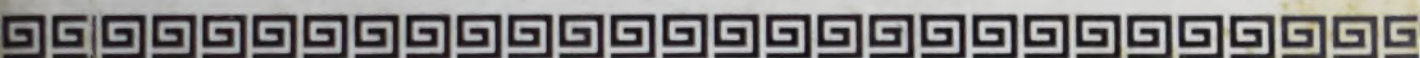
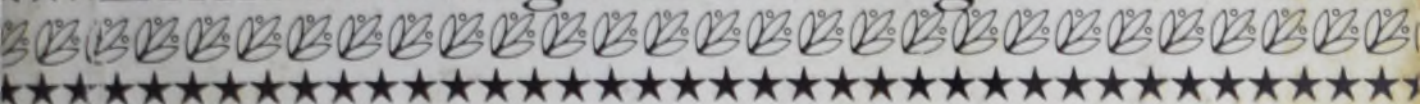


MONTE AVILA EDITORES

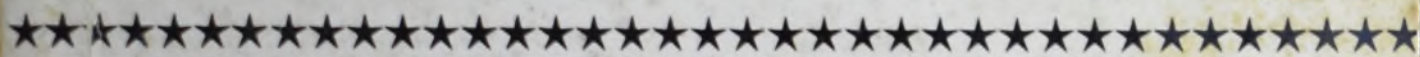


☆☆☆ Emir Rodríguez Monegal ☆☆☆☆☆☆☆☆☆



EL ARTE

DE NARRAR.



EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EL ARTE DE NARRAR

Diálogos



MONTE AVILA EDITORES, C.A.

SEVERO SARDUY

AUNQUE muy joven (nació en Camagüey, Cuba, el 25 de febrero de 1937), Severo Sarduy ya ha alcanzado notoriedad con una primera novela (*Gestos*, 1962), que ha sido traducida en francés, italiano, danés, polaco y alemán. Tiene preparada una segunda (*De dónde son los cantantes*) y ha publicado algunos trabajos valiosos de crítica de arte. Su personalidad se transparenta sobre todo en el contraste entre el rigor de sus búsquedas estructurales y lingüísticas y la calidez de su entonación cubana. Es, al mismo tiempo, compacto y preciso en su expresión, y apasionado en su escritura. De mediana estatura, delgado, grandes ojos y una sonrisa que no se generaliza fácilmente, Sarduy se toma la vida en serio, y sobre todo, se toma la creación artística como una vocación fatal. Sus opiniones no son improvisadas y se siente, conversando con él, que ha meditado todo lo que dice o escribe. La dura escuela del extranjero que vive en París le ha servido para prescindir de adiposidades y soslayar los alrededores del arte. Hay en su adhesión a ciertas corrientes literarias, críticas y plásticas de hoy un fervor intenso. Sus opiniones no son siempre ortodoxas. Pero no hay ningún esfuerzo en él pour épater le bourgeois. Por otra parte, hoy en día, son los burgueses los que se dedican (masificación y tecnología mediante) al obsoleto arte de épater, y son los creadores los que persiguen las arduas disciplinas de la invención de la realidad cotidiana. A diferencia de Carlos Fuentes, Severo Sarduy habla pausadamente y examina con cuidado cada palabra que dice su interlocutor. Fuentes parece no escuchar, aunque escucha muy bien, y se dispara a la menor provocación. En tanto que Sarduy mide y pesa, y sólo entonces opina con toda firmeza. Para un hombre tan joven, ya ha cubierto territorios muy importantes. Pero lo mejor, tal vez, es que está recién empezando.

Qué es Cuba

ERM: Me gustaría empezar preguntándole cuáles son los motivos por los que Ud. eligió venir a Europa y se está quedando aquí en París, en forma bastante sostenida.

SS: Lo más ambiguo en su pregunta es tal vez el verbo elegir. Porque yo no *elegí* verdaderamente venir a Europa, como creo que uno elige las cosas. En realidad, este no fue mi primer viaje. El primero, el más importante, es el que hice del interior de Cuba, de Camagüey, donde nací, hasta La Habana.

ERM: ¿En qué año fue?

SS: Hace ocho años de esto. Este primer viaje, en 1958, fue el que me puso en contacto con cierto nivel de la cultura, y creo que con la cultura en general, puesto que despertó mi curiosidad. La cultura es una forma de la curiosidad. Allí, en La Habana, vi los primeros cuadros de los pintores cubanos.

ERM: Es decir, que hasta ese momento, Ud. había vivido siempre en Camagüey.

SS: Sí, estudié allí el bachillerato.

ERM: ¿Qué edad tenía cuando fue a La Habana?

SS: Tenía 21 años.

ERM: De modo que fue la pintura la que realmente le abrió ese mundo de la cultura.

SS: Sí, lo más accesible en ese momento era la pintura. La literatura atravesaba una época bastante difícil, y lo más evidente para mí entonces, el signo primero de la cultura en el país, era el movimiento plástico. De modo que me interesé primero en la pintura.

ERM: ¿Ud. había hecho pintura entonces? ¿O se había sentido atraído por la pintura en Camagüey?

SS: Yo empecé escribiendo poemas. En ese momento surgió el cisma de la revista *Orígenes*, que dirigían José Lezama Lima y José Rodríguez Feo en La Habana. De este cisma surgió otra revista, *Ciclón*, una rama de *Orígenes*, y que duró exactamente la mitad de ésta: cinco años. Comencé a publicar literatura allí, en *Ciclón*.

ERM: ¿Lo que enviaba desde Camagüey?

SS: Desde allí envié el primer poema; las colaboraciones ulteriores ya son de La Habana.

ERM: De manera que ese viaje a la capital sería su primer viaje hacia la cultura.

SS: Mi primer viaje y el que me daría un sentido mío del viaje como desplazamiento y desarraigo.

ERM: Era un viaje a La Habana de Batista.

SS: Era La Habana de Batista, la primera que conocí; la última que vi fue La Habana de la Revolución. Al triunfar ésta, empecé a dirigir una página de crítica en un periódico que se llamaba *Diario Libre*. Después pasé al "magazine" *Revolución*, donde empezaron a articularse para mí una serie de preocupaciones sobre la cubanidad, sobre la cultura cubana.

ERM: Esas preocupaciones tuyas coinciden con la verdadera explosión cultural que ocurre en ese momento en Cuba, después de la opresión del batistado.

SS: Sí, aunque más que una explosión cabría hablar de una encuesta, casi de orden inquisitivo, sobre qué somos los cubanos. Sobre qué es la *cubanidad*. Y creo que de ese saber inquisitivo parten mis trabajos. De esa pregunta vital que nos planteamos todos en ese momento: qué somos, qué ha pasado en este país, qué hemos vivido. Qué es la *cubanidad*, en una palabra.

ERM: De ahí, entonces, arranca su venida a Europa, el segundo viaje.

SS: Sí, empecé a hacer crítica de pintura en La Habana y a interesarme mucho en la pintura norteamericana de ese momento, que me ha seguido interesando hasta ahora. Recibí una beca del Gobierno cubano para estudiar durante un año crítica de arte en Francia. De modo que vine a París, me matriculé en la Escuela del Louvre y empecé a trabajar. Cuando la beca terminó, decidí quedarme aquí para terminar mis estudios. Estoy preparando una tesis.

ERM: ¿Sobre qué tema?

