconozco en ninguna de esas vidas. El libro por ejemplo está lleno de borrachos, de verdaderos alcohólicos y tú sabes muy bien que yo bebo raramente por no decir nunca, que ni siquiera me gustan los aperitivos. Tampoco soy un bongosero. Ni un actor. Ni un fotógrafo. Ha habido críticos que han tomado al libro inclusive como una galería de retratos ejemplares de la juventud cubana antes de la Revolución, para luego demostrar cómo esa zona de la población cubana no estaba preparada para “lo que vino después”. Cualquiera que me haya conocido a mí alrededor de 1958 sabe hasta qué punto mi vida era esencialmente diferente a la de los protagonistas de los *TTT* —me refiero aún en el orden de la militancia política. Si algo muestra el libro no es lo que yo era de acuerdo con la cronología ficticia del libro sino con su cronología real. En *Tres tristes tigres* hay más autobiografía —esencial narración de la vida íntima— de lo que el autor era entre 1961 y 1966, que de lo que fue de 1953 a 1958 su vida externa.

ERM: Tal vez algunos críticos hayan oído decir, lo que creo que es cierto, que uno de los personajes del libro fue en la vida real una cantante de boleros, famosa y de muerte trágica, y de ahí hayan deducido que toda la novela es un *roman á clef*, llena de personajes reales, de la misma manera que cuando empezó a salir *A la recherche du temps perdu*, todo el mundo quería saber quién era la condesa de Guerimantes o quiénes eran, realmente, Odette y Swann y Albertine.

GCI: No voy a lamentar haber escrito el libro todo en primera persona porque tengo razones muy válidas —es decir, literarias, es decir, artísticas— para haberlo escrito en primera persona, razones que son obvias o debieran serlo, ya que *TTT* no es una colección de retratos pero sí es una galería de voces. No voy a lamentar esa o esas primeras personas, pero sí quisiera repetir con Somerset Maugham cuando en *Cakes and Ale* dice que lamenta haber empezado a escribir la novela en primera persona porque todo el mundo pensará que el yo del narrador es el del autor. Supongo que es inevitable. ¿No hay gente que todavía piensa que Raymond Chandler es Philip Marlowe? Como tú sabes, no puede haber dos seres más diferentes. Es cierto que hubo una cantante de boleros, que yo conocí, monstruosamente gorda, que insistía en que ella “llegaría” mientras que no era más que una especie de vagabunda. Es cierto que esa cantante “llegó”, que fue famosa y que salió de Cuba y murió fuera de Cuba

—no en México sino en Puerto Rico. Eso es cierto, pero ahí empieza y termina toda mi relación o toda la relación del escritor con el personaje de la vida real, esa cantante que, por supuesto, ni siquiera se apellidaba Rodríguez.

ERM: Cuando hablo de elementos autobiográficos no me refiero sólo a la anécdota, sino a otro tipo más profundo, o sutil, de aparición de lo autobiográfico en una obra de arte. Algo que en tu caso tal vez tenga más que ver con la actitud lingüística, o la estructura oral del libro, y sobre todo con una manera de ver las cosas y de practicar el humor que puede ser en definitiva muy autobiográfica.

GCI: Creo, Emir, que tocaste aquí algo que trasciende la materia de la literatura, y que es el estilo, la forma, la literatura misma. La literatura impone, necesariamente, cambios, mutaciones más misteriosas que las de los genes porque no son naturales sino artificiales, es decir artísticas. Uno de estos agentes mutantes, misteriosos, metafísicos es el humor, que equivale a una actitud no sólo frente a la literatura sino frente a la vida. Pero en la literatura entra también otro componente raro, que es la misma escritura. No sé si me explico porque estamos tocando bordes que presiento vagamente. Vamos a poner como ejemplo libros pretendidamente autobiográficos, como los de Henry Miller, escritos por Henry Miller que pretende ser "Henry Miller" y narrados por "Henry" Miller, o por Henry "Miller", cuando no del todo por "Henry Miller", pero nunca narrados *realmente* por Henry Miller ni escritos *realmente* por "Henry Miller". Si tomamos el *Trópico de Cáncer*, por ejemplo, y confrontamos al Henry Miller entre comillas con el Henry Miller de la realidad veremos qué distintos son. Podrán parecerse, pero se parecerán tanto, que serán totalmente diferentes. Tratar de escribir una autobiografía así es tratar de alcanzar el horizonte, cosa imposible. Para ponerlo en términos actuales es un acto que intenta negar el principio de *non-allness* de la semántica. Eso que Korzybski define con la frase "El mapa no representa todo el territorio". La narración de una vida no representa todo el territorio vivido porque entonces habría que disponer de otra vida —vacía— para contar la vida vivida. Hay que escoger y cuando se trata de escoger, en literatura, el que escoge es siempre el artista.

ERM: De acuerdo. Pero puede haber una obra literaria que presente aspectos de la vida personal del autor aunque de tal manera, transcritos, que pierden el carácter anecdótico, o en que la anécdota sea apenas una metáfora. Pienso, por ejemplo, en el famoso cuento de Borges, "El Sur", en que el único elemento directamente autobiográfico es la circunstancia de que tanto Borges como Dahlmann, el

protagonista de su cuento, se golpean contra una ventana abierta al subir corriendo y distraídos, una escalera oscura. Todo lo demás en el cuento difiere de las circunstancias precisas de vida de Borges. Y, sin embargo, el cuento es totalmente autobiográfico en el sentido de que el personaje es una máscara, una *persona*, por medio de la cual Borges crea una metáfora profunda de su situación de creador, escindido entre dos mundos, entre dos culturas, entre dos lenguas.

GCI: Me alegro que hayas llegado a este cuento. Creo que lo que es totalmente autobiográfico allí es la lectura de un cuento de Ambrose Bierce, "An occurrence on the Owl Creek Bridge", que seguro precedió la escritura del cuento de Borges. Cuando leí "El Sur" no me preocupó saber si Borges se había dado un golpe al subir una escalera y si por poco muere de septicemia, ni siquiera si soñó o pensó el delirio de Dahlmann. Lo que me llamó la atención era la coincidencia del procedimiento empleado por Borges con el empleado mucho antes por Bierce. Lo que me preocupó era saber si Borges había leído o no el cuento de Bierce, que ya antes había tenido un lector tan atento como Hemingway, que yo mismo había leído y copiado, técnicamente, en un cuento titulado "Resaca".

ERM: Yo te replicaría que si, biográfica o autobiográficamente, la lectura de Bierce es correcta (y cabe suponer que lo sea), si ese elemento de realidad palpable —Borges leyendo a Bierce y siendo influido por éste para concebir "El Sur"—, es verificable del punto de vista estético lo más autobiográfico del cuento no es ese fragmento posible de realidad biográfica sino esa metáfora borgiana que es el cuento mismo.

Una intención ecológica

ERM: Pero nos escapamos de tu novela. Quisiera volver a ella, pero desde otro ángulo. Siempre me preocupó averiguar exactamente cuál es su origen; es decir, de dónde arranca realmente *Tres tristes tigres*.

GCI: Título que todavía te cuesta trabajo decir de corrido.

ERM: No sólo que todavía me cuesta sino que me costará hasta el final de mis días. Para mí, la única manera de pronunciarlo es hacer la trampa de una pequeña pausa entre palabra y palabra. Pero, volvamos al origen de tu novela.

