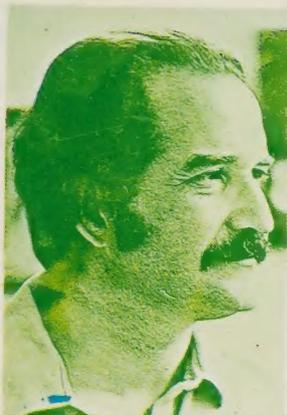




G. GARCIA MARQUEZ



C. FUENTES



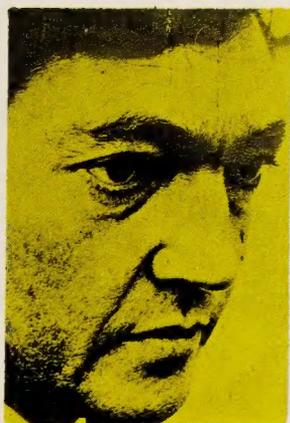
J. L. BORGES

SON ASI

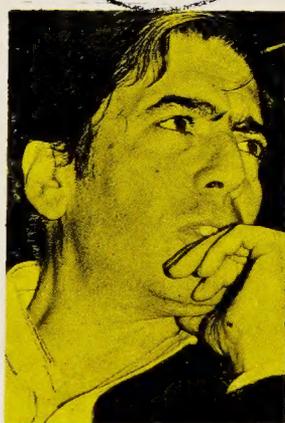
Reportaje a Nueve Escritores Latinoamericanos



G. CABRERA INFANTE



J. CORTAZAR



M. VARGAS LLOSA

Eligio García M.



E. SABATO



J. C. ONETTI



A. CARPENTIER

ELIGIO GARCIA M.

SON ASI

REPORTAJE A
NUEVE ESCRITORES
LATINOAMERICANOS



BOGOTA - CARACAS - LA PAZ - LIMA - QUITO

Front University Library
PETERBOROUGH, ONT.

PQ7081.3

.G37

1982

Edición 3.000 ejemplares
Junio, 1983
2a. Edición

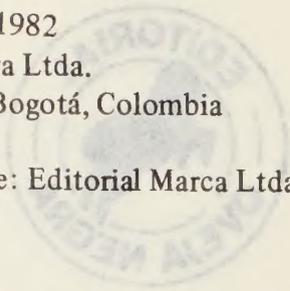
SON ASI

REPORTAJE A
NUEVE ESCRITORES
LATINOAMERICANOS

© Eligio García M., 1982
Editorial La Oveja Negra Ltda.
Carrera 14 No. 79-17 Bogotá, Colombia

Composición y Montaje: Editorial Marca Ltda.

Impreso en Colombia
Printed in Colombia
Editorial Presencia Ltda.



INDICE

	Prólogo	7
Jorge Luis Borges:	La alucinación dirigida	11
Juan Carlos Onetti:	Mi nombre es Larsen	25
Carlos Fuentes:	Los misterios de "La Renaudiere"	45
	I. La cabeza de la hidra	47
	II. La renuncia	57
	III. El proceso de "Proceso"	61
Julio Cortazar:	El cazador solitario	67
Gabriel García Márquez:	El poder y la gloria	89
	I. El círculo de tiza	91
	II. Bienvenidos, señoras y señores, al reino de Macondo	99
	III. La primavera feliz en París del Patriarca García Márquez	113
Ernesto Sabato:	El fantasma de Alejandra	123
Alejo Carpentier:	La sinfonía inconclusa	141
Mario Vargas Llosa:	El bueno el malo y el feo	165
Guillermo Cabrera Infante:	El más triste (y alegre) de los tigres	181
	Prefacio	183
	Confesiones de Estio (En la casa de los espejos)	187
	Autorretrato	217

Guillermo Cabrera Infante:

**El más triste (y alegre)
de los tigres**

Prefacio

—En la cronología a la manera de Lawrence Sterne, publicada en *O*, dices, entre otras cosas, que en 1948 escribiste un cuento perfecto. ¿Cuál cuento? ¿Por qué lo crees perfecto?

—Se trata de *Un rato de tenmealla*. Todavía me parece perfecto a pesar de haber sido escrito a los 19 años, porque su forma y su contenido son uno solo. Las influencias —Joyce a través de Faulkner— están perfectamente equilibradas por la tensión *naïf* de la historia.

—Diez años después, o sea en 1958, escribes la mayoría de los cuentos de *Así en la paz como en la guerra*, donde está incluido “En el gran eco”, según muchos, el mejor de tus cuentos, un cuento perfecto. ¿Qué quisiste expresar cuando una vez dijiste que con ese relato habías intentado escribir un bolero?

—Ha sido siempre mi intención de expresar el lenguaje cubano en términos musicales. “En el gran eco” (que es también mi cuento favorito) hay una escritura europea con elementos africanos. Es esto lo que es un bolero: una forma de habanera capaz de expresar los sentimientos más vulgares (quiero decir comunes) en términos musicalmente complejos—si se les compara con otros géneros musicales cubanos: el mambo, el chachachá, la rumba, etc.

—También dices en esa cronología que en 1960 dejaste de escribir crítica de cine para siempre. ¿Por qué para siempre?

—La situación política de Cuba impedía ejercer la crítica y no me interesaba más como forma literaria la crónica de revista o diario.

—Pero después escribiste guiones de cine. ¿Qué es más creativo (entre comillas) la crítica de cine o los guiones?

—Por supuesto que es más “creativo” (conservo tus comillas que hago mías) escribir guiones. Ahí al menos existe la posibilidad de influir en el material. La crítica es mirar el agua desde el puente, mientras se trata de alterar su corriente. En el guión hay una forma de escritura que de alguna manera (aunque mi experiencia haya sido negativa, cf, *Vanishing point*) se transvasará al lenguaje final.

