

Tocar con los ojos

Entrevista a Luis Rafael Sánchez

Dra. Raquel Puig Campos¹

Resumen

Luis Rafael Sánchez discute la influencia del cine en su vida y en su trabajo. Con su elocuencia acostumbrada, Sánchez relata cómo el advenimiento del cine cambió la forma de escribir de los escritores, enseñándoles nuevas formas de narrar. También nos lleva por un recorrido que comienza en el Teatro Victoria en su pueblo de origen, Humacao, y la experiencia del cine durante su juventud, y luego como estudiante universitario y profesor. Este recorrido destaca el rol y el uso de los elementos cinematográficos en sus tres novelas, *La guaracha del Macho Camacho*, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, e *Indiscreciones de un perro gringo*. Luis Rafael Sánchez entrega un testimonio íntimo sobre la maleabilidad del lenguaje cinematográfico y la deuda que su obra le debe a este medio.

Palabras claves

Luis Rafael Sánchez, cine, literatura, cultura popular, impacto del cine en la literatura

Abstract

Luis Rafael Sánchez discusses the influence of film on his life and work. With his accustomed eloquence, Sánchez discusses how the advent of film changed the way writers wrote, by showing them new forms of narrating. He also takes us through a journey that begins in the Victoria Theater in his hometown, Humacao, and the experience of the cinema during his youth, and as a university professor. This journey leads to his work, with particular emphasis on the role and use of cinematographic elements in his three novels, *La guaracha del Macho Camacho*, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, and *Indiscreciones de un Perro Gringo*. Luis Rafael Sánchez renders an intimate testimony to the malleability of the cinematographic language and the debt that his work owes to this medium.

Key words

Luis Rafael Sánchez, film, literature, popular culture, films' impact on literature.

¹ La autora es la Directora del Departamento de Lenguas Modernas adscrito a la Facultad de Estudios Humanísticos del Recinto Metropolitano de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. rpui@intermetro.edu

(RP): Se dice que la narrativa filmica ha impactado la literatura del siglo XX. Se ofrece como ejemplo las técnicas innovadoras de escritores como Faulkner, Virginia Woolf, Borges, Cabrera Infante y García Márquez, entre otros. Tan temprano como en el año 1908 Tolstoy declaró que, “Verán que este pequeño artefacto con la manija giratoria va a revolucionar nuestras vidas – la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte de la literatura. Nos tendremos que adaptar a la pantalla oscura y a la máquina fría. Una nueva forma de escribir será necesaria”. ¿Qué opina usted de este planteamiento de Tolstoy?

Luis Rafael Sánchez (LRS): No lo conocía, pero me enriquece. Y me sorprende su articulación tan premonitoria. Sí, después de acudir a la sala de cine se escribe de otra manera. Consciente o inconscientemente, la experiencia de ver cine le agencia libertades al escritor, le sugiere rupturas formales, entre ellas romper los espacios. Sobre todo el de la dimensión física. Le sugiere ensayar mudanzas y mezclas del espacio y del tiempo. Desde luego, Cervantes lo hizo, nada es nuevo bajo el sol, recordemos el episodio de la cueva de Montesinos.

Pero, el cine se vuelve el institutor inesperado del escritor. Sí, el siglo XX literario está en deuda con el siglo XX cinematográfico.

RP: Esa ruptura del espacio y el tiempo, esa nueva forma de ver el espacio y el tiempo, ¿cómo se traduce a la página escrita?

LRS: De muchas maneras. La primera la facilidad y rapidez con que se pasa de un párrafo a otro. Una facilidad y rapidez que en el cine se vuelve imprescindible, dada la duración apretada de las películas. Pienso en *Cien años de soledad*, en *La casa verde*, en *Las batallas en el desierto*, en *Redoble por Rancas*, novelas abarrotadas de efectos y soluciones cinemáticas. Siempre hay una llave, como llamo a los préstamos que el escritor le otorga al lector. La llave puede consistir en una coma, una sucesión de puntos suspensivos, como ocurre en *El lugar sin límites*. Puede ser la

simultaneidad de planos temporales, como ocurre en *La casa verde*. Puede ser un cambio en el tiempo verbal y hasta un cambio de vestimenta, que es muy propio del cine – esas grandes escenas retrospectivas. El cine practica unos saltos temporales envidiables. Ésa es una de las grandes deudas o enseñanzas. El hechizo de *Pedro Páramo* va por ahí, aparte de la belleza del idioma y de la capacidad de pasar del mundo de los vivos al mundo de los muertos mediante una oración. Una novela como *La muerte de Artemio Cruz*, tripartida por los pronombres *yo, tú, él*, se puede leer como un audaz guión cinematográfico, cuyo personaje central sólo se completa cuando se fragmenta.