GCI: ¿El origen de *cuál* de las novelas?

ERM: Bueno, acepto. El origen de *Tres* (pausita) *tristes* (pausita) *tigres*, que es la única que se ha publicado de la serie de novelas

que fueron anunciadas bajo distintos títulos y como si siempre fueran la misma.

GCI: Mira, hace bastante tiempo que tenía intención de escribir un libro, no sé si se iba a llamar novela, si se iba a llamar de otra forma, si iba a ser una colección de relatos o un gran poema sobre La Habana, La Habana que yo conocía, La Habana de noche y que, desde el momento en que empecé a pensar en la posibilidad de atrapar en un libro esta Habana era, como te darás cuenta, porque estaba desapareciendo. Es decir, estaba comenzando a imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada precisamente porque esa vela ya *no* estaba encendida. Esto fue a comienzos de 1961. Siempre tuve el modelo de *El Satiricón*, volviendo a ese libro. Yo quería describir unas formas de vida que conocía, bien de primera mano o por referencias directas, pero que a mí me parecía que tenían por sobre todo una gran posibilidad literaria. Entonces ocurrió otro de los elementos que tú puedes llamar autobiográficos o biográficos o simplemente gráficos —la muerte de esta cantante negra, Fredy, hecho que a mí me conmovió porque la había conocido a través de un largo período de tiempo. Y no solamente la había conocido sino que sabía cuál era su destino personal, qué deseaba ella como destino, cómo ella misma concebía su vida ideal. Esto coincidió con un incidente del que se ha hablado mucho pero que se conoce muy mal fuera de Cuba, que es lo que ocurrió cuando mi hermano Sabá Cabrera hizo una película, un breve film de 25 minutos llamado *P. M.*, que era nada más y nada menos que un ejercicio de *free-cinema* sobre la música y el baile popular cubano, donde la cámara se paseaba por los bares de los muelles en La Habana Vieja —una visión inocente y por ello mismo reveladora de la vida cubana esencial. La exhibí en el programa de televisión que tenía el magazine *Lunes de Revolución*, que yo dirigía. Cuando mi hermano y el fotógrafo del film, Orlando Jiménez, fueron a solicitar un permiso para exhibirla en los cines, no solamente les negaron este permiso sino que la copia fue secuestrada por la Comisión Revisora de Películas. Es decir, por el ICAIC. Siguió una serie de incidentes que relataré brevemente, porque es importante para comprender por qué *TTT* es *TTT*. Esta era la primera vez que en la Revolución se prohibía un film por razones no políticas. Es decir, que era la primera vez que las disputas entre facciones artísticas —entre el ICAIC y *Lunes de Revolución*— tomaba un cariz político y una de las facciones —en este caso el ICAIC— se vestía con el ropaje de la ortodoxia revolucionaria. El esquema se ha repetido muchas veces porque el ICAIC y las fuerzas artísticas que estaban detrás del ICAIC, ganaron en toda la línea. Pero para que ganaran hicieron falta no pocas escaramuzas y una

gran batalla. La gente de *Lunes*, junto con la Casa de las Américas —que entonces era un bastión del liberalismo artístico— y los elementos más jóvenes y entendidos de los problemas del arte no sólo en el socialismo sino en el siglo y en la historia, hicimos un manifiesto protestando de la medida por arbitraria y abusiva. En cualquier lugar del mundo —en París, en Londres, en Nueva York o aun en Ciudad México o en Caracas— hubiera sido una protesta por un acto de censura no loable pero tampoco criminal, cosa que pasa todos los días, las censuras y las protestas a las censuras. En la Cuba de 1961 se convirtió en una verdadera guerra por el poder cultural y todo vino a parar en las famosas Conversaciones en la Biblioteca, cuyo epílogo fue la condonación de la censura a *P. M.* y la condenación de *Lunes de Revolución*, que sería liquidada tres meses más tarde con el pretexto de que no había suficiente papel de imprenta. Pero la reacción oficial contra *P. M.* me hizo ver que no era a mi hermano y al fotógrafo, entonces muy jóvenes, a los que se condenaba. Ni siquiera a *Lunes de Revolución* por el crimen de su desobediencia. Tampoco al corto cinematográfico. Sino a *las formas de vida* que el film reflejaba con tanta fidelidad. La virulencia de la condena y el hecho de que nunca se rectificara aquella injusticia (hay que decir que luego en Cuba se repudiaría la etapa en que se condenó a *P. M.* y a *Lunes* a la nada, que luego los “crímenes” cometidos en este tiempo serían imputados a una facción stalinista); todo esto me hizo comprender que esas formas de vida a las que *P. M.* descubría su poesía, ese mundo del choteo criollo, del relajo cubano, de la pachanga de donde habían surgido todas las formas musicales cubanas, estaba incoerciblemente condenado a la desaparición. Entonces, yo quise hacer *P. M.* por otros medios, perpetuar la vida a una especie y a su medio. Quise hacer de la literatura un experimento ecológico, que no es más que perpetrar un acto de nostalgia activa. De ahí surgió verdaderamente el libro. Estando un día haciendo guardia de milicia en una entrada lateral del periódico *Revolución*, a los dos o tres días de enterarme de la muerte de Fredy, comencé sentado frente al buró de chequeo a escribir —cosa muy curiosa porque nunca lo hago— a mano el primer relato de “Ella cantaba boleros”. Ese relato fue publicado en uno de los últimos números de *Lunes*, junto con otros fragmentos de novelas o poemas, en un número llamado “Obra en Construcción”. Ya en la nota introductoria que escribí yo mismo a este relato hablaba de la intención de hacer un libro que capturara o reflejara este habitat en el que un animal tan patéticamente típico como La Estrella se había movido con entera libertad. Esa es la intención ecológica: hablar de esta fauna nocturna y de su Habana. El libro en ese entonces tenía un título

terriblemente pretencioso, terriblemente "poético" entre comillas. Se llamaba *La noche en un hueco sin borde*. Y ese es el verdadero comienzo de este libro que más tarde publicó Seix-Barral con el título de *Tres tristes tigres*.

Hacia una zona absolutamente ética

ERM: ¿Hay un intermedio de otro título?

GCI: No hay un intermedio de otro título sino de otro libro, la novela que ganó el premio Biblioteca Breve, que es *Vista del amanecer en el trópico*. Por cierto, en las solapas de los libros ganadores del premio Biblioteca Breve, como *La ciudad y los perros* y *Cambio de piel*, cada vez que anuncian el libro se dice *Tres tristes tigres* (*Vista del amanecer en el trópico*) entre paréntesis. Y uno de mis temores es que algún día, en algún lado, el libro se titule *Tres tristes trópicos*.

ERM: ¿Y por qué no?

GCI: Esa novela que ganó el premio era esa suerte de libro que tiene unas pretensiones, si tú quieres, materialista-históricas, de presentar *toda* la realidad. No solamente hacer las preguntas sino también dar las respuestas. Es un libro que una vez que se ganó el premio, que me enfrenté con él porque se separó un poco de mí por el premio, me di cuenta que no era el libro que yo quería publicar, que traicionaba mi intención primera cuando comencé a escribirlo como *La noche es un hueco sin borde*. Regresé al primitivo esquema del libro aprovechando que la censura española había prohibido el primer intento de publicar *Vista del amanecer en el trópico*, y reconstruí el libro con todos los fragmentos que conservaba del libro anterior. Inclusive, entre *La noche es un hueco sin borde* y *Vista del amanecer en el trópico* existió una primitiva versión de *Tres tristes tigres*.