—¿Que otros proyectos tienes para el cine?

—No tengo proyectos inmediatos para el cine. Si me gustaría que mi guión *Bajo el volcán* pudiera realizarlo Joseph Losey, como casi ocurrió en 1975. Me gustaría tener un argumento original para el cine, pero estoy concentrando todas mis fuerzas en la literatura.

—¿Qué pasó con el proyecto de llevar al cine “Autopista Sur” de Julio Cortázar?

—La propiedad— como se dice en términos de negocios en el cine— esto es, el cuento, fue adquirido por un pretendiente o pretendido productor que desaprovechó la oportunidad de hacer la película antes de que *Weekend*, de Godard, utilizara los mismos elementos que el cuento de Cortázar. El guión —terminado y con tres versiones diferentes— ha quedado relegado a ese cementerio de guiones que tan bien describe Aldous Huxley en *Mono y esencia*.

—De todas maneras a pesar de tu experiencia negativa ¿qué puedes decir de la relación del cine y la literatura?

—Hay una gran diferencia entre escribir guiones y escribir relatos. Un guión es en último término un mensaje esquelético que envía el escritor al director para que lo cubra con la carne del celuloide. Así, es siempre el director quien tiene la última palabra, para bien o para mal del cine— y de la literatura para el cine, que es como se sabe, una contradicción de términos.

—Pasando a otro de tus oficios paralelos, la traducción, tradujiste *Dublineses*, de James Joyce, no al castellano sino al cubano. Y uno de los temas de tu *Tres tristes tigres* es la traducción —la traducción como traición. O sea como diría Silvestre: “¿Un traductor, otro traidor?”

—El libro lo traduje a mi idioma, no solo por comodidad, sino porque el propio Joyce ha trabajado su libro con un idioma aprendido más que vivido y en el original abundan, como es de esperar, los irlandesismos. El libro me fue propuesto por una editora y yo aproveché para leer bien ese libro de Joyce que es el antecedente directo (y no *El retrato del artista cuando joven*) del *Ulises*. También me fue propuesto traducir el *Ulises*, pero decliné la oferta. Había otra oferta aún más descabellada que era traducir, ni más ni menos, *Finnengans wake*.

—¿Por qué tradujiste *Dublinese*s y no *Dublinense*s, que es como se conocía el libro en español?

—*Dublinese*s lo llamo así porque se dice berlineses y no berlinenses. Además de que me gustaba separar esta traducción de las otras anteriores —creo que hay dos más.

—Parece que colaboraste mucho tanto en la traducción inglesa como en la francesa de TTT ¿Por qué?

—En el caso francés, por petición del traductor y de los editores (en el caso del inglés o americano, como debería decirse en realidad), además de que me gustaba emprender estas rescrituras de TTT, que es lo en realidad son esas traducciones. No ha sucedido así con las traducciones al portugués y al italiano, idiomas que desconozco, aunque colaboré un poco en la traducción italiana por espíritu de geometría.

—¿Quisieras aprender, por ejemplo, japonés para colaborar con esa traducción?

—¿Colaborar con la traducción japonesa! No, después de trabajar como un mulo en la traducción italiana, luchando con un breve diccionario como única arma se me han quitado las ganas de (entro) meterme jamás en las traducciones futuras de TTT y así la sueca y la alemana pasarán como dice el verso, por mi vida sin saber que han pasado.

—¿Qué es para tí TTT? ¿Es acaso el sueño que te contó tu mujer —como sucede en el libro entre la psicoanalizada y su marido escritor— y que escribiste “con aire de boutade” para que fuera aceptado sin reservas por el lector?

—Para mí TTT es un libro que no puedo abandonar: el pasado literario recurrente. Es también, hasta ahora, mi libro preferido. Un entrevistador me echó en cara que dijera que TTT es una broma que dura casi quinientas páginas, pero esa es una interpretación posible, como también lo es de que no hay libro más serio entre la chacota: nada humano le es divino, pero tampoco ajeno.

—O sea que estás muy satisfecho de haberlo escrito.

—Sí, sí lo estoy: ese es un libro que me agrada pensando como lector.

—Pero al mismo tiempo estás resentido por tu adorable Cuba, que es como decir tu mundo. Camus hablaba del resentimiento y la satisfacción, máximos peligros del artista. De *TTT* te muestras contento y en el capítulo de *Cuerpos divinos* (publicado primero en la revista *Mundo Nuevo*, en 1968, y luego en un libro de antología sobre tu obra) te muestras como un resentido. ¿No sientes que has caído, tristemente, en los dos peligros? ¿No temes hacer un panfleto de tu obra futura?

—No, no estoy resentido ni miro mi pasado cubano con rencor, estoy simplemente en desacuerdo con el presente cubano y me preocupa su futuro —a pesar de que no vivo en la isla. Estoy contento con *TTT*, aunque haya dos o tres errores que yo me sé y de que el libro es demasiado ingenioso para su bien: le haría falta un poco más de torpeza, de desaliño en sus partes para que no fuera o tratara de ser, como algunos de sus personajes, brillante a toda costa. El llamado capítulo de *Cuerpos divinos* ya no lo es más porque el libro ha cambiado de dirección aunque no de sentido. Que fuera incluido en un tomo sobre mi obra fue un error del editor que no consulta con el autor para poner al día sus conocimientos. También es culpa mía por haber considerado ese fragmento como posible prólogo a *Cuerpos divinos* hace ya años.

—¿Por qué siempre tus personajes se equivocan no solo de concierto sino de autor?, ¿es que te burlas acaso de la cultura del trópico?