RP: Y, también ayuda que el que está leyendo ya está acostumbrado a esa forma de ver.

LRS: Hablé de la complicidad del espectador. Añado la complicidad del lector porque ahora el lector aporta a la lectura la formación y la sensibilidad que le presta el cine. Ya lee diferente a un lector decimonónico o retratista, aquel lector de las novelas “bien hechas”- perdone Raquel que refrasee el término canónico del “well made play.”

Las grandes novelas de Pérez Galdós, de Balzac, del mismísimo Leo Tolstoy. Sí, el hecho de que el lector de novelas sea un espectador de películas replantea la manera de leer. Como, también, el hecho revolucionario de que al cine le basten noventa minutos para plantear un asunto, desarrollarlo y resolverlo. Eso me parece asombroso.

Dicté en la Universidad de John Hopkins, en Baltimore, y en Guadalajara cuando ocupé la *Cátedra Julio Cortázar*, un curso titulado *Grandes Novelas Hispanoamericanas de Formato Pequeño*. Temas recurrentes fueron la compresión, la síntesis, el ahorro narrativo, la caracterización espléndida por abreviada. Antes se creyó que para contar una historia, era necesario amontonar seiscientas páginas. Hoy celebramos la grandeza de algunas novelas cortas. *Muerte en Venecia*. *El extranjero*, *Reflections on a golden eye*, *El coronel no tiene quién le escriba*, por cierto llevadas al

cine con logro desigual. Novelas cortas que trabajan, óptimamente, con la compresión temporal, la intensidad, el desarrollo cabal de la trama, la caracterización a partir de un gesto. El veredicto famoso de Hemingway, “Less is more”, va de la página a la pantalla y de la pantalla a la página. La película entra en materia a la primera imagen, la literatura se regodea más. Aunque me desdigo, *El túnel* abofetea al lector desde la primera oración.

RP: En su ensayo, “La poética de lo soez”, esboza la importancia del cine, entre otras formas mediáticas como la radio y la televisión, en la formación de su sensibilidad como escritor. ¿Qué específicamente le proveyó el cine que fuese distinto a lo que le proveyó la televisión y la radio?

LRS: Ojo, la radio me sigue entusiasmando porque aplaudo la idea de que todas las emociones se transmitan con la voz como instrumento único y que sea el oyente quien imagine o figure al emisor. Es decir, el radioescucha ahonda en la propia imaginación, contrario al aficionado al cine que consume lo que la pantalla mastica. El cine impone la imagen, la radio invita a figurarla. Dicté hace años en la Universidad de Puerto Rico un curso de Cine y Literatura. Vimos la primera versión de la película *El túnel*. Le solicitaba a los estudiantes que leyeran primero las novelas y luego examinaran su traslado a la pantalla, dado que era un curso de literatura. Cuando vimos *El túnel* profesor y alumnos armamos la de San Quintín. La mujer que obsesionaba al protagonista nos desencantó a todos por igual, su imagen nos destrozó las muchas y variadas figuraciones que construimos a partir de las descripciones del protagonista- la novela la narra el personaje central, Juan Pablo Castel. No “veíamos” el misterio y la atracción que la prosa exaltaba. Desde luego, cada quien fue haciendo su particular María Iribarne mientras leía la novela de Sábato y la película se ocupó de abolir todas y cada una.

Sin embargo, el cine auspicia la posibilidad de barajar el tiempo de manera más dinámica. Me asombra las veces que el mero emplazamiento de la cámara equivale a dos o tres páginas de

narración. Incluso una irrupción tenue de la luz puede avisar del ingreso en el pasado. La televisión, o las “talking heads”, no me entusiasma demasiado, no la valoro como experiencia artística arriesgada. Desde luego la estimo como medio periodístico.

RP: Regresando a aquel cine Victoria de su Humacao natal, ¿cómo percibió o percibe usted la influencia de esas películas de la Edad Dorada Hollywoodense en la audiencia del cine Victoria?

LRS: El cine Victoria ahora es un cine venido a menos, pero fue un espectacular cine-teatro. Por su escenario pasaron Carlos Gardel, Ana Pavlova, Antonio Paoli. Cuando asisto al teatro Victoria ya se había reducido a otro eslabón de películas B y series de vaqueros. No era un lugar donde ver el gran cine.