ERM: Es decir, que la novela que se publica en 1967 con el título de *Tres tristes tigres*, viene a realizar mejor el primitivo proyecto, en una forma más completa y lograda, que ese primer intento. Y a propósito: ¿en qué consiste esa intromisión del materialismo histórico en *Vista del amanecer en el trópico*?

GCI: Había una zona del libro que de cierta manera criticaba y objetivizaba la vida de todos estos seres que vivían de noche, enfrentados contra la vida si tú quieres ejemplar de ciertos individuos o de ciertos grupos de individuos que trataban de cambiar esta vida.

ERM: Es decir, los revolucionarios, los guerrilleros. . .

GCI: Los guerrilleros en la Sierra Maestra y en La Habana los terroristas, la gente de lo que se llamó en Cuba Acción y Sabotaje, que pertenecían al mismo 26 de Julio que tenía guerrilleros en las montañas, en la manigua cubana y en las ciudades, terroristas y saboteadores. Pero, como te darás cuenta, la pretensión del libro en esa época era un poco sartriana, sartriana no en el sentido de *El ser y la nada* y *La náusea*, sino en el sentido de *Qué es la literatura*, de una literatura que quería encontrar zonas de la realidad que eran ejemplares. Una pretensión más bien zdanovista. Inclusive, el libro influido sin duda por la atmósfera de Cuba —a pesar de que yo era entonces diplomático en Europa—, era un libro que casi me da pena decirlo, resultaba un libro de realismo socialista absoluto. ¿Por qué? Porque consideraba vidas, unas ejemplarmente positivas y las otras ejemplarmente negativas, cuando mi verdadera intención no era repetir el juicio contra *P. M.* por otros medios, que era lo que en realidad estaba haciendo (para darme cuenta de esto hizo falta que regresara a Cuba en 1965, a los funerales de mi madre y resolviera abandonar a Cuba para siempre, pero ya ésta es otra historia que contaré algún día) con *Vista*, que condenaba por negativa, cuando mi intención no era esa. Al contrario, *Tres tristes tigres* demuestra que si algo hay en mí es una enorme nostalgia por estas vidas, por estas formas de vida que han desaparecido. Me refiero a una nostalgia artística. Es decir, no estoy calificándolas como óptimas o pésimas.

ERM: No es un juicio ético.

GCI: En absoluto. Al contrario. Una de las cosas que a mí me parecen logradas en este libro es que el libro se movió hacia una zona absolutamente estética, dejó de plantearse problemas éticos de cualquier índole para plantearse todos los problemas estéticos. Si están resueltos o no están resueltos eso es otra cosa.

ERM: O sea: la transformación, o la vuelta de la novela al proyecto primitivo es en realidad una afirmación del significado estético a expensas de esa especie de desvío hacia la ética que se manifestaba en la versión intermedia, la premiada.

GCI: Es una afirmación no sólo de eso, sino de mi convicción de que la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura. Cualquier otra preocupación es totalmente extra-literaria y, por tanto, desde mi punto de vista actual, condenada al fracaso. Al menos en mi caso.

Un libro de combate

ERM: No hemos hablado de los libros que publicaste antes de *Tres tristes tigres*. Aunque son bien diversos (uno es un libro de cuentos y el otro, una colección de ensayos y crónicas de cine), sería interesante ver qué vinculación se puede establecer entre ellos y la novela. Podríamos empezar con *Así en la paz como en la guerra*, tu primer libro, que ahora ha reeditado *Alfa*, de Montevideo.

GCI: En realidad, *Vista del amanecer en el trópico* se movía en la zona —en lo que Juan Goytisolo llamó el “sillage”— de *Así en la paz*.

ERM: O sea, que en cierto sentido, la segunda versión de tu novela no difería mucho por su estructura exterior de la colección de cuentos. En ésta hay como una suerte de contrapunto entre las narraciones puramente estéticas y las de tipo, digamos, “comprometido”, las narraciones que se refieren al clima político de opresión, violencia y gangsterismo de la Cuba de Batista.

GCI: Esencialmente, el esquema de ambos libros era muy parecido, pero hay que hacer una aclaración. *Así en la paz* fue un libro escrito totalmente antes del triunfo de la Revolución. Es decir, ahí había una voluntad si tú quieres pareja, había una voluntad que literariamente corría pareja con la voluntad de terminar con la situación política que creó Batista, porque fue un libro precisamente escrito en esas condiciones.

ERM: Escrito en parte, durante el tiempo que se estaba peleando. Era un libro de combate, también.

GCI: No solamente eso, sino que yo intenté publicar muchas de las narraciones breves de *Así en la paz*, durante ciertas zonas de los últimos años de Batista, del último año de Batista, en que no había censura de prensa en ocasiones, y por una razón o por otra, por timidez de las publicaciones que podían encargarse de imprimir estas viñetas, no se publicaron. Había una intención mía de publicar y de asumir la responsabilidad que significa publicar en esos momentos esas viñetas.

ERM: Creo que me has dicho que uno de los cuentos, el que se llama “Balada de plomo y yerro”, te creó algunos problemas con la censura.

GCI: Sí, pero ésa es otra cuestión. El cuento salió precisamente en el año 1952, cuando Batista dio el golpe de Estado, y en realidad la causa aparente, porque yo estuve preso por el cuento, es porque tenía malas palabras. La causa verdadera es que el Ministro de Gobernación, de Batista, el Gobierno mismo quería atacar a la publi-

cación donde apareció el cuento, que era una publicación democrática y antibatistiana, y yo fui, simplemente, the scape goat, el chivo expiatorio, y lo digo en inglés porque ese fue el idioma en que estaban escritas las malas palabras. La ironía de la historia es que la justicia batistiana y la revista democrática se pusieron tácitamente de acuerdo en que yo fuera, en que mi cabeza fuera de disponible turco. Pero no estuve mucho tiempo en la cárcel, después de todo. De todas maneras, conviene aclarar que *Vista del amanecer en el trópico* realmente no era un libro que yo sentía necesario como sentí *Así en la paz como en la guerra*.

ERM: Tal vez se pueda decir que en el momento en que escribes y publicas *Así en la paz como en la guerra*, hay una mayor identificación entre esa forma de literatura comprometida y tu propia actitud interior, de lo que te ocurrirá después, cuando prepares y publiques *Tres tristes tigres*.

GCI: Ah, sí, absolutamente.

ERM: En cierto sentido, para ti continuar por esa línea y haber publicado *Vista del amanecer en el trópico*, tal como fue premiada, habría sido prolongar una forma que estéticamente sentías haber superado.

GCI: No sólo estéticamente. Te pudiera decir éticamente.

ERM: Es cierto: también éticamente.