—Mis personajes es casi siempre un solo personaje: es Arsenio Cue quien se equivoca de compositor dos veces y la equivocación es el resultado de su auto-educación, de su cultura aprehendida como con alfileres. Pero en último término también es una referencia a la contradicción de una cultura libresca y europea en la vida diaria del trópico. Esta contradicción no solo es referente a la cultura musical, sino a toda la cultura y aquí quiero llegar hasta la aprehensión del marxismo por tanto tropical y profundamente inculto.

—La Habana, es decir tu mundo, ¿con qué Habana sueñas?

—Sueño con una Habana distinta de la realidad y del recuerdo: una Habana compuesta de los mejores momentos de 1958 y 1959, que fue, a pesar de sus muchas contradicciones, como un apogeo de la libertad —lo demás fue puro perigeo y eso queda fuera de mis sueños, aunque ya no (las curas del tiempo) reservado a mis pesadillas.

—¿Cuál es el puñado de recuerdos que dices te trajiste a Europa?

—El puñado de recuerdos está inscrito en mi libro (inédito) *Itaca vuelta a visitar*. Todavía lo reservo en una gaveta para no apurar su publicación. Aunque es posible que tal publicación no sea posible por las implicaciones (y asociaciones) con personas que aún están en Cuba y aparecen en el libro no solo con pelos y señales sino con nombres y apellidos propios.

—Dices que el resto de tu vida es solo ruidos: lo dices en esa cronología a la manera de Lawrence Sterne. ¿Qué resto? ¿Qué ruidos?

—El resto es la vida del exilio verdadero y casi involuntario. El ruido son las polémicas en torno a mis declaraciones y las nuevas declaraciones en torno a polémicas que a su vez engendran más declaraciones. El ruido puede tener a veces también la forma de una entrevista —como esta.

Confesiones de Estío

(En la casa de los espejos)

Guillermo Cabrera Infante vive en Londres. Llegó a la capital inglesa casi por casualidad, procedente de Madrid (procedente de la Habana), en 1967, para colaborar en un guión cinematográfico, y aquí se quedó desde entonces, un poco debido a la casualidad pero también un poco a la inercia.

Su apartamento, situado en la planta baja de una edificación de estilo entre eduardino y victoriano (sus delgadas columnas, su fachada blanca recuerda a algunas mansiones del caribe) da a una de las calles más concurridas y ruidosas de la ciudad —Gloucester Road— en pleno South Kensington, el barrio londinense invadido por los árabes. Es por esto que él, amante del sentido sonoro y equívoco de las palabras comenta que ahora ya no vive en Londres sino en “Saudis-kensington”.

Una de las piezas del apartamento —la más solitaria, la más alejada de esta calle ruidosa —ha sido especialmente acondicionada para su trabajo de escritor. El estudio es pequeño y acogedor, y hasta él se llega directamente desde la entrada del apartamento, a través de un estrecho corredor en penumbras. Allí Cabrera Infante también recibe a las visitas: todo está dispuesto en el estudio para que cumpla esta doble función.

Al fondo se ve el escritorio, frente a la única ventana. A la izquierda un sofá, y frente al sofá una butaca de cuero, sencilla, elegante, un poco parecida a las que utilizan los directores de cine; al lado de la butaca, una silla de fibra sintética. En el sofá se sienta la visita —me siento yo ahora que lo voy a entrevistar (por segunda vez) hoy 5 de agosto de 1978, en la butaca se sienta Cabrera Infante y a su izquierda, en la silla funcional, Miriam Gómez, su mujer.

En el reportaje fotográfico de Sara Faccio y Alicia D'Amico con algunos escritores latinoamericanos se decía que Cabrera Infante y Miriam Gómez constituían una pareja ejemplar, una pareja inseparable. El propio escritor lo ha reconocido así en varias ocasiones, e incluso *Tres Tristes tigres* está dedicado a ella. Para comprobar completamente dicha aseveración es necesario estar con ellos en este estudio. A medida que la conversación transcurre Miriam va imponiendo lentamente su presencia. Es sin embargo, una presencia cordial y calurosa y jamás causa molestia al visitante. Al contrario: es a veces una presencia salvadora. Cabrera Infante a pesar de ser un conservador espléndido como buen cubano, dotado además del mismo brillante humor que transpira su obra, hay un instante en que, de repente, se queda silencioso, escrutando al visitante con sus estrechos ojos y rumiando su pipa y quizás también su soledad y su tristeza de escritor.

Es entonces cuando interviene Miriam Gómez para salvarlo (a él) con sus comentarios típicamente caribes, pero sobre todo para salvar al visitante acorralado entre ese silencio difícil, repentino, y el muro de cristal de la admiración desmedida por *TTT*. (No se si esto le pasa a todos los lectores de esa obra, no se si les pasa a los visitantes de esa casa del tigre y los espejos, pero eso me sucedió a mí, esa tarde de agosto).

Afortunadamente, las ausencias de Cabrera Infante no son frecuentes. Es, por lo general, un anfitrión inigualable, siempre atento, siempre conversador animado y esto es lo más importante en una actitud y en un tono de amigos de toda la vida: se muestra siempre entrañablemente cálido y siempre interesado por lo que pueda tener o tenga relación con la visita.

I

—Según entiendo, *TTT* fue iniciado a finales de 1961, continuado en Bruselas en el 63 y reelaborado en Londres en 1966, después de haber obtenido el premio Biblioteca Breve y después, también, de tu viaje a Cuba...

—No. El libro fue iniciado exactamente en el verano del 61, continuado en Bruselas de 1962 a 1964, retomado en Madrid en 1965 y terminado en esa ciudad en la primavera de 1966: lo entregué definitivamente a mi editor catalán en mayo de ese año. No volví a saber de él hasta en su salida en marzo de 1967. Lo único que hice en Londres fue aprobar los 22 cortes que le hizo la censura española de entonces. Nunca corregí pruebas. Vine a hacer correcciones definitivamente en la primera edición impresa. Es por eso que para efectos de traducción, estudio, ensayos, tesis y reproducciones siempre recomiendo la segunda edición. Para los coleccionistas y bibliófilos puedo añadir que hay una variación importante entre la primera y las sucesivas ediciones en español. ¿O debiera decir en cubano?