SS: Sobre el retrato Flavio. Voy a estudiar y exponer en el Louvre tres retratos romanos: los del Emperador Domiciano, de su esposa Domicia y del Emperador Tito.

ERM: ¿Y por qué ha elegido ese tema, que aparentemente parece tener tan poco que ver con sus preocupaciones por el arte contemporáneo?

SS: No, ese tema, al contrario, de todo el sector de las antigüedades, es el que tiene más que ver con la cultura, y en cierto modo diría, con la moda actual. El retrato Flavio, como ha dicho mi director de tesis, el señor Charbonneaux, es en realidad un retrato a la 1900. Domicia es una dama de 1900 tal como pudo haberla pintado Klimt, o un pintor cualquiera del *Art Nouveau*.

ERM: Lo que equivale a buscar antepasados romanos del Art Nouveau y traer un poco al contexto actual una concepción plástica del retrato romano.

SS: Más que una concepción plástica, yo diría que es una especie de formulación de toda la "gramática", de toda la retórica, del Art Nouveau. El arte del 1900, el rococó y el arte Flavio son las épocas en que la retórica ha sido "afichada" sin ningún temor; siempre ha habido un gran terror retórico en la historia del arte. En estas épocas que cito, al contrario, la retórica ha sido asumida como tal, es decir, como un ejercicio válido de articulación artística.

ERM: Bueno, y cuando llega Ud. a París se encuentra aquí con un ambiente de gran densidad artística y cultural. Entonces, ¿cómo se va orientando, cómo va encontrando sus rumbos?

SS: Yo observaría otra vez, que la frase puesta al activo no es de una pertinencia total puesto que yo no encontré esos rumbos. En el fondo quizás lo que hice fue empezar a recorrer el Louvre, visitarlo de verdad. Es decir, ir cada vez a ver un solo cuadro. El hecho de convivir con un cuadro no sólo revela la intensidad del arte, sino creo que de la vida también, porque como es sabido la vida imita al arte.

ERM: Ya lo descubrió Wilde.

SS: A partir de esas repetidas visitas al Louvre, me fui interiorizando con esta cultura al mismo tiempo que iba descubriendo mejor mi entronque con la cultura de mi país. Al distanciarme de Cuba comprendí qué era Cuba, o al menos me plantee con toda claridad la pregunta: *¿Qué es Cuba?* Mientras estuve allí no pude plantearme la del todo y creo que nadie, en el interior de Cuba, podría resolver esa cuestión con total pertinencia puesto que estando dentro de su contexto, el contexto en sí es indefinible. Es como si nos preguntaran ahora cuál es el olor del oxígeno. No podemos saberlo, habría que respirar una atmósfera totalmente desprovista de oxígeno para poder determinarlo.

ERM: Lo que Ud. dice coincide mucho con lo que ya se ha observado de que casi todos los grandes artistas y creadores latinoamericanos han llegado a una creación verdaderamente personal y al mismo tiempo muy americana, yéndose fuera de sus patrias por un período, mayor o menor que les permita tomar esa perspectiva, ese distanciamiento, para poder ver mejor lo que les interesa.

SS: Mientras estaba en Cuba, era algo que estaba demasiado presente; no podía saber qué era. Cuando quedó lejos, pude empezar a plantearme esa pregunta, que es la que poco a poco ha centrado mi

trabajo. A saber: cuáles son las posibilidades, diría de un modo un poco presuntuoso, las posibilidades ontológicas, las posibilidades de ser de mi país.

Una literatura gestual

ERM: Pasando ahora a un plano un poco más anecdótico, ¿qué significación tendría, dentro de lo que Ud. me está diciendo, esa novela *Gestos*, que publicó en 1962 la editorial Seix-Barral, de Barcelona?

SS: Esa novela es quizás la primera respuesta a esa pregunta que yo me hago. Claro está, como una primera respuesta yo la encuentro ya un poco exterior y finalmente un poco decorativa. Allí lo plástico quedó (aplicando la palabra plástico de un modo un poco peyorativo) como una exterioridad a la pregunta misma. Quizá yo vi a Cuba allí un poco sin dimensión.

ERM: Recuerdo que la primera vez que hablamos de *Gestos* hace unas semanas, usted me dijo (tal vez en broma) que era el resultado de una cruce entre el *Nouveau roman* y el cha-cha-cha. No creo que la frase sea suya.

SS: No, no es mía, claro. La utilizaron los periódicos en Italia, al publicarse una traducción de la novela allí.

ERM: De todas maneras, recuerdo ahora la frase por razones solamente pintorescas.

SS: Yo creo que es, en parte, justa.

ERM: Es muy característico que los escritores, o los creadores en general, abominen de la última obra que han hecho o de las inmediatamente anteriores. Como están ya metidos en otra etapa de su búsqueda, las obras realizadas les parecen superadas. Pero desde un punto de vista crítico, creo que es posible ser un poco más generoso con su primera novela. A mí me interesó mucho cuando la leí en Montevideo y me pareció una obra sumamente valiosa, porque advertí en ella una búsqueda formal al mismo tiempo que una búsqueda expresiva y una inquisición sobre eso que Ud. llama la cubanidad. En cierto sentido, *Gestos*, es una novela de elementos muy exteriores, deliberadamente exteriores. Es una novela en que predominan los elementos visuales, los elementos plásticos, y además tiene una anécdota muy llamativa. Esa pintura fragmentada de la Cuba terrorista de antes de la Revolución, con esa negra espléndida que lleva una bomba en su cartera, podría ser calificada de exterior y decorativa, en el mal sentido de ambas palabras. Sin embargo, a través de ese *collage* de imágenes y de esos sobreabundantes gestos plásticos

a que alude el título, yo sentía una voluntad de inquisición, de búsqueda y hallazgo de una apostura nacional. También veía una voluntad de creación del lenguaje que es lo que me parece más característicamente suyo. O sea que sobre esas líneas yo creo que se puede hacer una defensa de su primera novela frente a su propio autor; en este caso concreto, frente a Ud. Ahora una pregunta de pura curiosidad: ¿cuánto tiempo tardó en preparar *Gestos* y qué impulsos lo llevaron a realizarla así?

SS: Relativamente poco tiempo. Es una novela corta. Para la segunda que he escrito tardé cinco años. Para aquélla, quizás dos o tres. El impulso evidente fue, por supuesto, el hecho de la Revolución. Pero había otros impulsos implícitos que quisiera precisar: tratar de reconstituir una realidad —la cubana— a partir de percepciones plásticas. La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet. Esos *gestos* no son, como se ha dicho, movimientos de gente que habla, o al menos, no son únicamente movimientos de manos, sino *pintura gestual*. El arte me sirvió de *intermediario* con la realidad, como en la segunda novela, el lenguaje ha sido el intermediario. Las percepciones plásticas permiten, diría, descifrar la realidad.

ERM: En cuanto a la técnica puramente literaria, *Gestos* ha sido vinculada con el *Nouveau roman*.

SS: En América Latina los críticos han hecho esa vinculación. Mis amigos franceses del *Nouveau roman*, al contrario, la defienden porque no les parece pertenecer a ese movimiento. Creen que yo he escapado a la retórica del *Nouveau roman*. En cierto sentido, yo caí en algunas trampas. Pero más bien se trata, aplicando una comparación plástica como dije, de la influencia de determinado tipo de *Action painting* a la Franz Kline.

ERM: O a la Jackson Pollock.