No obstante, allí se consumía el alimento multicultural, multisocial de mi época. No había llegado la televisión y se iba al cine todos los días. Era pura diversión y entretenimiento. Entonces, no se iba al cine a ver “arte”, se iba a buscar distracción.

El cine europeo, o “de arte,” empecé a verlo en el Matienzo, de Santurce, donde llegaba el cine inglés de J. Arthur Rank, que comenzaba con el hombre azotando el gong. En Humacao ví el cine de acción, el cine que contaba historias, el cine con que me sigo sintiendo endeudado. El cine mexicano era uno de argumentos populacheros, cosidos con lágrimas y canciones y rumberas. El barrio, la lucha de clases tan presente en aquella trilogía formidable, *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el toro*. Ese cine influyó mucho en mi sensibilidad, mi gusto por lo melodramático. Incluso el aprecio por la cursilería.

RP: Muchas personas, muchos críticos dicen que el cine era como una experiencia hipnotizante y totalizadora sobre una audiencia pasiva. Usted ¿está de acuerdo con esa aseveración?

LRS: No sé si pasiva, por lo menos la que yo traigo a primer plano en “La poética de lo soez” no era pasiva. Aquel público contestaba, gritaba, se indignaba. Era casi un público interlocutor. Sí era hipnotizante. Usted dijo otra palabra....

RP: Totalizadora

LR: Totalizadora sí. La televisión achicó todo aquello. La magia del cine incluye el tamaño de los personajes en la pantalla. Eso hace más dramática la historia, más verosímil.

RP: No solamente eso. La televisión edita, acorta y lo que está ocurriendo al lado izquierdo y derecho desaparece. La televisión es un editor.

LRS: También formaba parte de la hipnosis y la totalidad el hecho de que fuesen tan grande y tan inescapables la pantalla y la sala. Eso no ocurre con el televisor. Uno se levanta, lo abandona un rato, va y viene, lo deja y lo retoma. En el cine uno se escapa, por hora y media como mínimo, hasta de la propia vida. El cine se traga a uno. El cine canibaliza al espectador.

RP: Escuché los otros días algo interesante de un escritor que comparaba el cine con un “womb”, “the mother’s womb” [vientre de la madre].

LRS: Eso, eso. Uno se entrega a ese mar de oscuridad, como si nada existiera fuera de allí, un acogedor vientre oscuro.

RP: ¿Piensa que la literatura tiene una deuda con el cine?

LRS: Muchas, vuelvo a decirlo. El entusiasmo con *Los soles truncos* obedece, además de su calidad, a que el público entendió pronto, las retrospecciones significadas por la luz azul, de notable linaje peliculístico. El público le prestaba a la obra la experiencia del cine.

RP: ¿Recuerda usted haber jugado emulando películas?

LRS: No. Pero, hice un cinecito con una caja de zapatos la cual ahuequé por el mismo medio. Apagaba la sala y prendía una vela, para consumo mío y de mi hermana Elba Ivelisse. Ahí proyectaba unos muñequitos que venían en los periódicos sabatinos: “Lorenzo y Pepita”, “Nina”, “Educando a Papá”.

RP: V. S. Naipaul confiesa en *Leyendo y Escribiendo* como “casi toda su vida imaginativa estaba en el cine”, y como “sin el cine de los ’30 y los ’40 hubiera estado completamente desamparado”. Ya usted nos especificó lo que el cine le proveyó, pero en un aspecto íntimo, ¿qué representó el cine durante su niñez y adolescencia?

LRS: Un lugar de escape. Aunque la afirmación parezca rebuscada y literaria fue una suerte de alimento sustitutivo de otras carencias. Vengo de una familia pobre y la relación entre mi padre y mi madre era tensa. El cine me permitía irme, desaparecer. Luego, cuando me mudé al Viejo San Juan, me volví adicto, pues había cinco cines entre la Plaza Colón y La Fortaleza. El Rialto, el Roxy, el Luna, el Royal, el Tres Banderas. Sí el cine era mi escondite, el lugar donde olvidarme un poco de mí mismo, mi “punto” donde buscar satisfacciones. Era, soy, un lobo solitario y el cine siempre ha sido mi madriguera natural. Incluso uno se reinventa en el cine en función de la obscuridad. Porque el cine reinventa la obscuridad, la redimensiona. Y nos permite crear mitografías secretas, calladamente familiares. De tanto ir al cine los artistas acaban pasando a ser una familia alterna del espectador. En mi caso no se trataba de los protagonistas, pero sí de todos esos secundarios maravillosos. Thelma Ritter, Consuelo Guerrero de Luna, Carlos López Moctezuma, el enano Tuntún.