—Al iniciarlo con el fragmento “Ella cantaba boleros” ¿tenías ya el plan general de la obra, resueltos los destinos y la suerte de todos los personajes?

—Comencé ‘ella cantaba boleros’ con la idea precisa de que fuera el hilo conductor, inductor de la hilación, en un libro sobre la vida nocturna en la Habana. Ya he dicho que pretendía que fuera una suerte de *P.M.*¹ por otros medios. *PM* acababa no solo de ser secuestrada por el Instituto del Cine, después del interdicto de la Comisión Revisadora de películas (censura tradicional que el ICAIC mantenía),

(1) Documental de televisión sobre la vida nocturna de la Habana de la época del cual fue co-autor un hermano de Cabrera Infante.

sino que había sido prohibida oficialmente. Mi relato, que sería más explícito y por su propio carácter rapsódico, de una mayor celebración de la noche libre que la película, era evidente que correría peor suerte.

En un principio ocurriría bajo la revolución, la Estrella un verdadero dinosaurio coexistiendo anacrónico. Luego pensé que sería mejor que su vida tuviera lugar en un pasado inmediato— es decir, 1958. Su modelo surgió en realidad en 1959 y murió en 1961.

—Y la estructura fragmentaria y aparentemente caótica de la novela ¿también la tenías muy precisa?

—El libro— siempre me he resistido a llamarlo novela — tendría una estructura rapsódica, fragmentaria, y un tono lírico, todo dado por su principal personaje. Hasta tenía ya un título en 1961, el horroroso y vagamente metafísico *La noche es un hueco sin borde*. Lo interrumpí para compilar esa colección que se llamó *Un oficio del siglo XX* y para escribir su prólogo, intermedio y epílogo que fue mi salto de la escritura pretendidamente seria, como en *Así en la paz como en la guerra*, terminado en 1959, a la asunción de la vida como humor y de la escritura como parodia. Este libro fue completado en los comienzos de 1962. La primavera y el verano de ese año lo pasé escribiendo y ofreciendo una serie de conferencias sobre el cine que tenían el título genérico de *Arcadia todas las noches*. Inmediatamente después —septiembre de 1962— salí para Bruselas como agregado cultural y fue aquí que retomé la escritura del libro.. Fue entonces que apareció el personaje de Bustrofedon y que escribí el *Strip-tease* siquiátrico de Laura Díaz, el prólogo y casi todos Los Debutantes. Pero la suite de La Estrella no vine a continuarla hasta septiembre de 1964 —exactamente tres años y medio después de haberlo comenzado.

—Pero ese final de La Estrella ya tu lo sabías. ¿O no?

—Yo sabía su final desde julio de 1961, ya que había comenzado por el fin de la vida de ese personaje, pero como ella era más grande que la muerte, no tenía todos los eslabones que iban de su final a su principio y de ahí de nuevo a su final, más allá de la muerte. (Hay un último capítulo de “Ella cantaba boleros”, en que se cuenta qué

pasó de verdad con su cadáver, que no incluí en el libro por afán de simetría).

¿Y las otras secciones del libro, Sesoribo, el strip-tease de Laura Díaz, Rompecabeza, etc, fueron escritos de un solo halón cada una, y luego dispuestas a lo largo del libro? ¿O fue el sentido del libro, su ritmo interior lo que te fue exigiendo agrandar los fragmentos, o disminuirlos?

Sesoribo fue escrito de un solo tirón, lo mismo que las sesiones psiquiátricas. Lo que vino luego fue la disposición en el libro, que fue más difícil de determinar. Las sesiones psiquiátricas iban a comenzar a partir de la número dos, pues el primer debut de los Debutantes debe ser considerado como la primera sesión psiquiátrica. Pero pensé que iba a resultar demasiado confuso en un libro ya de por sí complicado. La revisión total del libro, por supuesto, exigió nuevos fragmentos, como “Bachata” o la extensión de fragmentos menores, como “Rompecabezas”.

- A la hora final de armar todo el libro ¿te seguiste por las ideas literarias de Bustrofedon, o sea, numerar los diversos fragmentos y luego tirar al aire unos dados...?

Ojalá hubiera conocido las teorías estéticas de Bustrofedon en otra época. Haber hecho esos malabarismos entonces habría significado seguir servilmente a John Cage, esa caja de música aleatoria.

El libro está atravesado por múltiples y obsesivos sueños. ¿Fueron soñados por ti, realmente o por alguien que te los contó (como se los cuenta Laura Díaz al psiquiatra y a su marido el escritor) o simplemente fueron imaginados, de manera especial para la atmósfera y la acción de los personajes de la obra?

—Muchos de los sueños fueron soñados por mí: soy un soñador, fabricante febril de pesadillas. Pero hay muchos ajenos, uno de ellos soñado por una amiga antigua, otros soñados por Miriam Gómez, a quien el libro, como dice la dedicatoria, debe mucho más de lo que parece: ella fue su primer lector y su corrector eterno. Le debo demasiado para consignarlo ahora, pero tal vez fue excesiva a veces, como cuando me hizo eliminar la primera debutante, el final en que la mujer descubierta en sus ajetreos amorosos llegaba a prenderse

fuego, forma de suicidio muy común en Cuba. Así el sueño de los perros feroces y el perro carbonizado (que yo soñé) no se entiende, ni su importancia para la mujer psicoanalizada. Pero, pensándolo bien, esa asimetría es intrigante ahora.