SS: A la Pollock, en cierta medida. *Gestos*, en sí, trata de lograr una práctica gestual de la literatura, y, en este sentido, es muy distinta del *Nouveau roman* porque éste es, al contrario, muy estático.

ERM: A mí no me parece muy acertada la vinculación con el *Nouveau roman*, salvo en lo que la novela tiene de exageración del objeto como tal. El *Nouveau roman* también me impresiona como mucho más estático, mucho más diagramado, como si Robbe-Grillet (por ejemplo) siempre escribiera sobre papel cuadriculado. En cambio lo suyo me parece que tiene mucha mayor libertad, e incluso un dinamismo que rara vez se encuentra en las novelas del *Nouveau roman* que suelen pecar por empantanamiento de la descripción.

SS: Habría que aclarar totalmente qué es y qué no es *Nouveau roman*. Mi novela se articula con el primer trabajo del *Nouveau roman*, justamente. En 1932, Nathalie Sarraute escribió una serie de páginas que llamó *Tropismes* que son en realidad movimientos de gente que se desplaza. Allí no hay personajes en sentido tradicional y los pocos que hay, están percibidos de un modo muy intuitivo, muy directo. Ese primer trabajo del *Nouveau roman*, que es el realmente fundador, no pudo publicarse entonces porque la autora no halló editor hasta 1938. Si el *Nouveau roman* está efectivamente en esa primera exploración de la narración, entonces puedo decir que *Gestos* es un *Nouveau roman*. Lo es mucho menos si nos referimos a Robbe-Grillet o a Butor.

ERM: Precisamente a propósito de lo que Ud. dice, me parece interesante que destaque a Nathalie Sarraute que, a mi juicio, tiene mucha mayor vivacidad narrativa y un ritmo más dinámico que el de Robbe-Grillet, de una evidente pomposidad, o el de Michel Butor, que llega a ser perversamente geométrico. Lo que pasa es que generalmente la concepción corriente del *Nouveau roman* se ha construido sobre la obra de Robbe-Grillet, la que ha tenido más difusión por el cine y por la tenacidad con que el autor administra su propaganda.

SS: Yo creo que en el fondo se ha creado un malentendido muy grave, y es el que ha hecho que califiquemos las obras literarias en términos de *vitales*, o al contrario, de *muertas*. Hay algo de muy grave en esa dicotomía. Yo creo que habría que evitarla totalmente y nunca quisiera calificar un libro de vital, por ejemplo. Me parece que ocurre como en pintura cuando se dice que Munch o Ensor son muy vitales, y que Mondrian representaba la geometría y la muerte. En realidad, son problemas de escritura.

ERM: Eso pasa siempre. La presión de un escritor, bueno o malo, pero que logra cierta influencia en su medio, tiende a reducir a polaridades fatales, a dicotomías, cosas que son sobre todo características de su escritura o de su invención poética. Cuando apareció Sartre, así un poco meteóricamente en la escena literaria de 1945, pues no se hablaba más de opciones planteadas por él. Parecía que toda la literatura tenía que encauzarse urgentemente en una de esas elecciones inconciliables: libertad o determinismo, compromiso o gratitud. Cuando pasó la confusión, no sólo se pudo descubrir que en buena medida los planteos de Sartre eran ajenos (el existencialismo alemán, sobre todo) o viejos (toda la polémica de los años treinta en Europa y los Estados Unidos), sino que buena parte de ellos ni siquiera eran literarios. Ahora pasa lo mismo con Robbe-Grillet y dentro de poco

empezaré a pasar algo similar con las tesis de Michel Foucault. El talento de Francia para lanzar figuras al mundo literario es innegable. Hace algunos años, Edmund Wilson se burlaba sutilmente de la fatalidad que parece arrastrar a los escritores franceses a convertirse en jefes de escuela. Lo decía a propósito de Sartre y del existencialismo, pero podría aplicarse ahora a otros hombres. Por eso mismo, me parece muy interesante todo el esfuerzo que Ud. está haciendo por encontrar otro camino fuera de ciertas opciones fatales.

La novela como estructura

ERM: Creo que la segunda novela que Ud. ha escrito, *De dónde son los cantantes*, da un paso más adelante en el sentido de una exploración y una búsqueda de su propia forma expresiva. Me parece que es un esfuerzo de exploración de las posibilidades novelescas que vale la pena ser conocida mejor. Como todavía sigue inédita, aunque ya han aparecido algunos capítulos en *Sur* de Buenos Aires, *Zona Franca* de Venezuela y *Diálogos* de México, me gustaría hablar un poco con Ud. de ella. He podido leerla en manuscrito y pienso que su estructura es sumamente interesante.

SS: Mi novela es justamente eso, una estructura. Es otra respuesta, una respuesta más profunda, creo, al mismo problema de siempre, el problema de la cubanidad. Pero mientras que en la primera novela yo había caído en una trampa de orden anecdótico, es decir, en una trampa de orden histórico (yo estaba aún preso del "devenir" de la historia), aquí doy otra respuesta que no es de orden diacrónico, sino de orden sincrónico. Hay al mismo tiempo en ella *signos* de muchos niveles, es decir, muchos estratos del lenguaje. Cuba aparece en esta novela como una superposición de tres culturas que son, por supuesto, la española, la africana y la china.

ERM: Esto de la cultura china me resultó totalmente misterioso al leer la novela porque no sabía que había tanta influencia como para convertir la cultura china en uno de los tres elementos determinantes de la cubanidad. (Entre paréntesis le digo que después de haber padecido durante años la argentinidad y la mexicanidad, esto de la cubanidad, como palabra, no como concepto, es claro, me irrita un poco el oído. Pero *passons*).

SS: Yo creo que el desconocimiento de la influencia china es muy simple. En Cuba durante muchos siglos se ejerció abiertamente un prejuicio racial muy grave contra los negros. Pero no nos dábamos cuenta que había al mismo tiempo otro, tan grave como el primero,

contra los chinos. Los chinos han sido muy importantes en Cuba porque, aparte de su influencia en el orden cultural, están en el centro de la concepción del mundo cubano.

ERM: Pero históricamente, ¿en qué momento llegaron?

SS: Llegaron después de los negros, durante la esclavitud. Hay dos hechos, quizás arbitrarios, pero significativos; de ese tipo de hechos que revelan por su estructura toda la concepción del mundo de un pueblo. La orquesta cubana, que es quizás el caso único de síntesis total de las tres culturas está centrada por una flauta de origen chino. Esta flauta china es el centro de la música cubana. Eso por una parte, y por la otra, el sentido del azar cubano. Debo decirle que allí, en mi país, el azar llegó a proporciones diabólicas puesto que había entre ocho y diez loterías diarias.

ERM: ¿Diarias? Y yo que creía que con nuestras loterías y quinielas dos veces por semana los uruguayos éramos el pueblo más lúdico de la tierra.

SS: La charada o lotería y el sentido aleatorio de la vida que se manifiesta en Cuba, son chinos. Y creo que el sentido del azar ha sido muy importante en la historia de Cuba.

ERM: Todo esto sin hablar de la influencia más reciente de China comunista, que tiene sobre todo un valor político inmediato.

SS: Sin hablar de esa influencia.

ERM: Así que el punto de arranque en la novela estaría en la superposición de tres culturas en Cuba. La novela misma tiene, por otra parte, forma tripartita.