RP: Hace algún tiempo, en la Feria del Libro en Guadalajara y también en la Feria del Libro en Cali, dedicada al arte del cine, mencionó un libro de ensayos por publicarse titulado *María Félix en el cine Luna...*

LRS: Es un ensayo del libro inédito *Zonas de placer*. Evoco mi encuentro con la belleza absoluta de María Félix. Sus películas no cautivaban nuestra imaginación como las de Libertad Lamarque, Marga López o Pedro Infante. Las de María Félix eran películas muy rebuscadas. Es un fenómeno que trato de explicar: la actriz que se convierte en su propio personaje. De ahí *La mujer sin alma*. De ahí *La mujer de todos*. De ahí *La diosa arrodillada*. Siempre era una mujer victimizada por su propio hechizo. Raquel, ¿le extraña que otra película de María Félix se titule *Hechizo trágico*? Todas sus películas son variaciones del tema.

RP: Se ha hablado muchísimo sobre la mediatización en *La guaracha*, pero me gustaría conocer cuál fue su proceso al incorporar imágenes y técnicas filmicas en esa novela. ¿Fue una planificación a priori, o sobre la marcha? Realmente me interesa el proceso de traducción del cine a la página escrita.

LRS: Fue, en primer lugar, un cuento previo que se titula *La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos*. No, no fue planeado. A veces hay cosas que se gestan en uno, sin uno saberlo y la sensibilidad epocal influye, decide. Llegué a una universidad donde el cine era presencia frecuente, tanto como las actividades culturales. Los sesenta fueron un hervor de gran cine. Fellini. Antonioni. Passolini. Kurosawa. Más que los libros aquello, el gran cine, se convirtió en el referente moral y artístico de mis años universitarios. Porque martes y jueves, que si el neorrealismo italiano, que si el nuevo cine mexicano, que si las películas españolas que se podían hacer en el franquismo.

La guaracha se produce en medio de tanta efervescencia, trastorno, vietnamización de la conciencia. Y también durante el ocaso de la radio en Puerto Rico. Cuando yo empecé estudios universitarios todo era radionovela. Luego todo fue música aturdidora, vacilón, no había un programa tranquilo, reposado. Creo que *La guaracha* absorbió toda esa enloqueciente

circunstancia social y política del país. Me sigo preguntando en cuál momento el país se caotiza, así como el personaje principal de *Conversación en la catedral* se pregunta cuándo se jodió el Perú.

Esto es, ¿cuándo en Puerto Rico se empezó a hablar de todo, a todo pulmón y dondequiera? ¿Cuándo se decidió hacer de la intimidad una cuestión pública, vociferable? *La guaracha*, chillona, ordinaria, soez, recogió cuanto me rodeaba porque estaba ahí. Claro que no alcanzaba la descomposición de ahora. En estos momentos *La guaracha* parece un texto domado frente a la porquería moral que nos arropa.

RP: ¡Eso es mucho decir! (risas)

LRS: La realidad... (risas)

RP: La guaracha número 2.

LRS y RP: (unísono): ¡Segunda versión! (carcajadas)

RP: Bueno, y hablando de *La guaracha* y de estos problemas, hay una secuencia filmica maravillosa cuando La China Hereje hace “su desglose selectivo del cerebro que ella hace con sus primos.” ¿Por qué decidió presentar esa escena de esa forma?

LRS: Por lo mismo. Estaba inmerso en el mundo del cine, como espectador. Planos secundarios, primeros planos, secuencias y fotogramas, el “close-up”. Ello a pesar de que el cine nunca ha sido una posibilidad profesional para el escritor puertorriqueño. Nunca ha habido aquí siquiera una incipiente industria del cine.

RP: No ha habido colaboración. Bueno, Ana Lydia Vega con *La gran fiesta*...

LRS: Los diálogos estuvieron a su cargo sí, y Emilio Díaz Valcárcel escribió el guión de *Isabel La Negra*, pero ni ella ni él podían hacer del cine sus destinos escriturales. Claro que Jacobo Morales

escribió sus películas, etc. Era en la literatura donde uno hacía sus propias películas. En la última novela de Mayra Montero, *Son de Almendra*, hay una presencia notable del cine.

