

actriz Asta Nielsen interpreta al príncipe de Dinamarca, y que fue muy popular. Pero el primer gran éxito apabullante del cine fue *El nacimiento de una nación*, que viene de una popular novela americana que Griffith traslada al cine con esa extraordinaria intuición que tuvo para crear el primer lenguaje del nuevo arte. Luego está, por otra parte, la influencia del cine en la literatura. Si se lee cuidadosamente el *Ulises* de Joyce, que es el libro más literario del siglo, se advierte que está influido por el cine: hay una serie de secuencias que son en realidad cinematográficas. Joyce tenía mucho interés en el cine, tanto que regresó a Dublín para ver la posibilidad de instalar una sala cinematográfica y convertirse en empresario. En definitiva, la influencia del cine en la literatura también ha sido muy grande, y tenía que ser así, porque el cine es el gran narrador. Las grandes narraciones de los últimos cincuenta años aparecen en la pantalla, no en los libros. Los libros se dedican a hacer otras cosas, experimentos, muchos fallidos, otros conseguidos, como por ejemplo las novelas del *nouveau roman*, y aun así son novelas de la mirada, y eso viene de ser espectador de cine. Nunca hasta este siglo ha habido tal multitud de gente observando fenómenos de proyección de sombras en una pantalla. Es inevitable que la influencia del cine sea apabullante. En mi caso particular, fui al cine cuando tenía 29 días de nacido, y no he dejado de ir desde entonces. Para mí ha sido una gran fiesta concurrir al reciente Festival de Cine de Valencia, donde se exhibieron tres películas diarias durante diez días. Yo estaba en mi salsa.

—*Hace un tiempo declaró que ya no leía y que sólo veía cine. ¿Fue una boutade o es cierto? Y si es cierto, ¿por qué?*

—Lo que es cierto es que yo veo más películas que libros leo. Y eso no es una excepción, le pasa a muchos mortales. Hay un esfuerzo en leer que no aparece para nada cuando se ve una película. Inclusive se pueden ver películas basadas en obras literarias con más agrado que con el que se leyó el libro original. Ahora mismo no es raro que vea en una noche tres películas. Así que no me queda mucho tiempo para leer libros.

—*¿Qué tipo de cine prefiere?*

—Fundamentalmente, con los años, después de haber dejado de ser crítico en 1960, creció mi interés por el cine narrativo, el cine popular y, sobre todo, las reposiciones de filmes de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Hay películas populares extremadamente conseguidas, a las que el tiempo les ha dado una nobleza que no tenían. Hay filmes que hoy nos parecen extraordinarios y fueron simplemente el estreno de la semana en su época.

—*¿Tiene algún realizador contemporáneo predilecto?*

—Tiendo a ver películas y no directores, al revés de lo que hacía cuando era crítico de cine y estaba muy influido por *Cahiers du Cinéma*, el

filme de autor, etc. Eso ha terminado para mí. Por supuesto, como todo el mundo, le doy más crédito a ciertos directores, pero me doy cuenta de que por los mecanismos comerciales y las prácticas de producción, muchas veces los directores de las películas no son realmente sus creadores. La creación pertenece más a los actores que las interpretan, al guión, a la producción, etc. Porque el cine es un fenómeno típicamente colectivo; nadie hace una película. El director es una especie de guía por ese laberinto extraño. Lo digo porque he estado en el rodaje de películas con guiones míos y aquello era una especie de caos, ni siquiera organizado. El director no es tanto el que lleva a término la película como el que recibe todos los mensajes, el que tiene en la cabeza una serie de pequeñas ocasiones dentro de una escena. Ni siquiera diría que es el director de los actores. A John Huston le preguntaron una vez cómo dirigía sus filmes y él contestó: «Bueno, me siento y veo a los actores. La película se hace en el reparto. Cuando escojo a los intérpretes ya está hecha.» Una vez un actor le preguntó qué debía hacer en una determinada escena, y él le dijo: «Ah, no sé, usted está alquilado para actuar, es un profesional y debe resolverlo, yo no.» Y Hitchcock hacía otro tanto. Sólo esos actores-directores como Orson Welles persisten en dirigir a los actores hasta el último extremo. Pero si no, los filmes los hacen cincuenta o sesenta personas que están en el plató y que no consideran que están haciendo arte.