SS: Sí, está dividida en tres partes que corresponden a esos tres estratos de cultura; es decir, de símbolos. Pero en cada uno he querido también mostrar la presencia de los otros dos. La primera parte es la china porque el mundo chino me parece un mundo de percepción, un mundo estático más bien, un mundo que se sitúa en la dialéctica de la contemplación y de la acción extrema. Por eso es a la vez fijo y vertiginoso de deseo. Es un mundo de deseo.

ERM: En la primera parte de la novela precisamente es donde yo veo esos dos elementos del deseo y de lo vertiginoso. La narración tiene allí un ritmo que me hace recordar un poco a las películas japonesas de Akira Kurosawa, con la alternancia de escenas lentas, un poco rituales, y esas explosiones violentas de movimiento, motivadas siempre por la pasión criminal o por el deseo. Como pasa en algunas escenas de *Rashomon* o en esa increíble versión de *Macbeth* que se llama, en francés, *El castillo de la araña*, y en inglés, *Trono de sangre*. No sé si Ud. estaba pensando en ellas cuando escribió esta parte.

SS: Yo no pensé directamente en el cine, sino en la plástica china. Y sobre todo pensé mucho en los chinos de La Habana. Esa primera parte de mi novela es un homenaje a un teatro, un "burlesco", como dicen allí que quizás estuvo en el centro de todo un tipo de actuación, de todo un tipo de teatro cubano: el Changay, un teatro erótico situado en el barrio chino de La Habana.

ERM: ¿Ahora no existe más?

SS: Ahora ya no existe.

ERM: ¿Y la segunda parte de la novela?

SS: La segunda parte corresponde al estrato negro, a las culturas negras. Es una parte de mucha acción, muy teatral, donde no hay ninguna descripción. Son sesenta páginas donde todo es diálogo. La *negritud*, en el fondo, se me aparece como diálogo, como pregunta.

ERM: Aquí es donde me parece reconocer ciertos elementos de sátira política a una forma del caciquismo local prerrevolucionario. Y a propósito: ¿la novela no tiene una situación histórica o cronológica determinada, no es cierto?

SS: Se sitúa en la república. Es también una sátira de toda la mecánica electoral de aquellos tiempos, pero yo diría, de un modo poco modesto, que no se limita a la sátira electoral en sí, sino a la sátira del caudillismo con todo lo que implica.

ERM: Aquí es donde me parece que la novela afloja un poco su tensión creadora. Me parece que no mantiene totalmente el equilibrio entre el tema este, esencial, del diálogo de la *negritud*, como Ud. dice (*negritud* es otra palabra que excluiría del vocabulario latinoamericano, porque nadie habla de *blanquitud*, ¿verdad?), y ese otro tema, un poco subyacente y que a ratos pasa al primer plano, del caudillismo: tema que es no sólo cubano republicano, sino de toda América Latina. Tengo la impresión de que si se le compara con la primera y la última parte que están más redondeadas en su forma expresiva, en ésta hay como lagunas de "inspiración" (empleando la palabra entre comillas) o de hallazgo de formas expresivas, de escritura en fin.

SS: Sí, da esa impresión. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se trata de un caudillo. La psicología del aspirante al puesto electoral, la psicología del "conquistador", es muy importante en un personaje que no es el protagonista y que se llama Mortal. El posee la retórica, es un profesional del discurso. Este personaje es en sí una marioneta, un hueco. De modo que puede reprochársele, quizás, el que sea hueco, pero yo diría, aplicando un argumento que me parece

bastante idiota, el argumento del naturalismo, que el personaje es precisamente eso: puro ejercicio retórico.

ERM: ¿Y en cuanto a la tercera parte?

SS: La tercera parte es la española y, sin querer ser una historia del idioma, que necesitaría cinco mil páginas por lo menos y varias vidas de experiencia, toma algunos puntos de esa enorme evolución viva que es el idioma español. Parte del interior de Cuba, de Santiago, recorre de Oriente a Occidente las provincias y el "habla" de cada una. Porque esta pregunta sobre Cuba se me ha convertido en una interrogación del lenguaje: ¿Cómo hablamos, es decir, cómo somos?

ERM: El hilo narrativo conductor de esta parte es la procesión de una imagen de Cristo que sale de Santiago y llega hasta La Habana. Pero al comienzo, esta parte parece que se localiza geográfica e históricamente incluso antes, en la España medieval.

SS: En efecto. Empieza en Medina-az-Zahara; es decir, en pleno mundo islámico. Pero repito, no se trata de un libro etnológico ni de una investigación histórica.

ERM: De acuerdo. Creo que ahora podemos precisar un poco más el comentario sobre esta novela, señalando precisamente que está lo más lejos posible de todo realismo de tipo documental o sociológico, o de pretensión sociológica. En realidad, Ud. hace allí una síntesis de carácter ficticio, imaginativo, con gran libertad y brillo, pero al mismo tiempo con un gran rigor, de esa cubanidad que busca desde su llegada a La Habana.

SS: Si hubiera que definir a esa novela con dos palabras, yo diría que es una *síntesis metafórica*. Síntesis porque la cubanidad en sí es una síntesis (que aún no está lograda, que se está logrando); metafórica, porque no se trata de una diacronía, de una cronología, sino justamente de una imagen del devenir. Por eso me he atrevido a ir hasta el mundo árabe. La tercera parte empieza con Ben Guzmán, con Mutanabbi con los poetas árabes de España. Parte de allí, recorriendo toda la hispanidad y termina con el habla habanera. Es decir, que la vida de sus personajes se extiende sobre muchos siglos.

ERM: Está fuera del tiempo y al mismo tiempo abarca todo el tiempo.

SS: Desde el siglo X de la civilización del sur de España hasta una inmensa nevada que recubre y ahoga La Habana.

ERM: Una nevada que nunca ha ocurrido allí.

SS: Que es metáfora, también.

ERM: Y aunque sea climatológicamente imposible, puede ocurrir en el mundo de la metáfora. Es decir: en la literatura.

SS: En la novela, el paisaje cubano se va alterando con la superposición de otros paisajes por un proceso que es un poco el proceso del *collage*, pero que no es exactamente un *collage*. Yo diría que es un *collage* en profundidad, un *collage* hacia adentro. De modo que poco a poco, el paisaje cubano se va alterando; aparecen por ejemplo fábricas de kirsch, aparecen muy sutilmente indicadas una zoolo-gía y una flora que no son cubanas. Termina ese proceso con la total asimilación de lo exterior que es la nevada.

ERM: Le puedo decir como lector absolutamente ingenuo que soy (todos los críticos son lectores ingenuos, si no se dedicarían a otra profesión) que cuando llegó el momento de la aparición de la fá-brica de kirsch, me dije a mí mismo: ¡Pensar que hay fábricas de kirsch en Cuba! Luego, cuando empecé a notar una flora y una fauna extrañas, y sobre todo cuando vi el subterráneo en La Ha-bana, descubrí que no sabía nada de Cuba. Luego me di cuenta, por suerte, que no era que no supiera, sino que la de su novela era una Cuba totalmente metaforizada y sintetizada.

SS: Sí, poco a poco, también se metaforiza el cuerpo de ese Cristo que sacan en procesión, de ese Cristo que es de madera y articula-ble como los hubo aún en el siglo XIX y quizás los haya en las viejas catedrales de Cuba, en Santiago, por ejemplo. Este Cristo parte de Santiago, pero a medida que su cuerpo de madera se va corrompiendo, se va pudriendo, el paisaje también se va pudriendo, de modo que hay una relación coordinada en esa degeneración pau-latina del cuerpo y del contexto.