RP: Sí. Ella ha expresado que *Son de Almendra* es un homenaje al cine.

LRS: Se nota. Incluso cuando termina la novela pone a desfilar los reconocimientos, los créditos y afianza en el lector la idea de estar ante un documental.

RP: Ella jugó ahí con el cine de una forma maravillosa, y en *Como un mensajero tuyo*, que no es tan obvio, por supuesto.

LRS: Exacto. No.

RP: Sin embargo, la forma de narrar recuerda a *Citizen Kane* de Orson Welles. Me recuerda a ese personaje, o situación que tiene distintos puntos de vista. Son distintos personajes ofreciendo su versión sobre la figura central, Kane. Y eso ella lo utiliza como herramienta narrativa en *Como un mensajero tuyo*.

LRS: Y, también, en *Son de almendra*... Así como la cámara narra en el cine, así uno parece estar viendo una cámara narradora más que una voz autoral.

RP: Eso es así. Ya que estamos hablando de Mayra Montero, ¿cómo ve usted el uso del cine en su novelística y cómo lo compararía con el suyo?

LRS: Bueno, Mayra Montero se acerca al cine de una manera más clásica. Ahí está toda la película. Yo voy al fragmento, a la idea del fragmento. En Mayra Montero uno casi ve la cámara, el narrador resulta tan incisivo que parecería una cámara penetrando lo más íntimo de la realidad. Yo opero desde el fragmento. Siempre me ha interesado la capacidad del cine para fragmentar y unir. Una de las cosas que me atrae del cine es su poder de síntesis obligatoria. En fin, la obra de Mayra Montero es más contenida, la mía más extrovertida.

RP: Yo creo que sí. Posiblemente sea porque ella es periodista.

LRS: Es un buen comentario. De hecho, en *Son de almendra* hay un gran cuidado de que todo quede en su sitio noticioso, de manera que uno nunca descrea la historia contándose. Hay un compromiso de narrar desde el realismo, el verismo.

RP: A mi me está muy curioso un personaje femenino, Fantina, porque ella ha hecho una inversión de la figura femenina del film noir en ese personaje. Es fascinante. Es una mujer a la que le falta un brazo, sin embargo, de la forma como está concebida, como se describe es una femme fatale de un film noir. Pero, volviendo al tema principal, ¿qué otras técnicas de cine recuerda haber utilizado en *La guaracha*?

LRS: Bueno, tal vez el diálogo interconectado. Una situación no tiene que darse en un mismo plano de tiempo, si no que se interponen el montaje, las escenas retrospectivas- no recuerdo si hay escenas prospectivas. No recuerdo de alguien que mire hacia atrás y hacia adelante. Eso sí lo hay en *Indiscreciones de un perro gringo*. Y, aunque no me corresponda examinarlo, una gran conciencia de la visualidad. Quiero que el lector toque con los ojos, como se nos decía a los niños cuando visitábamos las casas ajenas: “Tocar con los ojos.” Es decir, multiplicar los sentidos de la mirada.

RP: Eso es así. La novela es muy visual. Por supuesto, la novela es también musical.

LRS: Musical, pero muy visual.

RP: En cuanto al cine mexicano, menciona usted en *El himno a la vida* que el cine mexicano “apuntaló la escenografía cursi de mi alma”. ¿Qué representó para usted ese cine?

LRS: Confirmó mi clase. La tentación de llorar, el hecho de buscar valores en la decencia, en la verdad, en la autoridad. Eso es lo que el cine [mexicano] confirmó. El cine mexicano, en ese sentido, era pedagógico.

RP: Eso me contesta parcialmente una pregunta y es el uso de esas imágenes del cine mexicano en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Esas son las imágenes que usted usa. El cine de Hollywood no...

LRS: No, para nada.

RP: Sin embargo, en *La guaracha* tiene ambos porque está presentando dos estratas sociales distintas.

LRS: Claro.

RP: Siempre se ha dicho que hay una diferencia de clases entre quien veía el cine mexicano y quien veía el cine de Hollywood. Usted utilizó entonces ese concepto...

LRS: No conscientemente. Pero, al cine de Hollywood le agradezco el susurro y la voz baja. El cine mexicano siempre fue explayado, visceral. El cine Hollywoodense siempre se permitía la sutileza de la mirada, eso que ahora despachamos como “underacting”. El cine mexicano retrataba mi clase barriobajera, a perfección.