GCI: *Vista del amanecer en el trópico* es un libro que yo moralmente repudio. Es decir, cuando lo reformé, cuando regresé de Cuba y lo leí de nuevo, de veras lo leí de nuevo y lo vi esencialmente como un libro políticamente oportunista. Es decir, que había una serie de relaciones entre el escritor y una realidad que estaba enfocada en términos políticos, que era falsa, porque ya no pensaba como cuando fue escrito *Así en la paz*. Mi pensamiento político había variado sensiblemente hasta el extremo de que no tenía ya un pensamiento político con respecto a la literatura. Es decir, mi posición frente a la literatura se había convertido en una posición total y absolutamente estética. Yo considero a la literatura a partir de entonces como un fenómeno primeramente y últimamente literario. Éticamente me sentí de nuevo en la Biblioteca, yo mismo juzgando y condenando mi propia literatura desde el punto de vista político, la zona del libro que más quería, con la que me identificaba más efectivamente, jugando el papel de P. M., y mi otro yo —un super-ego políticamente oportunista y mentalmente presa del terror político— se colocaba en una posición de juez, no sólo éticamente hipócrita, sino estéticamente falsa —que es casi peor. Pero además, tam-

bién, de una cierta forma, *Tres tristes tigres* es el libro que yo siempre quise escribir.

Un réquiem alegre

ERM: A eso iba dirigida la otra parte de la pregunta sobre tus libros anteriores. Cuando leí tus crónicas de cine, publicadas bajo el título de *Un oficio del siglo XX*, lo hice mucho después de haber leído la novela y sin pensar que ese conjunto de crónicas podía ser un antecedente de aquélla. Sin embargo, lo que más me llamó la atención al leerlas fue la familiaridad de la concepción de este libro con *Tres tristes tigres*, tal y como fue publicado. Tal vez convenga aclarar al posible lector de este diálogo que tus crónicas no están firmadas con tu nombre, sino con el seudónimo de G. Caín, y que las mismas están presentadas por un amigo de Caín, que no es otro que Guillermo Cabrera Infante. Cabrera Infante, o sea: tú, no sólo introduces las crónicas y las anotas, sino que también dialogas ocasionalmente con el cronista, con ese Caín, o Kein, como se pronunciaría a la manera inglesa. Pero volviendo a la cuestión de la familiaridad de este libro con la novela, ¿qué opinas tú?

GCI: Creo que decididamente *Un oficio del siglo XX*, está mucho más cerca de *Tres tristes tigres* que, inclusive *Vista del amanecer en el trópico*, donde había como un regreso —y eso es lo que me molestaba estéticamente—, un retroceso de lo que yo consideraba mi dirección literaria que estaba bien marcada en el prólogo, en el epílogo y en el intermedio de *Un oficio del siglo XX*. Había en *Vista del amanecer en el trópico* un regreso a formas —que por repetidas se habían convertido en fórmulas— ya totalmente sobrepasadas por mí mismo. Por eso a mí me gusta mucho que tú hayas visto que efectivamente *Un oficio del siglo XX* es más que una colección de críticas de cine, que es en realidad una suerte de panegírico, si podemos llamarlo así, de un réquiem alegre de un escritor por un crítico ya fallecido. Es decir, un crítico que había dejado de ser, de existir, por tanto, estaba muerto.

ERM: En realidad, se podría presentar *Un oficio del siglo XX* como una suerte de novela crítica, en que una parte de ti mismo escribe un largo epitafio, ilustrado con ejemplos, sobre la otra parte que ha dejado de existir, en el sentido concreto (aunque tal vez metafórico) de que dejó de ejercer su oficio de crítico de cine.

GCI: Cuando él ha sido creado para —por— este oficio.

ERM: En este sentido, creo que es uno de los libros más originales que he leído. Para una calificación rutinaria, este libro sería simplemente una colección de críticas de cine, y como tal colección me parece de las más ricas y legibles. Me ha dado un gran gusto recorrerla no sólo porque despierta ecos del crítico cinematográfico que he sido, sino porque las crónicas me siguen pareciendo vigentes y de una gran vitalidad de escritura. Muchos juicios, aunque sea sobre películas que ya tienen una respetable antigüedad y que, además, nunca fueron muy importantes —no hay nada que envejezca más rápidamente que un film—, siguen teniendo frescura. Pero aparte de todo esto, lo que ahora quiero subrayar es una cosa muy distinta: es la forma del libro lo que encuentro sobre todo fascinante. Ese contrapunto verdaderamente novelesco que se establece entre una personalidad total, que es la de Guillermo Cabrera Infante (prologuista y anotador del libro) y esa especie de doble que es G. Caín. Doble en el sentido en que el Mr. Hyde de Stevenson es doble del Dr. Jekyll: un doble disminuido, porque abarca un solo aspecto de la personalidad, pero al mismo tiempo un doble más concentrado, más puro en su misma impureza. De ahí surge un contrapunto que es no sólo dialéctico, sino dramático, entre las dos voces entrelazadas en un diálogo que recorre todas las formas posibles: recuerdos de conversaciones, notas aclaratorias de las mismas, cartas que las ilustran o contradicen, crónicas en que el propio Caín se contempla escribir y, por lo tanto, a su vez, se desdobra. Todo esto prefigura ya, *avant la lettre*, la estructura dialoguística, conversacional, hablada, con distintos y contrapunteados puntos de vista, que es *Tres tristes tigres*. Es decir, una estructura narrativa no convencional, una estructura narrativa que en este caso del libro de crónicas supone *dos* puntos de vista, dos máscaras, dos personas (el autor ficticio y el recopilador real), pero además que multiplica y hace proliferar esos dos puntos de vista al producir el enfrentamiento y contraste de ambos.

GCI: No sólo eso, no sólo eso, Emir. Podríamos ir más lejos si tú quieres. Yo creo que *Tres tristes tigres* es el positivo —o el negativo— de *Un oficio del siglo XX*. Es decir, en *Un oficio del siglo XX* —tú lo has visto muy bien— existe un núcleo crítico que va precedido y seguido por unas anotaciones acerca de la vida de ese personaje que ha escrito tales críticas en determinado momento. Tú dijiste que no hay nada que envejezca más que una película y creo que estás equivocado. Creo que algo que envejece más que una película es una crítica a una película.

ERM: Acepto la corrección.

GCI: Que tú puedas leer esas críticas hoy día y no sientas que han envejecido tanto o más que las películas criticadas, a mí me agrada como escritor de esas críticas. Pero lo que me interesaba del libro como un todo, como una cosa en sí, como un producto terminado, es que precisamente había un intento de ficcionalizar, si tú quieres, a ese crítico que no solamente era esencialmente distinto que yo, sino que había tenido su nacimiento y su muerte, cosa que yo compartía con él solamente a medias. Yo podía colocarme en la posición de componer su réquiem o de escribir su epitafio, inclusive, y de eso es exactamente de lo que trata el libro. *Tres tristes tigres* es precisamente lo opuesto. Es decir, hay un núcleo narrativo, que son las vidas de ciertos personajes, y hay una especie de escollo, de comentario a ese núcleo narrativo, que es esa larga narración de "Bachata" al final del libro y ciertas interpolaciones que hay en el medio, como por ejemplo la narración "Rompecabeza" con respecto al personaje de Bustrófedon, que se parece tanto a Caín, que es todo lo contrario. Es decir, hay una serie de personajes que están viviendo y hay otros personajes que están comentando esas vidas. La más ambiciosa —ficcionalmente hablando— de esas narraciones, la más "novelesca" es una larga misa mulata por el alma —su música, su musicalidad— de una cantante muerta. Es por eso que yo veo que hay una relación más íntima entre *Un oficio del siglo XX* y *Tres tristes tigres* que las aparentes. Es decir, que, por supuesto, tú has visto mucho más allá de las apariencias, y ésta a mí me parece que es la tarea esencial de un crítico.