ERM: ¿También metafórica?

SS: También metafórica.

ERM: Otro elemento que da unidad a la novela (aparte de esa ex-ploración de la cubanidad, tantas veces señalada) es la presencia en las tres partes de ciertos personajes que a pesar de cambiar de nombre y a veces de sexo siguen siendo los mismos. Hay en cada parte una oposición dialéctica entre los personajes. Una mujer y el hombre que la desea, en el primer episodio, aunque allí la mujer no sea mujer más que por imposición del deseo del hombre. Hay otra oposición dialéctica entre dos mujeres que son como un coro, desorbitado y reducidísimo, lenguaraz y a ratos obsceno, incrustado en la misma acción. Hay velocísimas metamorfosis y reconversiones. Toda la no-vela es realmente un juego de máscaras que atraviesan los tres mun-dos de la cubanidad y que no rehuyen, sino que se precipitan sobre las formas más complejas o totales del disfraz, incluido el *travesti*.

SS: Sí, lo que da unidad a la novela desde este punto de vista son los personajes que siempre son los mismos y siempre son distintos; que justamente, en la medida en que cambian en cada página, unifican la novela. Son principalmente los personajes de Auxilio y Socorro, también llamadas las Floridas, las Pie diminuto, las Siempre Presentes, las Dueñas-de-toda-posible-ciencia, etc. Continua metamorfosis, máscaras que cubren otras máscaras que cubren otras máscaras, Auxilio y Socorro atraviesan toda la escritura de la novela con sus imágenes dobles. En la parte china son unas (unos) coristas del *Changay*. En la parte negra, la *Dolores Rondón*, son unos (unas) servidores. En la parte española, finalmente, unas devotas que metaforizan en devoción mística el erotismo. El protagonista, Mortal, es al principio un español rubio, *il biondo*, como llaman al Cristo en algunos autos sacramentales. El Cristo es un doble, un equivalente del rubio Mortal. Al final de la novela, los personajes de Auxilio y Socorro están presentes como Parcas. Su constancia es de orden, también, temático: ocupan en la estructura simbólica de la cubanidad, el lugar de la muerte. Añado que la función del narrador, esa función de una persona que cuenta algo, esa función circula a través de todos los personajes, incluido yo mismo. Pero no se trata de hacer que un personaje *cuenta* la novela y que luego otro continúe la narración; ni tampoco se trata de que uno de los personajes de la novela sea el narrador. Aquí la narración circula y es constantemente puesta en tela de juicio. Si el personaje no está de acuerdo con su papel, con la aventura que se le asigna, protesta. Asimismo, cuando es Auxilio quien habla el papel de Socorro está en pleno ridículo, y viceversa. Yo mismo, como "autor", en más de una ocasión me veo obligado a defender mi escritura, porque, por ejemplo, un personaje se ríe del hecho de que yo utilice tres adjetivos seguidos. Otras veces lo que defiendo es mi "honor" Las imposturas Pintarrajeadas (Auxilio y Socorro) me insultan, ay, con demasiada pertinencia. La función de la narración aquí es un carbón ardiendo. Porque la verdadera función de la narración está siempre a cargo de la *escritura*.

El "yo" es siempre un "él"

ERM: Sobre esto me interesa conversar un poco con Ud., porque precisamente creo que una de las cosas que se ha convertido en tema central de la novela contemporánea (e incluso del arte en general, pero esto nos llevaría demasiado lejos) es esa presencia

ambigua, real y metafórica, del narrador dentro de la novela. Hasta el siglo XIX, el autor no parecía tener, por lo general, otra relación con la novela que la de escribir un prólogo o firmar el libro. La objetividad del novelista fue elevada incluso a categoría de dogma por Flaubert. Pero ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX empieza a tomar cuerpo lo que podría llamarse una conciencia aguda de la ambigua relación entre el autor y la novela misma que está narrando. Esa conciencia, por ejemplo, en el caso de Henry James y de Joseph Conrad se manifiesta en forma muy intensa. Muchas veces sus novelas contienen un personaje que narra la historia, un Narrador. Así se establece lo que conocemos con el nombre de técnica del punto de vista. Posteriormente se intentan desarrollos cada vez más complejos, se utilizan técnicas más audaces, se encaran posibilidades inéditas. Pero lo que me interesa ahora es subrayar un aspecto de este vasto proceso: con James y Conrad el autor adquiere plena conciencia del problema estético del punto de vista narrativo, y busca establecer nítidamente —dentro de la misma novela— la presencia de un Narrador, que es también un personaje, y con el que el autor mantiene una relación sumamente ambigua. Y ahora, volviendo al caso concreto de su novela, *De dónde son los cantantes*, ¿qué significado tiene para Ud. ese Narrador que aparece de repente?

SS: Es un proceso bastante complejo. Yo diría que a veces el resultado último de una serie de experiencias del siglo XIX nos devuelve a los comienzos del arte narrativo. Este proceso de la función del narrador ha llegado ya a una especie de rococó, a un punto máximo de saturación, y ese punto nos ha devuelto otra vez a un estado "primitivo". Así que voy a empezar por el estado "primitivo". Ya José Rodríguez Feo hablaba, en la revista *Orígenes*, de *La lozana andaluza*, una novela española del siglo XVI. Ocurre allí que el personaje de una muchacha viene a pedirle cuentas al narrador de por qué la trata así y de por qué la hace vivir esa serie de aventuras. Otro ejemplo, aún más conocido, es por supuesto el del *Quijote*. Como se sabe, en el *Quijote* intervienen muchas imágenes del libro y del narrador. Una de las más célebres, ya demasiado célebre, es el escrutinio de la biblioteca del famoso hidalgo, en que el cura y el barbero, personajes de Cervantes, juzgan y comentan *La Galatea*, novela pastoril también de Cervantes. Hay otro ejemplo, a mi juicio mucho más significativo, cuando Cervantes, que toma explícitamente la función del narrador, cuenta que un día, paseándose por una calle de Toledo, encontró unos papeles en venta y que se interesó por ellos. Eran unos papeles escritos en

árabe. Buscó un morisco —como dice él— para que se los tradujera. Cuál no fue su sorpresa al ver que se trataba del *Quijote*, de la historia del *Quijote*, en árabe.

ERM: Conviene recordar que Cervantes había dejado en suspenso la narración en ese punto porque afirmaba no saber qué había pasado luego, y que esos papeles le aportaban el resto de la historia: es un típico recurso de suspenso.

SS: Exactamente. Y cuando el morisco empezó a traducir las primeras frases, se rió mucho porque se hablaba allí de una Dulcinea del Toboso que tenía unas manos maravillosas para salar puercos, etc., etc. Pero lo que me interesa subrayar ahora no es la ironía anticaballeresca de Cervantes, sino el hecho de que el libro que está escribiendo el autor español ya está resumido, reducido totalmente, en el interior del libro mismo. Haría un paréntesis un poco arriesgado al decir que no por azar en *Las Meninas* (la otra obra que, con el *Quijote*, está en el centro de todo lo hispánico) el mismo mecanismo interviene. En ese cuadro, Velázquez aparece pintando precisamente las Meninas, como en el *Quijote* aparece escribiendo precisamente el *Quijote*.