RP: El “enmascaramiento permanente”, el “desdoblamiento de la persona y el personaje” que existe en el teatro y que es un tema “persistente” que usted traslada a su obra literaria....

LRS: Más que en el teatro, creo que lo aprendí en la radio. Me entusiasma recordar que en dicho medio actor y personaje nada tuvieran que ver uno con el otro. Digamos la posibilidad de que una mujer de cuarenta años pueda desdoblarse en muchachas de veinte, si conserva la voz fresca. Lo que no puede suceder en el teatro, el cine o la televisión. El actor “dura” más por eso.

El desdoblamiento a que usted hace referencia sí está en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, pero de otra manera. Daniel Santos se da cuenta, al final de su gloriosa carrera, que ha trascendido la mera fama para convertirse en mito espectacular. Era un cantante bullanguero, desordenado, a quien los admiradores nos encargamos de mostrarle su grandeza. Con el paso del tiempo él interioriza la idea de que ya no es persona, si no personaje. Pero, en su muy largo momento de triunfo, se comporta desordenada, mujeriega y hasta putañeramente. Y esas escisiones me llamaron la atención. También asoman por *La guaracha del Macho Camacho*. Que culmina con la transcripción de la letra.

RP: Quería hacer una diferenciación entre *La guaracha* y el *Daniel Santos* en cuanto al uso de cine. ¿Usted ve alguna diferencia en cómo utilizó el cine en ambas?

LRS: En *La importancia* hay más “cinematografía” en los ambientes, más regodeo en el espacio real. Aquella tienda de venta de discos en Caracas, por ejemplo. Hay mayor atención al realismo retratista. En *La guaracha* hay una selectividad de elementos que el lector recompone. En *La importancia* hay una mayor servidumbre a la escenografía. Son grandes espacios escenográficos, como grandes recintos, como grandes estudios fílmicos. Y hay también la incorporación dramática de la música porque la vida de Daniel Santos se puede concebir como una gran partitura musical de principio. Sí, *La importancia* es una especie de homenaje a ese cine de ambiente, de interiores. Me ha dicho Enrique Trigo Tió que siempre tuvo la ilusión de filmar la última parte, “Cinco boleros aún por melodiarse.”

RP: De toda su obra, ¿cuál usted cree que sería, de cuál usted preferiría hiciesen una película y por qué?

LRS: *La pasión según Antígona Pérez* y con un reparto negro. De hecho, cada vez que dicen que la van a representar digo ¿cuándo van a encontrar una Antígona negra? Esa presencia le añadiría una súbita violencia a la obra.

RP: Sobre *Indiscreciones*.

LRS: Me agradó escribir dicho texto. Necesita un lector cómplice.

RP: El uso de cine en *Indiscreciones* es muy distinto al uso del cine, por supuesto en las otras obras, porque es un tema muy distinto.

LRS: Lo que se hace es recuperar, desde la parodia, lo que el cine ha pasado a ser, a veces, fraudulentamente. Los mitos, el perfil de la fama que no tiene que ver nada con el arte cine, que tiene que ver con la industria, con la máquina, no de hacer sueños, con la máquina de hacer dinero. Eso por un lado, y por el otro, quería evocar el llamado cine animado, del que fui siempre leal consumidor. Ver a Tom y Jerry me volaba la cabeza. Entonces, yo creo que el cine animado, el cine del animal parlanchín, reaparece en *Indiscreciones de un perro gringo*.

RP: ¿Ese cine utilizado en *Indiscreciones de un perro gringo* tiene que ver directamente con la idiosincracia norteamericana? ¿Esa es la diferencia o no necesariamente?

LRS: No, yo quería mostrar las posibilidades del cine de crear actitudes sociales.

RP: ¿E “Hiroshima, mon amour”?

LRS: Claro. Eso lo hice a propósito. Bauticé algunas perras que Buddy Clinton monta con los nombres de películas deleitosas por mil opuestas razones.

RP: Cuando usted aplica los títulos de esas películas, ¿es como un juego?

LRS: Más que juego, es un guiño al lector, como usted. Hay quien no lo percibe. Lo que está bien porque el recurso opera de manera dual. Sirve a quien entiende el guiño como a quien no sabe que *Hiroshima, mon amour* es una película fetiche del cine experimental francés. Dicho pronto y fácil se trata de un homenaje a los fieles amantes del cine, a quienes dicho arte les cambió la existencia. La mía para empezar.