—*Pero no se puede negar que hay directores que sí controlan la totalidad del proceso de producción.*

—Sí, hay ese tipo de director, por ejemplo un Max Ophüls, típico director europeo preocupado por todo, una especie de obseso que quiere estar en todas las situaciones. Pero lo que cuenta en definitiva son los resultados, y el resultado es lo que se proyecta en la pantalla. Inclusive entre lo que se filma en el plató y lo que se proyecta hay un salto en el vacío: el montaje.

—*Usted ha escrito sobre cine con gran singularidad. ¿Cree que la crítica cinematográfica puede ser un género literario en sí?*

—No, yo digo que es al revés. Los buenos críticos son sólo los que saben escribir. Si apreciamos a determinados críticos, y voy a mencionar un ejemplo, James Agee en los Estados Unidos, que fue un crítico muy poderoso en los años cuarenta, es porque son grandes escritores. Agee lo fue, pero se ganaba la vida escribiendo para *Time* u otras revistas críticas de cine. La efectividad de los críticos proviene de su capacidad para desarrollar un argumento y para decir por qué le gusta o no una película. Los malos críticos son siempre malos escritores.

—*¿Cuáles son sus relaciones con el público lector y con los críticos españoles?*

—Vamos por partes. Estuve sorprendido de la atención que prestaron los españoles a *Tres tristes tigres*. Tenía la noción bastante precisa de que

habían entendido poco del libro. No porque fuera complicado, sino por su lenguaje: había una especie de plusvalía de términos estrictamente habaneros y de términos casi secretos de la jerga nocturna de La Habana en los años cincuenta, y yo me preguntaba qué podrían entender de eso los españoles. Por supuesto, uno trata siempre de encontrar al lector idóneo, pero el lector idóneo no existe, es el mismo escritor, primer lector de lo que escribe. Porque el cúmulo de alusiones en *Tres tristes tigres* es tan grande, y van desde Dante hasta un bolero de moda en esa época, que es imposible, es demente pedir el lector idóneo en esas condiciones. Creo que el interés del libro venía dado por su exotismo, en el mejor sentido de la palabra. Era un libro que hablaba de situaciones muy extrañas en tierras muy lejanas y en una ciudad desconocida. En realidad ese ha sido siempre uno de los principios de la literatura. Lo que tiene de extraordinario *La Odisea* es que es una novela de aventuras de un señor llamado Ulises, que las vive en tierras muy extrañas, con personajes muy extraños y en condiciones muy exóticas. Pienso que para el lector español leer mi libro era como hacerlo en griego, pero entendiéndolo como una novela de aventuras nocturnas. Y no sólo me asombró el éxito de *Tres tristes tigres* en España; también el de libros como *La Habana para un infante difunto*, que no es otra cosa que las tentativas de un Don Juan absolutamente fracasado. Pero bueno, yo me alegro mucho, porque el éxito de un libro permite escribir otros.

—¿Y sus relaciones con los críticos españoles?

—Han sido diversas. Hubo críticos estúpidos que dijeron «no se entiende nada, es un galimatías». Otros dijeron «esto es un bodrio, como las películas de Godard», y en realidad me hacían un elogio involuntario, porque en ese momento las películas de Godard eran la máxima expresión narrativa experimental. Pero ha habido otras críticas. Por cierto, algunos de los críticos que en esa época tuvieron para mí importancia no eran españoles sino argentinos. Recuerdo que se publicaron críticas excelentes en la revista *Primera Plana* y en otras de Buenos Aires, pese a que *Tres tristes tigres* era tan exótico para los argentinos como para los españoles, pero los críticos españoles tenían una aproximación más errónea al fenómeno literario. La verdad es que en América se escribe otro idioma, no hay manera de dar vueltas a la cuestión. Y los españoles todavía están preocupados por problemas que a nosotros no nos interesan para nada.

—Ahora que ha pasado bastante tiempo y se puede analizar con perspectiva, ¿qué le parece el que se llamó boom de la literatura latinoamericana? ¿Fue una reunión arbitraria de escritores o hubo homogeneidad en el fenómeno?

—Fue un fenómeno rioplatense. La palabra *boom*, aplicada a un grupo de novelas que venían de toda América, la originó el crítico uruguayo