ERM: En el *Quijote* todavía se sigue dando vueltas de tuerca al mismo tema, porque ya en la segunda parte, de 1615, los personajes han leído la primera, de 1605, o han oído hablar de ella. También conocen, así sea de oídas, el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, de 1614. Entonces Cervantes establece un verdadero contrapunto entre la primera, e incluso la parte apócrifa, y la segunda, dando profundidad a su propia ficción. Empiezan a multiplicarse los reflejos, la novela se convierte en juego de espejos enfrentados. Es como si en *Las Meninas*, Velázquez no sólo se pintara a sí mismo pintando *Las Meninas*, sino también pintara a otro pintor que estuviera pintando una caricatura de *Las Meninas*. O para violar todas las leyes del tiempo, como si en su cuadro apareciera Picasso pintando sus variaciones sobre *Las Meninas*, o estuviera allí el pintor mexicano Alberto Gironella realizando sus metamorfosis sobre temas de Velázquez. Ampliando esto, haría otra observación. Hay un ensayo de Borges que precisamente ha sido de los que han llamado la atención sobre esta existencia o preexistencia del narrador dentro de la obra. Borges señala como uno de los procedimientos o temas de la literatura fantástica, la introducción de la obra de arte dentro de la obra de arte. El citaba el caso de la *Iliada* en que Helena aparece bordando en Troya un tapiz sobre el tema de la guerra de Troya; el caso de la *Eneida*, en que Eneas contempla en Cartago un bajorrelieve que representa la caída de Troya, de

la que es sobreviviente; el caso de *Hamlet*, en que el protagonista organiza una representación sobre el tema del asesinato de un rey por su sobrino. Esta especie de espejo interior en que la obra de arte se refleja a sí misma, a veces (como en la *Eneida*) en otra forma, la forma plástica, pero otras veces dentro de su misma forma, como en *Hamlet*, es sumamente curioso. Todo esto me parece que está en el centro de las preocupaciones del arte y especialmente de la narrativa actual. Sin buscar ejemplos europeos y norteamericanos, que abundan, es indudable que este recurso está en el centro de la obra, no sólo de Borges o de Carpentier (en *Los pasos perdidos*, el protagonista busca liberarse del mundo masificado mientras proyecta componer una partitura sobre el *Prometeo liberado*, de Shelley), sino principalmente en el centro de la concepción de una obra como *Rayuela*, de Julio Cortázar. Tampoco me parece casual que precisamente en una novela latinoamericana que ha sido escrita sin ningún contacto con la suya, y que también está inédita, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, haya también un Narrador que es un personaje de la novela y que al mismo tiempo mantiene relaciones de gran ambigüedad con el invisible autor, creando dentro del libro una situación interior de dialéctica, de lucha y discusión permanente. Pero lo que ahora me interesa precisar (y le pido disculpas por este largo desarrollo) es hasta qué punto la *presencia* del narrador dentro de la novela no lo convierte simplemente en un personaje más. O para decirlo todavía más explícitamente, ¿qué relación guarda el Narrador, dentro de su novela, con el Autor que está fuera de ella?

SS: Cuando yo digo en mi novela: *yo*, ese *yo* es un *él*. Es decir: toda primera persona singular en una novela es un *él*.

ERM: De acuerdo. Es muy sabido que los autores suelen asumir la primera persona para contar historias ajenas. Por lo tanto, es ilegítimo tomar el *yo* de una narración como *yo* del autor, a no ser que queramos ser tan literales como los jueces de Siniavski y Daniel. Aunque el *yo* de una novela sea un escritor, es siempre un personaje. Incluso el *yo* del autor, por el solo hecho de aparecer dentro del libro, se convierte en un *él*. Así, Cervantes narra el *Quijote* como si fuera un biógrafo del personaje, cuya realidad histórica pretende postular algo irónicamente. El declara (en el texto del libro, aunque no en el prólogo) que está escribiendo una "historia" real. Como Ud. sabe, la palabra *novela*, que fue introducida por él del italiano, significaba en su tiempo cuento largo. El *Quijote* es, para Cervantes, una "historia"; Cervantes es el biógrafo del ingenioso hidalgo. Como tal, aparece él mismo metido en el

capítulo IX de la primera parte, encontrando el libro arábigo. Pero ese biógrafo que dice *yo*, ese Cervantes del capítulo IX, no es el de carne y hueso, sino un personaje proyectado dentro del libro para que cumpla las funciones de "historiador", es decir, de narrador. No es un *yo*, sino un *él*. Esto me recuerda lo que decía Ezra Pound en uno de sus comentarios más luminosos: desde el momento que se dice *yo*, uno es otro.

SS: Claro, ya es otro. Sin embargo, yo he querido jugar en mi novela con esta ambigüedad, y diría que en ella intervienen dos *yo*: uno al nivel de ese personaje escritor y otro al nivel de *yo mismo*, que también juzgo a ese *yo* autor. Asimismo, interviene en la novela un lector que es una especie de caricatura de lector. Por ejemplo, en un momento dado, ese lector pide desarrollo, pide desenlace, porque se aburre de las descripciones.

ERM: Todo esto parece muy pirandelliano, también.

SS: Pero no en nivel de la psicología, como en Pirandello, sino en el de las estructuras mismas de la narración.

ERM: Volviendo a lo que decía, es significativo que a Pound le haya servido esa distinción entre el *yo* individual y el *yo* poético para desarrollar su teoría de la *persona*. Ya se sabe que el origen de la palabra latina *persona* es máscara. Todo escritor, en el momento de escribir y aunque escriba en los términos más descaradamente autobiográficos, está utilizando una máscara.

SS: Toda palabra es ya una metáfora, es decir: una máscara.

ERM: O sea: el uso del lenguaje ya implica una máscara y por eso, dando una vuelta más de tuerca a este mismo pensamiento, es que se puede verificar que la novela contemporánea asume cada vez más las estructuras poéticas; es decir, abarca más elementos retóricos de la poesía o desarrolla una poética propia. Por eso se ha llegado en este siglo a esta distinción de una *persona* del narrador dentro y fuera de la novela.

SS: Sí, por eso prefiero hablar de función narrativa. Porque el narrador, ese *yo* que cuenta no es el *yo* verdadero del autor. En mi novela exploto también ese segundo *yo* verdadero, que es un *yo* al cuadrado, es un *yo* del *yo*.

Barroco y esencial

ERM: Pronostico que si seguimos por este camino, nos vamos a perder del todo. Conviene desandar un poco lo andado para preguntarle cuándo empezó a plantearse estos problemas concretos.

SS: En parte, esta serie de inquietudes sobre la narración vienen de ese ensayo de Rodríguez Feo, que le citaba, en parte de la obra de Lezama Lima, y también (como Ud. sabe) de la lectura de Borges.

ERM: Me gustaría que precisara sobre todo la doble influencia de los dos escritores cubanos que menciona. Aquí ya nos hemos referido tanto a *Orígenes* como a *Ciclón* y se han estado barajando los nombres de Rodríguez Feo y de Lezama Lima que son para Ud., evidentemente, nombres de gran significación dentro de la cultura cubana actual, aunque fuera de Cuba sean menos conocidos que otros como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier o Juan Marinello.