—En cierta ocasión me confesaste que “Bachata” es la parte de *TTT* que más te había divertido escribir, y que incluso es la parte que más te gusta y por la cual (sugerías) se podía comenzar una relectura del libro, cuando no la primera lectura. ¿Hay, en igual forma, alguna sección que te costó mucho trabajo escribir o que si tuvieras la oportunidad de eliminar lo harías porque te guste menos o simplemente ya no te guste?

—Tal vez eliminaría las sesiones psiquiátricas que resultan, inevitablemente, demasiado ‘psicológicas’. No fue divertido escribirlas, más bien resultó doloroso, a pesar del humorismo que traté de inyectar a las desventuras de Laura Díaz. Son patéticas y por tanto desagradables.

Hay un error mayor en *TTT* al que he aludido pero siempre eludido llamar por su nombre: es la narración de la vida y muerte de La Estrella narrada por el mismo personaje que cuenta la muerte y milagros orales de Bustrofedon — es decir Codac. Debió haber sido Rine Leal quien narrara esta última parte. Hay demasiada simetría en hacer de Codac narrador de ambos fenómenos, el de la voz y el de la escritura oral. Pero parece haber lectores que se complacen en esas vidas para leerlas.

En la Advertencia reconoces que la reconstrucción no fué fácil. ¿Qué quisiste decir exactamente con eso?

Por supuesto que me refiero al habla habanera, más difícil de captar que la voz humana. Al escribirla estaba imitando al perro de la Víctor, de alta fidelidad, que escucha la voz de su ama, el ama cubana. No fue fácil hacerlo desde tan lejos. Aún cuando estaba cerca (como al comienzo de ‘Ella cantaba boleros’) me veía obligado a la reconstrucción. ¿Qué si utilice grabadora en algunas ocasiones? Por supuesto que no porque ninguna grabación era posible, ya que se trata de una síntesis: nadie habla en la vida como habla alguien en mi libro. Después he leído transcripciones de cubanos hablando y he

podido comprobar que todo lo que logré fue una aproximación, una ilusión oral. Tal vez sea mejor así.

—Pero eso significa que tienes buen oído, a pesar de todo, que estás dotado de esa memoria impresionante, como Silvestre, tu personaje, como Funes el memorioso personaje de Borges. ¿Igual que Silvestre te gusta recordar, recordar el recuerdo, el número de veces que lo recuerdas, como Funes?

—Me gusta mucho recordar pero no es la pasión que fue una vez, cuando vivía para el recuerdo. Ahora recuerdo para vivir. Tengo bastante buen oído pero poca capacidad de reproducción, tanto para el habla como para la música, facultad que he perdido con los años. También los muchos electro-shoks han hecho mella en mi memoria mediata. Así el horizonte del recuerdo resulta distante, irrecobable, alejándose al acercarme, pero mucho más nítido que el primer plano memorable. Me he escapado también del funesto destino de Funes, que considero atroz y solo posible en las pesadillas —o en esa forma del sueño que es la literatura.

La casa de los espejos

Detrás de Cabrera Infante está la biblioteca que cubre toda la pared, aunque libros también los hay dispersos por las otras paredes y en los rincones del estudio. La mirada rápida de un observador desprevenido podría ver, destacándose en el centro de la biblioteca, prácticamente en frente del visitante, una edición original de *Ada*, de Vladimir Nabokov, uno de sus autores preferidos, y un poco más abajo, a la izquierda, la traducción al cubano de *Dublineses* de James Joyce, realizada por Cabrera Infante y publicada en “Lumen”.

El resto son libros en español, obras completas de autores en ediciones de lujo, libros en francés y en inglés, idioma que Cabrera Infante, lee, habla y escribe correctamente desde muy joven.

Pero no es nada de esto lo primero que podría notar un visitante desprevenido, ajeno a la literatura: lo llamativo es que en algunas repisas de los estantes hay tres aparatos de radio transistorizados, una grabadora Sony, un televisor portátil Ultra y un tocadisco automático Zenith.

Un observador más atento, más interesado por su obra, descubriría en la biblioteca detalles más sutiles y reveladores: libros de cine, por ejemplo: “James Cagney”, “The immortal of the screen”, “Films of Cecil B. de Mille”, la autobiografía de Charles Chaplin, un libro sobre Marilyn Monroe, una colección de Buck Rogers de la 20th Century y una figura de Alfred Hitchcock de cuerpo entero, en cartón, dominando de pie uno de los estantes. Hay también dos tomos de Sherlock Holmes un Dick Tracy y un libro de Parodias, en inglés, publicado por la editorial Faber and Faber.

Obviamente no cuesta el mínimo esfuerzo descubrir, allí, en el tercer anaquel, los libros de *Alicia* de Carroll, la monumental biografía de Carlos Baker sobre Hemingway, el resto de las obras de Nabokov, y, alrededor de *Dublineses*, 29 libros cuyo tema es Joyce, ya sean las propias obras del autor irlandés, ya los varios tomos de su correspondencia privada, ya los trabajos críticos sobre su vida, sobre su obra escasa pero descomunal y sobre su ciudad tan odiada y amada: Dublin.

II

—*TTT*, que es una obra que sucede de noche, que celebra la noche ¿fue escrita de noche? (Sí, en serio que pregunto en serio).

—Entonces te contesto en risa: *TTT* comenzó de la forma más inusitada para mí: escribiendo a mano, con lápiz, de mañana temprano mientras dejaba de hacer la guardia de milicia que era mi deber, para celebrar lo que el sistema que yo defendía en ese momento con un rifle condenaba a muerte: el triunfo de la pluma sobre la espada, ambas metafóricas. Pero gran parte del resto fue escrita de noche, ya que de día y tarde debía cumplir mis obligaciones diplomáticas.

Así muchas partes no solo fueron escritas de noche sino de madrugada. Pero las partes que más me gustan del libro, ‘Rompecabeza’ y ‘Bachata’, fueron escritas después del medio día, por la tarde, ya que nunca me levanto temprano, si puedo evitarlo.