ERM: Tal vez. Por eso creo que cuanto más se piensa en *Un oficio del siglo XX*, más elementos de esa ficcionalización resultan aparentes. No sólo el hecho de que para publicarlo tú te hayas desdoblado en un crítico de cine y en un amigo y recopilador de las crónicas de ese crítico, sino que el crítico por ti inventado, o de ti derivado, ejerce una función en cierto sentido simbólica que está subrayada en su seudónimo: Caín. A partir de este nombre se podría levantar toda una teoría sobre cómo tú ves, y encaras, el oficio de crítico cinematográfico.

GCI: Mira, Emir, hay una cosa muy curiosa. Siempre las interpretaciones de la realidad de alguna manera son mayores y menores que la realidad. Ese seudónimo que en la práctica resultó tener connotaciones mucho más lejanas que las queridas o las pretendidas en un principio, venía simplemente de la fusión de las dos primeras sílabas de mis apellidos. Ese subterfugio, esa máscara del seudónimo tuvo su origen en que cuando yo comencé a escribir críticas de cine, no estaba capacitado para ello. Cuando digo capacitado, quiero de-

cirlo especialmente entrecomillado, subrayado, como tú quieras, porque en Cuba, en esa época, funcionaba una invención de Lisandro Otero Masdeu, padre de Lisandro Otero, que era el Colegio de Periodistas. Ocurría lo que ocurre hoy en Italia. No sé si has leído que hace muy poco Alberto Moravia tuvo que pasar por un examen literario para demostrar que sabía escribir, porque es esencial hacerlo para poder escribir en periódicos italianos. En Cuba ocurría lo mismo entonces. Había una “profesión”, entre comillas, porque había “profesionales” de esa “profesión” que eran todo menos periodistas o todo menos escritores —incluso el primer “profesional”, el colegiado número uno de ese Colegio fue nada más y nada menos que Fulgencio Batista, adulado mussolinescamente en esa época por todos. Era esencial tener un título para escribir en un periódico. Es decir, escribir de una manera periódica. Tú podías ser colaborador de un diario o una revista, pero no podías ser un colaborador *demasiado* frecuente.

ERM: Un redactor.

GCI: O aun en el caso mío, que yo no era un redactor, era un señor que escribía un comentario —que podía escribirlo en su casa, como hacía muchas veces— y llevarlo al periódico. Eso era imposible en Cuba en los años en que yo empecé la crítica de cine. Por ello tuvo que empezar a ser anónima. Después, cuando muchos lectores quisieron saber quién escribía esas crónicas, procedí a firmarlas con un seudónimo. Y el seudónimo resultó, en este caso, mayor; tuvo un eco mucho más amplio que el de la simple asociación de esas dos sílabas.

ERM: Lo que pasa es que al asociar las dos primeras sílabas de tus apellidos, no fuiste a caer en una palabra imposible, como le pasaría a Vargas Llosa o a Martínez Moreno, pero en una palabra no sólo demasiado posible, sino incluso cargada de amplio contenido.

GCI: De contenido y de asociaciones y de historia. Como diría Cecil B. De Mille, me estaba aprovechando de los tres mil años de publicidad que ese nombre tenía.

ERM: Hasta tal punto que en las crónicas tú sueles hacer alguna referencia al nombre y con tu habitual inclinación por los juegos de palabras, le sacas todo partido. Ahora bien, ese seudónimo de Caín, tan lapidario, no ha muerto con el cronista de cine. Tengo entendido que lo has seguido usando en otro avatar, también cinematográfico.

GCI: Sí, pero ya es otro nombre. Fíjate que inclusive tú mismo —y si los lectores pudieran como yo muchas veces quisiera que hicieran con mi libro, en vez de leernos pudieran oírnos, se hubie-

ran dado cuenta que tú hiciste una especie de transposición, de metempsicosis del nombre al pronunciarlo a la inglesa —ya que declarabas que se trataba de otra cosa. Es decir, los dos estábamos entendiendo que hablábamos de otro personaje: un escritor de libretos cinematográficos.

Las fuentes del cine

ERM: ¿En qué estás trabajando actualmente?

GCI: Bueno, actualmente acabo de terminar un guión de cine escrito en inglés con el título de *The Jam* (el embotellamiento), sobre un cuento de Cortázar que se llama "La autopista del Sur". Ese es mi quinto guión, escrito aquí en Londres desde que empecé a trabajar en esto en el verano de 1966.

ERM: ¿Se han filmado algunos de estos guiones?

GCI: Uno de ellos se filmó. Se estrenará la película en el mes de junio aquí en Londres. No sé si irá o no irá al festival de Cannes, eso está por decidirse todavía. Se titula *Wonderwall* y está interpretado por Jack MacGowran, el actor de *Cul-de-Sac* y de *The Fearless Vampire Killers*, y Jane Berkin, una de las actrices de *Blow-up*; tiene música de George Harrison. Es una comedia basada en un argumento del que es, era el argumentista de los films de Polanski, un francés llamado Gerard Brach. Es la historia de un científico, soltero, un hombre solitario que no tiene más comunicación en la vida que con sus experimentos de laboratorio y con ciertos insectos —sus *pets*— que tiene en la casa, y quien un día encuentra un hoyo en una pared de su casa, mira por el hueco y descubre del otro lado de la pared, por supuesto, el sexo: ve una mujer desnuda y comienza a interesarse por esa mujer. Al principio, de una manera un poco clínica, luego por mera observación ecológica, de cómo vive ella con su amante —los dos son modelos fotográficos— comienza a establecer una relación con ellos con la pared de por medio, hasta que al final hay un incidente revelador y termina el film. Te estoy contando este argumento como fue transformado por mí, pero esencialmente la historia original de Brach se parece mucho a *El infierno* de Barbusse.

ERM: ¿Qué otros guiones has escrito?

GCI: El primer guión que escribí es también una comedia que se llama *El Máximo*, así con ese título en español. Es la historia de un dictador latinoamericano que es depuesto y escapa con un millón de pesos de su país —que equivalen a un millón de dólares— en

una maleta y logra fugarse hasta Ibiza. Allí, para dar un golpe publicitario, trama un falso secuestro por intermedio de su agente de relaciones públicas, secuestro que es realizado por un grupo de *hippies* que viven en Ibiza. Pero el secuestro se convierte en un fracaso absoluto. Es el encuentro de dos absolutos —el dictador todo lo ve en términos políticos, de su regreso al poder, y los *hippies* todo lo ven en términos de su desinterés por el poder y por la vida del siglo. Entonces este choque de dos idiosincrasias hace que el dictador termine cayendo en manos de la policía secreta del régimen —también totalitario— que está ahora en el poder en su país, y se lo llevan de regreso, a someterlo a juicio, y ahí termina la comedia. Ese guión —escrito, déjame decirte, mucho antes del secuestro de Tshombe— no sé si se realizará o no se realizará, pero a mí me gusta mucho, porque, como tú ves, está basado en una vieja broma política que conocemos muy bien en América Latina: la vieja broma política de los dictadores latinoamericanos. Además de esos hay dos guiones. Uno que fue un encargo concreto de un western, que se titula *The Gambados*, y otro guión, *The Last Trip*, que es la historia de dos mercenarios que vienen a Londres y tienen una especie de escapada de un fin de semana en esta ciudad. Es decir, son dos guiones hechos de encargo, y este guión sobre "La autopista del Sur", que ése sí es un proyecto total y absolutamente mío, en el sentido de que leí el cuento, le vi las posibilidades cinematográficas, induje al director de *Wonderwall*, Joe Massot, para que convenciera a Cortázar que vendiera los derechos al cine y los dos conseguimos al productor, que es John Barry, el compositor de la música de todas las películas de James Bond, y ese sí es un proyecto que me interesa realmente, porque es un cuento que tiene grandes posibilidades cinematográficas, y yo creo que mi guión en realidad ha quedado muy bien, porque está todo el cuento y hay algo más que el cuento en el guión.