SS: Lezama Lima es casi una clave para mí, en el sentido siguiente: yo parto de una pregunta sobre el ser cubano. Quizás ha habido ya dos respuestas a esa pregunta en el nivel de la escritura; la palabra cubana ha llegado a su jerarquía y majestad dos veces. La primera es el *Diario* de Martí, esas últimas páginas cuando Martí vuelve a Cuba ya en vísperas de la muerte, cerca de Dos Ríos, y cuando sabe perfectamente que va a morir. Esas páginas son de un carácter casi alucinatorio. Desde el punto de vista del habla cubana son centrales: allí hay algo, allí hay una conmoción total, el ser cubano se expresa. Martí escribió eso que no se puede describir. Habría que *leer* la página. En ese momento, Martí sobrepasó el nivel de la significación, el verbo *decir*, Martí fue, fue esq, fue lo *cubano*. Ese umbral es la meta ideal de la obra de Lezama Lima y en particular de un poema reciente que se llama "El coche musical", que pertenece a su libro *Dador*. Hay allí una evocación de La Habana colonial, que se vuelve republicana, de las ferias y de la música cubana. Fíjese que la música es muy importante, porque es el nivel en que la síntesis se ha efectuado totalmente.

ERM: Y de la personalidad misma de Lezama Lima, ¿qué me podría decir?

SS: Yo creo que su personalidad podría ser situada por antítesis: Lezama no es tal cosa o no es tal otra. Lezama *no* es Carpentier, por ejemplo. La obra de Carpentier ha disfrutado de un privilegio excepcional en Europa; y quizás inmerecido. Su obra (y creo que es lo peor que se puede decir de un escritor) merece un Premio Nóbel. La obra de Lezama nunca merecerá un Premio Nóbel, como no la mereció la de Kafka y no la ha merecido la de Borges.

ERM: ¿En qué sentido dice usted esto? Porque el Premio Nóbel es un tema que pretexto toda clase de confusiones. Es cierto que hay grandes escritores que no lo obtuvieron (como Proust o Joyce,

para no salir de la novela contemporánea) y que también se ha dado a adefesios, como Echegaray, a sobrevivientes, como Cholojov, a *bestsellers*, como Sinclair Lewis. Pero no me atrevería a decir que Thomas Mann, o Camus, o Juan Ramón Jiménez, han sido disminuidos por el Premio Nóbel.

SS: No, claro, se les puede perdonar.

ERM: Creo que Mann ha soportado bien y hasta ha enaltecido el Premio Nóbel.

SS: Sí, pero hay algunos que lo soportan y otros que han nacido para él, como Carpentier. Se lo merece y seguramente lo tendrá. Quizás cuando esta conversación esté publicada ya Carpentier lo tenga. En el fondo, lo merece porque el Premio Nóbel es significativo de cierto tipo de literatura. Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único *barroco* (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el *barroco* de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco.

ERM: Bueno, yo tengo que decirle que discrepo bastante con su definición de Carpentier, que es un escritor que me interesa mucho y al que he leído con enorme placer. Creo que en su caso, el Premio Nóbel resultaría jerarquizado. Ahora, es cierto que estoy en inferioridad de condiciones para opinar sobre Carpentier en relación con Lezama Lima. Conozco muy poco de la obra de este último. En parte, por lo que ya le decía antes; ha trascendido escasamente fuera de Cuba. Aunque lo que conozco (un admirable libro de ensayos de 1953 titulado *Analecta del reloj*, algún poema, la novela *Paradiso* que acaba de publicar y que recién empiezo a leer) me da la seguridad de su indiscutible importancia creadora. Por eso mismo, me gustaría que usted precisara un poco más estas dos caracterizaciones que ha apuntado hace un momento: el barroco esencial de Lezama Lima y el neogótico de Carpentier.

SS: Justamente ya lo ha dicho Ud. todo y no tengo más que explicitarlo: *barroco* y *esencial*, ha dicho Ud. Barroco y esencial porque la obra de Lezama es una reconstitución de las posibilidades del habla de Cuba. Es decir, en él lo que es proliferación verbal, lo que es juego casi vegetal de formas, es esencial a la expresión. En Carpentier, en cambio, se trata de una construcción, de un andamiaje enorme, pero que es como el andamiaje del neogótico, perfecto y totalmente inesencial. La obra de Carpentier es una superposición, una acumulación, un desgaste.

ERM: No sé si lo que Ud. dice se aplica a toda la obra de Carpentier. En un comentario que hice a uno de sus libros, *El acoso*, cuando acababa de aparecer (1956), yo señalaba precisamente esta característica de un estilo que tiende a la acumulación de elementos de fachada, elementos como Ud. dice inesenciales y puramente decorativos, sobreimpuestos a la materia narrativa esencial, como si el arquitecto se empeñara en conservar, una vez terminada la casa, los andamios con que se la construyó. Ahora, me pregunto si en otras obras de Carpentier, como *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces*, o incluso los magníficos relatos de *Guerra del tiempo*, no se ven otras cosas también, si no se supera muchas veces ese estilo de andamiaje de que hablábamos antes. ¿No le parece a Ud., por ejemplo, que en *El siglo de las luces* hay un movimiento de mayor empuje hacia fuera del *cul-de-sac* del estilo nominativo, de fachada, una búsqueda de elementos realmente esenciales?

SS: Yo creo que si hay un movimiento de mayor empuje, este movimiento lleva hacia la anécdota; y justamente Lezama ha sabido evitar la anécdota. Su obra es como esos cuadros de Mantegna en que se ven muchos estratos de diferente color, porosidad y textura de piedra, pero todo llega a asimilarse en eso que es la *tierra* de Mantegna. Círculos concéntricos de distintas densidades que son la *tierra* de Mantegna. La obra de Carpentier es siempre un amontonamiento, nunca es tierra.

ERM: Creo que Ud. exagera. No niego que en su preciosismo descriptivo Carpentier a veces cae en la escritura "artista" a lo Lawrence Durrell o se zambulle en lo anecdótico heroico a lo Víctor Hugo, como se le ha reprochado alguna vez. Pero de todos modos, la discusión de estos puntos de vista resulta ahora superflua. Volvamos a Lezama. ¿A qué razón corresponde, según Ud. que su obra sea tan poco conocida fuera de Cuba?

SS: Justamente en mi breve aventura como asesor de obras en español para la editorial francesa "du Seuil", he querido cambiar esto y espero lograrlo. La obra de Lezama es difícil de traducir.

ERM: ¿Ud. cree que se debe en parte a esto? Pero aún dentro del ámbito de América Latina y del idioma español tampoco ha circulado.

SS: No, como tampoco circularon la de Alfonso Reyes o la de Borges hasta que pasaron muchos años. América Latina se resiste a eso que es el *saber* total.

ERM: Esa es una buena respuesta. Y con respecto a los nuevos escritores cubanos, los más recientes, ¿qué puede decir?

SS: Hasta ahora estamos hablando de la literatura cubana ya clásica.

ERM: Es cierto; Lezama y Carpentier, como otros tantos que no hemos nombrado y que son internacionalmente conocidos, son escritores que ya tienen una obra literaria realizada y pertenecen incluso a una cultura que es anterior a la Revolución.

SS: Para no alargar demasiado el tema, yo preferiría decir que ese "clasicismo" llega hasta *Ciclón*, hasta los últimos números de la revista que son posteriores a la Revolución. Para detener un estudio de la evolución de la literatura cubana en un punto completamente seguro, habría que detenerse allí. Lo que viene después está todavía haciéndose.