—¿Mantuviste y sigues manteniendo aún un horario fijo, es decir, escribiendo todos los días a la misma hora con una disciplina hemingwayiana, o más bien eres haragán, dejas las cosas un poco al azar, a merced del deseo imperioso de escribir?

—Antes, en mis cuentos, en las partes paródicas de *Un oficio*, en *TTT*, escribía cuando tenía ganas, es decir, cuando estaba ‘inspirado’. Mis guiones han sido escritos todos con un límite de tiempo (por lo regular diez semanas) por contrato. Pero desde mi *nervous break down* (léase locura) me siento religiosamente cada tarde, después de un ligero almuerzo, y trato de escribir por lo menos mil palabras (quita cien o pon cien más). No es más que mera terapia mental: es la única forma de alejar la depresión que me ronda y a la que combato con drogas de noche, pero como no soy alcohólico, no bebo sino escribo, así soy más locuaz que loco, exorcizándome con palabras.

De esta manera completé *Vista de amanecer en el trópico*, *O*, y *Exorcismos de esti(l)lo*, que estaban más o menos comenzados antes de 1972 pero a los que les di forma final ahora.

Muchas de esas páginas fueron escritas en Londres pero gran parte de ellas estaban ya compuestas en Bruselas.

—O sea, que existen años buenos y épocas malas de escritura, al menos en tu caso...

—Creo que los mejores años para un escritor son los treinta, no los del siglo sino los de la persona. Se me ha creado una necesidad de escribir que es una adicción al revés: me siento culpable si dejo la droga, no si la tomo.

—Y el resto del tiempo ¿Qué haces?

—Leo o veo televisión, que es mi gran descubrimiento inglés —o mejor, veo cine por televisión. Pero soy, para todo, perezoso.

—Te lo preguntaba por esto: tú, que has hecho periodismo, que has escrito guiones de cine, que has realizado tantos otros oficios ocasionales, ¿crees que los trabajos de supervivencia te han perjudicado para tu creación, son desfavorables para todo escritor y para toda obra?

—Fui primero escritor que periodista, pero me hice escritor profesional escribiendo crónicas de cine en que mezclaba lo inmediato (un estreno) con lo mediato (la literatura), o debo decir lo efímero conjugado con lo eterno. Toda experiencia es favorable al escritor, todo es desfavorable para una gran obra. La gran literatura del siglo

pasado (con extraordinarias excepciones como Flaubert) fue hecha por profesionales. En este siglo entreverado ha habido una confusa mezcla, en que profesionales como Conrad y semiprofesionales como Henry James han escrito grandes libros, mientras que amateurs como James Joyce, Proust, Kafka son los verdaderos genios, y los profesionales como Thomas Mann, Faulkner, Nabokov quedan atrás reducidos a epígonos o a escritores de menor talla.

Una absoluta amateur, como Gertrude Stein, es el gran maestro del epitome de los escritores profesionales, Ernest Hemingway. Por otra parte escritores de talento, como Anthony Burges, se ven reducidos por la necesidad de ganarse la vida como escritores. En nuestro idioma, sin ir más lejos, un aficionado argentino resulta mayor que la suma de todos los escritores profesionales que han escrito en español en este siglo. Nada mata tanto como la vida, la vida literaria es la muerte de la literatura.

—Volviendo a lo que me decías hace un momento de sentarte religiosamente todas las tardes para escribir. ¿Al hacerlo, sabes que va a pasar en la página en blanco, incluso sabes de antemano, antes de escribir hoy lo que sucederá mañana?

—El único libro que he escrito realmente en los últimos años es este que termino actualmente. Es una suerte de memoria erótica, así sé siempre que va a pasar mañana porque ese futuro ya es mi pasado. Lo que no sé es con qué palabras lo voy a escribir y, ahora que lo estoy rescribiendo, cómo voy a alterar la escritura con los adornos formales que son para mí el fondo de la trama. Puedo improvisar a partir de la escritura que no es nunca una fijeza.

—¿Sabías qué iba a ‘pasar mañana’ cuando escribiste ‘En el gran eco’?

—‘El gran eco’ fue escrito en dos días distintos pero yo sabía que iba a ocurrir de principio a fin. El cuento está hecho de varias situaciones diferentes pero su núcleo —la celebración afrocubana llamada ebo, egbo, ekbo, pero que yo escogí escribir eco fue su punto de partida. El almuerzo está compuesto de diversos almuerzos, almorzando en el restaurante la Maravilla, un año antes, con una muchacha que fue muy importante en mi vida. Pero por ejemplo el MG nunca

existió y fui al eco con un director de cine en una camioneta de la compañía de que era director. Usé un MG porque era un auto deportivo corriente en la Habana pero principalmente porque son las iniciales de Miriam Gómez —quien, me apresuro a afirmarlo, no es la mujer del relato: la ficción es más compleja que la vida.

—¿Sucedió igual con ese relato que, después de “En el gran eco”, es el que más te gusta: “Abril es el mes más cruel”?

—Abril es el mes más cruel partió de mis ideas sobre el suicidio. Siempre he sido un suicida en potencia, pero un día —vivíamos en un piso alto— parado en el balcón se me ocurrió que sería una buena ocasión de suicidarse, ya que no tenía ningún motivo para hacerlo: el suicidio gratuito, inexplicable, sería la respuesta apropiada al absurdo de la vida. Por supuesto que nunca llegué a hacerlo pero tampoco olvidé esa ocasión, obsesiva como todas las tentaciones. El cuento es un experimento en narración dividida: comienza por tener de personaje principal al hombre y termina por ser la mujer la importante, sin advertir al lector de ese cambio de punto de vista. Preferí escoger a la mujer como suicida porque siempre he pensado que hay en el suicidio como una rendición de la vida a la muerte, una entrega que es perfectamente femenina.