ERM: ¿Qué le has agregado?

GCI: No es tanto lo que he agregado como lo que he visualizado. Es decir, hay unos agregados de personajes más o menos convencionales que vienen, si tú quieres, de lo que se llama la mitología del cine. Entre los personajes que hay atrapados en ese enorme embotellamiento que dura un año, hay, cosa curiosa, una estrella de cine, pero no una estrella de cine actual, sino una estrella de cine cuyos años mejores han pasado y que es apenas reconocida por los integrantes del grupo central. Ella es un personaje convencional, pero convencional a la manera del cine. Por tanto, es una especie de cita de las propias fuentes del cine. A mí me interesa mucho

ese tipo de personaje. Por eso es que acepté, entre otras cosas, escribir el *western*, porque estaba trabando contacto directo con lo que, si tú quieres, son las fuentes del cine, es decir, de lo que es la propia *literatura* del cine, con los personajes que el cine ha creado, con los personajes que el cine ha aportado no solamente a la literatura, no solamente al cine, sino también al siglo.

En la órbita del cine

ERM: Esa influencia que tú señalas del cine sobre la cultura general, incluso sobre la cultura literaria, también se refleja, me parece, en tus libros no específicamente cinematográficos. Creo que hay un estilo de narración cinematográfica en algunos cuentos de *Así en la paz como en la guerra* y en muchos fragmentos de *Tres tristes tigres*.

GCI: Te voy a decir algo, Emir, que a ti te puede parecer como una herejía, pero que realmente en mi caso no es más que una revelación de los hechos, pura y simple. He aprendido más a escribir con el cine que con la literatura en sí.

ERM: No me extraña nada.

GCI: Es decir, muchas de mis fuentes de información, muchas de mis referencias son más cinematográficas que literarias. O si tú quieres, literarias a través del cine.

ERM: Creo que eso le pasa también, en alguna manera, a Carlos Fuentes, a pesar de que es un lector voraz y un hombre de una formación literaria muy sólida. También le pasa lo mismo a Manuel Puig y a Gustavo Sáinz, y me parece que en una medida muy grande a todos los narradores jóvenes, para quienes el cine no sólo es un entretenimiento, sino una fuente de información y de formación *literaria*.

GCI: Por cierto, hablando de Manuel Puig, a quien no conozco personalmente, pero a quien conozco mucho antes de que resultara el escritor del interés, de la importancia que tiene en la más nueva literatura latinoamericana, mucho antes de que se llamara Manuel Puig, porque correspondía con Néstor Almendros desde los años cincuenta, cuando llegó a París por primera vez. Hablando de Manuel Puig te digo que recorté una noticia de la revista *Time*, en que Gore Vidal, al comentar su propia novela, *Myra Breckinridge*, afirma que sus referencias y las de su generación vienen más del cine que de ninguna otra parte y que él considera que sin Humphrey Bogart no hubiera existido Norman Mailer y sin George Arliss, el de *Disraeli*, muchas de las actitudes públicas y privadas de Gore

Vidal no tendrían lugar. Yo recorté esas declaraciones y se las envié a Severo Sarduy para que Severo se las hiciera llegar a Manuel Puig, porque me parece que realmente Vidal y la literatura norteamericana llegan con un poco de retraso a este descubrimiento —con respecto a nuestra literatura latinoamericana. Es decir, que ya nosotros, conscientemente en el caso de Carlos Fuentes, en el caso de Manuel Puig, en el caso mío, habíamos expresamente declarado que hay un cúmulo de referencias mutuas que provienen del cine, estamos en una órbita que gira alrededor del cine.

ERM: Hay una experiencia cultural colectiva, en toda América Latina, que es el cine: el cine en mucho mayor grado que la prensa o la TV. La generación que se forma, digamos, a partir de los años cuarenta y cincuenta, es una generación para la que el cine constituye una lengua franca, la verdadera koiné de esta Babel lingüística en que vivimos.

GCI: ¡Pero es natural, Emir! ¡Tú imaginas que yo fui al cine cuando tenía veintinueve días! Suponte que yo no pueda recordar lo que haya registrado en esa primera visión de un fenómeno tan extraordinario como es una película, pero no hay dudas de que estuve viendo esa película, puesto que estuve en el cine con mi madre —que no tenía con quién dejarme— y de alguna manera durante algún momento de esa película, que duraba dos horas o una hora y media, tuve que estar despierto. Pero no solamente eso, es que yo tengo recuerdos cinematográficos de cuando tenía dos años, porque además sé que tenía dos años cuando fui a ver esa película, por noticias familiares, por descubrimiento de un programa de cuando fue exhibida esa película por primera vez en el cine de mi pueblo—, tengo recuerdos de películas vistas a los dos años, a los tres años y empecé a leer a los cuatro años, casi a los cinco años de edad. ¡Es decir, que yo “leía” en una pantalla mucho antes de que pudiera leer en un libro!

ERM: Lo había advertido ya con Fuentes y después lo he visto hablando contigo, que hemos estado sometidos durante años al mismo régimen de películas, que hemos estado viendo los mismos estrenos al mismo tiempo, aunque en lugares tan distantes como Ciudad de México, La Habana o Montevideo. Y esto ocurre igualmente en Europa. Toda la Nouvelle Vague francesa (que ya anda bastante vieja, entre paréntesis) no sería explicable sin esa especie de conocimiento minucioso del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta que tuvieron cuando eran niños, o muchachos, desde Resnais y Chabrol, a Truffaut o Godard. Siempre me ha preocupado que la crítica cultural, generalmente tan sociologizante, pero tam-

bién tan abrumada de anteojeras, no haya visto este aspecto verdaderamente creador y fecundador del cine como medio de difusión de formas y de mitos. Por lo general, al referirse al cine comercial de esa época, lo único que se subraya es el aspecto negativo —el opio de las masas, la fábrica de enlatados, la standardización del gusto—, pero eso es lo que importa menos desde el punto de vista creador. Incluso, en la devoción literaria que tienen muchos intelectuales por el cine se desliza también un error sutil. Les gustan ciertas películas porque son transcripciones de obras literarias y dramáticas y cuando las van a ver, las juzgan por su fidelidad a esos prototipos, cuando por lo general lo más importante en ellas es lo que no tiene nada que ver con el modelo. Y dentro del cine, los géneros más creadores —el western, la película de gangsters, los films de suspenso— tienen por lo general un origen literario muy despreciable. En el cine importan más esos géneros, o los mitos creados por las estrellas, como Bogart o la Garbo, que todas las adaptaciones literarias.