ERM: Detenerse en *Ciclón*, ¿le parece? Esto abarcaría también gente como Virgilio Piñera y Cintio Vitier?

SS: Por supuesto. Creo que en esta conversación, ya he pensado en esto, hay una elipsis fundamental porque hemos hablado de los dos directores de las revistas *Orígenes* y *Ciclón*, y el problema es, justamente, que esas revistas no eran revistas de director. Además de Virgilio Piñera, que es muy conocido en América Latina y en Europa, hay otros como Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, etc. Habría que estudiarlos uno a uno, aunque evitando el catálogo.

ERM: Sin duda. De todas maneras, parece evidente que hay toda una literatura cubana de lo que podemos llamar la época "clásica" de este siglo que tiene una enorme vitalidad y que continúa desarrollándose, y hay otra más reciente que corresponde al período revolucionario, todavía en plena formación.

SS: Esta literatura actual es desconocida porque los mecanismos de información, de comunicación de Cuba con el exterior, son deficientes. La mayor parte de las cosas que se publican allí no llegan a París, o llegan sólo algunas. Ahora, por ejemplo, yo estoy leyendo un libro del buen poeta cubano que es Luis Marré, pero no es un autor de la "nouvelle vague". También estoy leyendo con pasión la novela *Paradiso*, de Lezama Lima. Pero otros libros no los consigo. Carlos Fuentes, por ejemplo, me hablaba el otro día de los últimos autores cubanos. Pero éstos no los conozco, o no los conozco lo suficiente como para hablar con seriedad.

ERM: Efectivamente, ese es uno de los problemas mayores que enfrenta la cultura cubana hoy: la difusión en el exterior de lo que se está creando en la isla. Incluso las publicaciones oficiales como la revista de la Casa de las Américas, circulan azarosamente. En América Latina, hay países en que es imposible conseguirlas.

ERM: Yo sé que Ud. está más o menos vinculado al nuevo grupo de la revista francesa *Tel Quel*, que dirige el novelista Philippe Sollers. ¿Qué podría decirnos sobre este movimiento tan reciente?

SS: La revista *Tel Quel* y los jóvenes agrupados alrededor de Sollers han partido, creo, del hecho de tomarse muy en serio la literatura. Ellos rechazaban la literatura como algo respaldado por "lo que se dice", lo descrito, el *mensaje*, etc. Ellos no pensaban, como se piensa con mucha frecuencia entre los narradores de nuestra América, que el mensaje basta para escribir bien. Luego, poco a poco se fueron acercando, fueron estudiando lo que constituye la literatura: qué organización particular del lenguaje, qué trabajo sobre el significante, y yo diría, empleando esa palabra en su verdadera acepción, qué retórica. Y es en ese punto que las búsquedas de *Tel Quel*, me parece, coinciden con toda la tradición española. Luego Sollers y sus amigos llegaron a pensar que la escritura, cuando parece decir otra cosa, si es verdaderamente escritura, lo primero que refleja es eso, precisamente eso: el *acto de escribir*, con sus estructuras propias y su dimensión según creo ontológica.

ERM: Como Ud. bien dice, en muchos aspectos ese grupo coincide con una ilustre tradición española, que en este siglo, sobre todo, se ha centrado en torno de las búsquedas estilísticas de Dámaso Alonso, y otros críticos. Pero también me parece que coincide (aunque tal vez sin contacto directo) con todo el movimiento filosófico británico, que parte de Cambridge y que se centra en el estudio de la lógica simbólica, así como de esas dos escuelas que tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos se llaman el *New Criticism*. Me parece significativo, por ejemplo, que I. A. Richards haya publicado en 1923 un libro, escrito con C. K. Ogden, que se titula *The Meaning of Meaning* (El significado del significado) y que el también poeta y crítico inglés William Empson publicara en 1930 un estudio sobre *Seven Types of Ambiguities* (Siete tipos de ambigüedad). Todo esto del *New Criticism* es ya una tradición en las letras anglosajonas, y hasta ha causado hace más de una década sus estragos polémicos en el Brasil, donde fue aclimatado por Afranio Coutinho. Le digo esto porque ahora la prensa literaria francesa no habla más que de la *Nouvelle critique*, y de la polémica de Roland Barthes con Picard, como si acabaran de inventar la pólvora. Ya es muy conocido el robinsonismo (no siempre desinteresado) con que en Europa redescubren todos los días el mundo. Eso puede tener una justificación nacional muy respetable, pero lo que no

me parece siempre respetable, es que los latinoamericanos estemos adquiriendo la mercadería europea o norteamericana, a través de intermediarios. Es una insoportable supervivencia colonial. O para citar lo que preguntaba Sarmiento ya en 1842: ¿Por qué pasar por las aduanas españolas para obtener las ideas francesas? Ahora la situación ha cambiado, aunque seguimos pasando por las aduanas... francesas. Pero volviendo al grupo *Tel Quel*, tal vez la semejanza de criterios con los estilísticos españoles o el *New Criticism* anglosajón sea sólo una coincidencia.

SS: Conozco muy mal el *New Criticism*. Pero me parece que los anglosajones se interesan en las palabras y no en el *sistema* de las palabras, que buscan un empleo disciplinado de las palabras, controlado por la experiencia, mientras que los franceses quieren mostrar que el nivel de las palabras no depende de otras, sino de *sus* propias leyes. *Tel Quel* deriva más bien de las búsquedas estructuralistas heredadas de los formalistas rusos —sobre todo, Jakobson—, de Saussure, de la etnología de Lévi-Strauss y del psicoanálisis de Jacques Lacan. Lo que cuenta es la organización total del lenguaje, y es aquí que se articulan los trabajos de Roland Barthes sobre la semiología, la retórica a través de la historia y la ambigüedad de toda escritura. Es con Barthes que he trabajado, desde hace tres años, en la Escuela Práctica de Altos Estudios de la Sorbona. Justamente empecé a interesarme en estos asuntos de crítica estructural en el curso de Barthes y publiqué recientemente en *Tel Quel* un artículo sobre Góngora, tratando de aplicar el método.

ERM: Artículo que ha merecido la consagración de una referencia en el último libro de Barthes *Critique et vérité*, precisamente el libro que dedica a refutar a Picard.

SS: Es apenas un artículo que arranca de una cita de Dámaso Alonso y desarrolla el tema justamente partiendo del sentido del espejo en Góngora. Quizás estas cosas que hemos estado hablando esta tarde sobre el *Quijote* y otras que he estado pensando hace tiempo me sirvan para un nuevo trabajo sobre la función narrativa en dicha novela. Creo que es fácil comprender que alguien que pertenece a la tradición cultural hispánica coincide forzosamente con estas corrientes actuales, porque en nosotros la estructura y la crítica estructural han sido siempre una naturaleza.

ERM: Así que en este momento usted está desarrollando un pensamiento crítico que, por un lado, tiene que ver con su experiencia de estudioso de la literatura y de la pintura, y por otro lado con su propia experiencia de creador como poeta y novelista.

SS: Sí, aunque no voy a dedicarme a la crítica. Pero he hecho estos trabajos, y otros que coinciden con la preparación de mi tesis para la Escuela del Louvre, tratando de aplicar en la medida en que es posible allí, estos criterios estructuralistas. En eso estoy ahora. [1966]

<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 Sáinz</i>	255
<i>Severo Sarduy</i>	269
<i>Lcopoldo Torre Nilsson</i>	293