—¿Y “Cuando se estudia gramática”, el cual has confesado no es más que una broma privada?

—Ese relato partió de un ejercicio del mesmerismo. Estudiaba con una muchacha tan bella como buena. Es más, era realmente decente y aunque en otra ocasión me habría sentido atraído por ella, irradiaba una poderosa asexualidad. Estudiando solos en su casa, ella desarrolló un admiración infundada en mi intelecto. Tanto insistió en mi capacidad intelectual que quise poner a prueba tales dotes haciéndola que ejercitara el acto más ajeno a su mentalidad, el número más difícil sin red protectora moral: le pedí que se desnudara y para mi asombro eterno lo hizo. De ese asombro nació el cuento. Pero ocurre que ahora no puedo precisar si se desnudó de veras o si todo es un ejercicio no mental sino imaginario.

—Los títulos de tus cuentos son tan sonoros, igual los de tus libros. ¿Los escoges antes de escribirlos o es la propia trama quien te lo sugiere? Quiero decir: ¿Son difíciles o fáciles de inventar?

—Los títulos solían ser tan fáciles que muchas veces (como en “Las puertas se abren a las tres”) comencé un cuento por el título. Pero cada día se hacen más difíciles, aunque tengo un título, *Don Bustrofedon* que hace tiempo que me convida a expandirlo en un libro, tarea tentadora pero imposible, me temo. *Vista del amanecer en el trópico* está tomado, literalmente, de una tarjeta postal que descubrí en Bruselas. *Tres tristes tigres* fue uno de los primeros títulos que se convirtió en título final del libro. Después de desechar *La noche es un hueco sin borde* me encontré en Bruselas con una mediocre colección de falso folklore cubano y allí estaba el trabalenguas que conocía de niño y que ahora regresaba como obsesión verbal y al mismo tiempo como un posible título que contuviera la menor cantidad posible de connotaciones reales..

—Y que es un trabalenguas hispanoamericano, pero con ciertas variaciones en cada país. ¿Podrías repetir la primera frase de la versión cubana y que te sirvió para tu título famoso?

—Sino me recuerdo mal el trabalenguas comienza por “Tres tristes tigres en un trival...”

—¿Y los nombres de los personales, los escoges por azar o por necesidad?

—El más notable inventor de nombres de toda la historia de la novela, Charles Dickens, no los inventaba —los escogía del registro civil victoriano. Muchos de mis nombres son nombres propios alterados, como el del senador Solaun en *TTT*, que pedí prestado a un conocido. Estrella Rodríguez es un nombre corriente en Cuba, mientras que Cuba Venegas es irónico desde su concepción, pero tal vez tenga su punto de partida en una muchacha que conocí una vez que se llamaba Oceanía. Codac, fotógrafo, es fácil descubrir su origen. Pero el nombre que fue más propicio es el de Arsenio Cue, un nombre poco común en Cuba con un apellido muy conocido. Esta combinación se mostró fácil de asociar en “Bachata”. Bustrofedon está tomado por supuesto de la forma de escritura griega de ese nombre. Esa escritura bustrofedon fue el punto de partida del personaje.

—Esto quiere decir que realmente no existió nadie como Bustrofedon, capaz de divertirse hasta el infinito con esa sorprendente cuali-

dad de tejer y destejer trabalenguas, ¿O si existió, y no murió realmente, como en el libro, y se llama o lo llaman G.C.I. y vive en Londres y escribió un libro bustrofedónico llamado *Exorcismos de esti(l)o*?

—Nunca existió nadie como Bustrofedon, nadie puede ser como el Gran B. —ni siquiera yo, mucho menos yo: soy solamente su medium mitad medium y mitad espiritista de ese *esprit* desmesurado.

Diálogo en rosa

—(Parodiando un poco, Guillermo): ¿Te crees un caballero?

—Yo no me creo un caballero porque no puedo serlo, pero es evidente que Silvestre ve esa posibilidad como una forma de vida, sobre todo para Arsenio Cue: los dos, en cierto modo, son seres anacrónicos aunque se creen estar a la page siempre.

—Y tu Guillermo, ¿crees en algo? ¿crees en la literatura? ¿o crees en el cine? ¿crees en la escritura o en las escrituras?

—Vamos por parte: creo en muchas cosas: una de ellas es la literatura, de no ser así no escribiría. Creo en las fuentes de la vida, una de ellas ha sido para mí, el cine.

—¿Cuando describes a las mujeres ¿no te das cuenta que son corintella-dentica-mente descritas?

—Cuando describo a las mujeres veo, más que nada, mi pobreza de evocación conjuntada con el temor al ridículo de ser demasiado idealizante. Nada atacada por esos temores, Corin Tellado describe muy bien sus mujeres, —quiero decir dentro de los límites que tiene su literatura.

—¿No te has sentido alguna vez un escritor romántico que se inventa máscaras de trabalenguas simplemente para no avergonzarte?

—Silvestre aparece, muchas veces, como un romántico incurable, mientras que el cinismo de Arsenio Cue no hace más que ocultar su debilidad romántica, descrita en “La casa de los espejos” por él mismo.

La casa de los espejos

Más allá de ese jardín (que él no alcanza a ver porque está muy bajo) se contempla como una alucinante aunque hermosa (¿una hermosa o aunque alucinante? ¿una hermosa y alucinante?) arquitectu-
ra: una galería, formada por paredes laterales de varios edificios y coronada por arcos de ladrillos rojos, que se repiten incesantes y vertiginosos hacia el fondo, como en un laberinto de espejos paralelos. Al final de esa visión de sueños hay una escalera de caracol, por donde quizás diariamente, Offenbach sube y baja inexorable al infinito...