GCI: Pero no solamente, no solamente, el cine es creador de prototipos, Emir, sino *generador*, alimentador y conservador de mitologías. Es decir, de mitologías que de una cierta forma se separan de lo que corrientemente conocemos por las mitologías clásicas o aun por ciertas mitologías modernas, sino de mitologías que parten de sí mismas y que son ellas su propio alimento. A mí me parece que en este sentido el cine es simplemente extraordinario y que asistimos a la creación, a la transformación de seres humanos en héroes y de esos héroes en dioses. Eso es lo que me parece realmente extraordinario del cine. Por eso es que hay ciertas películas que me molestan profundamente. Como, por ejemplo, no solamente en el caso de las películas pretendidamente “políticas” o pretendidamente “significativas” o pretendidamente “artísticas”, que, siempre lo hemos visto, en diez años resultan las menos políticas, las menos significativas y las menos artísticas. Es decir, que hoy día nos explica más y mejor lo que eran los Estados Unidos de los años cuarenta y principio de los años cincuenta una comedia de Doris Day que, digamos, una película como *La sal de la tierra*, que se dedicaba a hacer un comentario político y social de una determinada zona de los Estados Unidos, y que, si tú la ves hoy, resulta una película de una pobreza aplastante. Y, sin embargo, esa otra película mediocre, fabricada, creada, que es un producto comercial como lo son las salchichas dentro de su lata, esa película de Doris Day, aporta un comentario —aun en esa zona misma política y social significativa en la que quería *La sal de la tierra* ser “importante”— aporta un comentario más decisivo sobre esa realidad norteamericana en esos años, es decir, esa

realidad histórica y geográfica, sin haber dejado de ser un producto de la industria del entretenimiento, que fue lo que se propuso ser de primer intento. A mí me parece que ahí está el otro extraordinario aporte del cine. Por eso me molesta tanto ese tipo de película "social", como *La sal de la tierra*. Tanto como me molestan las películas que intentan destruir el mito del cine, como por ejemplo *Casino Royale*. Es decir, una película que se coloca —a través de una parodia que resulta francamente pobre— en una posición de destructora de mitos, cuando el cine en realidad es un gran creador y alimentador de mitos —y no puede ser menos que eso.

El otro 4 de Julio

ERM: Creo que en nuestro común entusiasmo por el cine, hemos hablado casi más de cosas que atañen a la alimentación o creación de una forma o una mitología dentro de tus obras, que de la experiencia literaria que significa leer y asimilar a otros autores. Porque en tus libros hay también mucha influencia literaria. Me gustaría que me hablaras de tus autores. Ya hemos mencionado al *Satiricón*, a Bierce, a Joyce y a Hemingway, pero creo que está faltando un nombre muy importante.

GCI: ¿Como quién?

ERM: No se te ocurre que hay un señor, profesor de matemáticas de la Inglaterra victoriana... No te doy más datos, porque sería hacer demasiado fácil el juego, pero te puedo añadir que es un señor también preocupado por las lolitas y los espejos.

GCI: Por lolitas, por espejos y por seudónimos.

ERM: Y por seudónimos, precisamente. No sé si todas esas son también preocupaciones tuyas, pero sé que son, por lo menos, las preocupaciones de Lewis Carroll.

GCI: Sí, son preocupaciones de Lewis Carroll, que es realmente un personaje a quien yo quiero —más que admiro, quiero— mucho. Por cierto que unas de mis intenciones —que es un homenaje y un reconocimiento a esas influencias, Emir, he intentado hacerlo desde que estoy en Inglaterra— es hacer un viaje precisamente el 4 de julio de cualquier año por el río Oxford. No sé si te has fijado que hay un momento en *Tres tristes tigres*, en el final, en "Bachata", en que Cue y Silvestre contemplan una tempestad eléctrica tropical y Silvestre—, que es el que se supone que sea mi *alter ego* en el libro— dice que parece un homenaje a un 4 de julio olvidado. Alguien, un lector del libro, me dijo que por qué yo hacía esa refe-

rencia tan concreta al día de la independencia norteamericana, qué tenía que ver eso con el libro. A mí me hizo mucha gracia, porque es ésa una de las claves, una de las referencias en un libro que solamente el autor puede explicar. . .

ERM: U otro fanático de Lewis Carroll.

GCI: Pero este lector no lo era y tuve que explicarle. Para indicarte mi admiración por Lewis Carroll tengo que decirte que a mí me gustaría hacer un viaje por el río ese día. Por supuesto que tú sabes que el 4 de julio de 1862 fue cuando Lewis Carroll, cuando el reverendo Dodgson montó a Alicia en el bote. . .

ERM: Esto habrá que censurarlo al publicar el diálogo porque la palabra que usaste se presta a muchas confusiones en ciertos países de América del Sur.

GCI: Bueno, *subió*, en un bote, a la pequeña Alice Liddel, que tenía diez años, y se fue de picnic con ella por el río Oxford. El viaje, muy apropiadamente, comenzó en *Folly Bridge*. . . El grupo —porque iba otro profesor, otro reverendo, con Carroll y dos hermanitas de Alicia— y el grupo, cosa rara en Inglaterra, tuvo que dejar el bote por el “demasiado y ardiente sol” de esa *golden afternoon*, y se refugiaron bajo un árbol en la orilla, y mientras el sol palidecía, Lewis Carroll, para entretener a las niñas, contó estas aventuras de una cierta Alicia en el mundo subterráneo, *Alice's Adventures Underground*. . . Y de ahí ellas le pidieron que escribiera el cuento, y él escribió lo que es la primera versión de *Alicia*. Sí, tengo una *enorme* admiración por Lewis Carroll. Tanto que creo que es el verdadero iniciador de la literatura moderna como la conocemos hoy día. El y Mark Twain, son los dos grandes, para mí.

ERM: Te recuerdo, de paso, que aún sin reconocer ese 4 de Julio y confundiéndolo, como le pasará a casi todos los lectores, con otro más famoso, no es posible dejar de toparse con Lewis Carroll en tu novela, porque lo has puesto, como epígrafe, en la primera página. Ahora bien, tu admiración por Mark Twain es mucho menos conocida.

GCI: No sé si puedo ser más explícito, pero otro de los exergos del libro es de Mark Twain, aunque está algo oculto en una Advertencia al Lector. Pero lo repito aquí y dondequiera. Tengo una *inagotable* admiración por Mark Twain. Creo que es uno de los verdaderos generadores, uno de los verdaderos creadores de la literatura moderna. No sólo con *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que es un libro —¿hay que decirlo?— extraordinario, sino con su posición frente a la literatura. Es decir, el usar la literatura como la usaba Mark Twain, su preocupación con el lenguaje, su intención

de hacer válido como lenguaje literario el idioma de sus contemporáneos —ésa es una preocupación absolutamente moderna. Ciertos temas de Mark Twain, ciertas referencias, ciertas zonas que él toca, son gestos totalmente modernos. Para mí, Mark Twain es un escritor *mucho* más moderno que Herman Melville, por ejemplo.

ERM: Habría que decir, además, que otra cosa lo acerca mucho a ti, y es el humor.

GCI: Su actitud, además, frente a la vida. Tanto en Lewis Carroll como en Mark Twain el humor juega un papel totalmente diferente a como lo concebía Dickens, para quien el humor es gramatical, mientras que en Carroll y en Twain es lingüístico y toca los bordes de la lógica. Es un humor *semántico*. La actitud del humor en Mark Twain, del humor como sanidad, del humor como gran recurso contra la insania y la noche, del humor como revelador del gran absurdo de la vida —eso es perfectamente moderno. El humor —está demás decirlo— es tan antiguo como la literatura misma —hay una gran cantidad de humor en la narración folklórica más primitiva—, pero el humor en Twain es esencialmente moderno. Claro que su primer antecedente es ese extraordinario escritor que se llamó Miguel de Cervantes. Es asombroso, cuando tú lees, cuando relees el *Quijote*, en cualquier momento, siempre te das cuenta que ha habido pocos españoles tan inteligentes y tan modernos como Cervantes.

ERM: Otro escritor que me parece está también en esta línea es Borges. ¿Qué influencia ha tenido él sobre ti, si es que ha tenido alguna?

GCI: No en mí, en toda la literatura latinoamericana, que ha venido después de Borges, su influencia es extraordinaria. Creo que desde la muerte de Quevedo no ha habido en el idioma español un escritor de la importancia decisiva de Jorge Luis Borges. A mí lo primero que me asombra de Borges —más que su inteligencia proverbial— es algo que es tan difícil, tan raro en la literatura como el talento y que hoy día no hay más que dos escritores que lo tengan realmente. Ese algo es la elegancia. Yo creo que no hay más que dos escritores con un sentido profundo, innato de la elegancia en la literatura actual. Son Borges y Nabokov.

ERM: También son los dos hombres de gran sentido del humor.

GCI: Tanto Borges como Nabokov, tienen eso que los ingleses llaman *aloofness*. Esa distanciamiento, esa enorme elegancia, ese dandismo intelectual de estar por encima de situaciones en las cuales el común de los mortales se coloca en posición inevitablemente embarazosa —y el gran común de los escritores también. Los dos tienen ade-

más una inmensa continuidad en sus ideas, literarias o no. Son dandies consecuentes —que es lo contrario del cambiacasacas. *The anti-turncoats*.

La salvación por el amor

ERM: ¿Y qué me puedes decir de la obra literaria que estás proyectando ahora?

GCI: Mira, hay un proyecto que tengo desde hace unos cinco años. No es anterior —al contrario, es bastante posterior— al proyecto de *Tres tristes tigres*, que es un libro en el que yo quiero de alguna manera relatar ciertas experiencias, ciertas visiones, ciertas observaciones en una zona de mi vida. Es decir, en una zona, si tú quieres —vamos a no ser *autobiográficos*— en una zona histórica que va de 1957 a 1962. Quiero de alguna manera contar, transmitir esa visión, relatar esas observaciones en un libro que no sé si realmente se podría llamar novela, porque en este caso creo que el lector tendría que estar lidiando —y hablo de lidia porque va a ser un libro enorme, un libro que tendría más de mil páginas—, lidiando directamente con la autobiografía. Es decir, quiero relatar una serie de incidentes y mis opiniones con respecto a esos incidentes ocurridos en ese lapso de cinco años. Ese libro está comenzado, tengo innumerables notas —creo que tengo como quince o veinte libras de notas— y de alguna manera —y esto te va a parecer sorprendente— esa narración que tú vas a publicar en *Mundo Nuevo*, que se titula “Delito por bailar el cha-cha-chá”, vendría a ser el prólogo de ese libro. Como siempre, comienzo por los títulos. Ese libro se llamaría *Cuerpos divinos*, y para decir lo que sería, tengo que decir que será una consolación por el erotismo —o una salvación por el erotismo. Es decir, se trata de una persona —en este caso el autor— colocado en una serie de situaciones peligrosas, no tanto para la vida como para el ser —que a mí me parece el ser más importante que la vida— y que siempre es salvado de una manera o de otra por la intervención del amor. No por el amor-que-vence-siempre, sino por el amor que de alguna manera, es un salvavidas eficaz. Será un libro feliz. Pero es un libro realmente complejo, complicado. Necesito tiempo. Lo que estoy tratando con el cine —además de hacer literatura por otros medios— es de conseguir un *modus vivendi* que me permita dedicarme a escribir este libro en todo mi tiempo. En suma que el cine no fuera un ganapán, como es en estos momentos; que me permitiera hacer dinero, para retirarme, si tú quieres. . .

Esa es una de mis pretensiones con el cine. *Quiero* escribir este libro. Realmente es una ambición más personal que literaria. Creo que será un libro bien diferente a *Tres tristes tigres*, en el sentido de que será un libro menos, mucho menos, si tú quieres, *literario*. Será un libro más autobiográfico —de verdadera autobiografía, como si dijera yo: ¡No quieren autobiografía!— más que literario. Corro el riesgo de que sigan pensando que hay una influencia de ese escritor que no admiro nada y con el cual simpatizo apenas, que se llama Henry Miller. Hay otro proyecto y ese es más factible, que es el libro anunciado en la solapa de TTT y que se titula *Itaca vuelta visitar*. Por cierto, hay una errata muy curiosa, muy española, en esa nota. Cuando escribí los datos para esa nota biográfica puse el título correcto —*Itaca (pausa) vuelta (pausa) visitar*. Es decir, t-r-e-s palabras. Como lo diría un cubano cualquiera. El linotipista o el corrector tuvo de alguna manera que introducir esa *a* porque le parecía que ese título estaba incompleto. Pero este libro plantea problemas muy concretos, de forma, porque sería un libro esencialmente político. Hay experiencias, hay nociones, hay un conocimiento político que quiero incluir en ese libro, que de alguna manera es conflictivo y enemigo de la literatura. Es decir, cómo concibo la literatura— y en esa conciliación, en ese dilema es donde me he paralizado. Mientras no encuentre una forma artística apropiada para resolver esos problemas políticos no creo que pueda continuar con ese libro. El dilema es que realmente no me interesa hacer ningún tipo de realismo con etiquetas— ni “realismo” socialista, ni “realismo” crítico, ni “realismo” antisocialista. Mientras no resuelva esa dificultad, ese libro seguirá paralizado. Pero *Cuerpos divinos* sí creo que podré muy pronto seguir con él. Si la filmación de *The Jam* prosigue y puedo ganar el dinero que espero ganar, emplearé la segunda parte de este año en adelantarlo, en dar coherencia a todas esas notas, es posible que para fin de año ya tenga un libro. Es decir, tendré otra novela. En este caso, no se llamará novela, pero tampoco *Tres tristes tigres* se puede llamar novela. (1968).

<i>Dedicatoria</i>	7
<i>Prólogo</i>	9
<i>Homero Aridjis</i>	11
<i>Max Aub (I)</i>	21
<i>Max Aub (II)</i>	39
<i>Guillermo Cabrera Infante</i>	49
<i>Leonor Fíni</i>	81
<i>Carlos Fuentes</i>	113
<i>Salvador Garmendia</i>	147
<i>Juan Goytisolo</i>	165
<i>Beatriz Guido</i>	199
<i>Ernesto Sábato</i>	219
<i>Gustavo Sainz</i>	255
<i>Severo Sarduy</i>	269
<i>Lcopoldo Torre Nilsson</i>	293