Sobre el escritorio, en medio de papeles, pisapapeles, y un florero, está la "Smith Corona", consciente o inconsciente homenaje al maestro admirado, Hemingway, pero que también recuerda a una de sus tantas Lolitas Vivian (quien a su vez recuerda a otro autor preferido, Raymond Chandler), Vivian Smith, Vivian Smith-Corona, la heredera de las máquinas de escribir. No es una Electra 110 como confesó el autor en su "Autorretrato", en *Exorcismos de estil(l)o*, sino (para variar) "2200 Coronomatic". Una vez más, como en toda su vida, sin proponérselo o premeditadamente, retorna obsesivo, el 22, que es el número de la suerte de Guillermo Cabrera Infante, ya que nació un 22 (de abril de 1929), y 22 suman las letras de su nombre y apellidos completos y 22 fueron (según él) los cortes, algunos creadores (según él) que le hizo la censura española a *TTT*... Sí, a *TTT*, esa carga de trinitrotolueno en forma de libro, esa obra que no se puede llamar novela pero que lo es, esa novela, en fin, que quedará para siempre como una de las dos o tres obras verdaderamente grandes de ese lugar ya tan común, tan traído y tan llevado, tan ofendido y humillado y envidiado como es el "Boom.."

III

—Muchos críticos y lectores han descubierto o han querido o creído descubrir infinidad de elogios, de influencias, de parodias y de saqueos dentro de tu obra (especialmente en *TTT*): *Satiricón* de Petronio, las dos *Alicias* de Carrol, Mark Twain, Hemingway, Raymond Chandler, Nabokov, Faulkner, Borges, etc, etc, etc. Pero algunas de ellas incluso, confesadas y reconocidas por ti. ¿Qué es entonces para ti la originalidad, la auténtica creación?

—Existen los originales, sin duda. Kafka por ejemplo, aunque surgió de la tradición literaria de los judíos de Europa Central. Proust me parece original, a pesar de las deudas que él mismo reconocía. Joyce logró su originalidad a fuerza de voluntad de ser original. Cervantes, tal vez el más original escritor que ha escrito en español, debe todo a la literatura italiana y a la novela picaresca, sus contemporáneos. Mi admiración por Shakespeare no me impide ver que no solo procede un espíritu más original, que es Marlowe, sino que tomó prestados sus temas, menos uno solo que le es propio, el de *La tempestad* —que está basado en narraciones de naufragios de su época. Existe sin duda la originalidad, sino cómo iba Petronio a escribir el *Satiricón*, pero no inventó solo la novela aunque haya escrito la primera novela. La auténtica creación es solo posible a la naturaleza o a Dios para los creyentes —y se puede debatir que el universo surgió de un núcleo original. El dios de los judíos, más poderoso que la naturaleza, que creó el cielo y la tierra de la nada, necesitó el polvo para crear a Adán. En literatura todo es derivación, involuntaria o voluntaria. Por eso me interesa tanto la parodia, una forma de creación que se atreve a decir el nombre de su origen, que lo invoca, lo convoca y finalmente le da la vuelta, sacando la literatura de la literatura, y por pura prestidigitación, con un golpe de mano la hace desaparecer pero no para siempre.

—También, los críticos (siempre los críticos) han hablado de semejanzas estructurales y de intenciones de lenguajes idénticos entre *TTT* y *Rayuela* de Julio Cortázar. ¿Tú qué opinas?

—Creo que las respuestas que te he dado muestran como *TTT* salió de múltiples intentos fallidos y demuestran que su forma fue dictada por los fragmentos, el todo formado de muchas partes, como árboles que no dejan ver el bosque. La comparación estructural con *Rayuela* es ociosa porque esta es una novela muy bien construida. Comencé *TTT*, como ya te he dicho en 1961, mientras *Rayuela* no fue publicada hasta 1963. Conocí a Cortázar, a insistencia de Rine Leal y Calvert Casey, en 1963 y no tenía idea de quien era. No vine a leer *Rayuela* hasta finales de 1965, en Madrid, cuando *TTT* estaba prácticamente terminado. Los lectores de la primera versión de mi libro son testigos de que todas sus partes, menos una, estaban ya es-

critas, todos sus elementos actuales incluidos. Solamente “Bachata” fue escrita después de haber leído *Rayuela* y no creo que se pueda hablar de estructura en un solo relato que es una de las partes de un libro. Por otra parte, se trata de dos libros tan diferentes que no me explico el origen de tal comparación.

Mi libro es todo lo opuesto de *Rayuela*, con su respeto por la alta cultura — casi iba a decir alta costura— mientras que *TTT* se ocupa de la cultura pop, de eso que se ha querido llamar erróneamente subcultura: el cine, la música popular, el radio, los muñequitos o comics, las parodias populares.

—Quizás has comprendido un poco mal mi pregunta. Yo hablaba de otra cosa, no de copia. ¿A ti, al leer *Rayuela* con tu libro ya escrito, no sorprendieron algunas de las coincidencias o paralelismos que existen en ambos libros? ¿Qué pensaste, qué opinaste, qué opinas de *Rayuela*?

—Nunca creí que había paralelismo entre *TTT* y *Rayuela* excepto por el humor que era nuevo en Cortázar (ver su novela primera *Los premios*) y ya yo había dado suprema importancia al humor en *Un oficio*. Hace tiempo que leí *Rayuela* y la recuerdo mal, pero me parece que debe haber envejecido, basado como estaba el libro en una cultura (la literatura francesa de los primeros años sesenta) que todo el mundo considera vieja. Por otra parte su propio autor repudia su vida de entonces, libresca y exquisita, mientras yo exalto la Habana de 1958.

—¿Es lo mismo que el lector G.C.I. opina de *TTT*?

—No leo *TTT* desde que ayudé en su traducción italiana hace cuatro años y entonces estaba atento a los posibles juegos dantescos con un idioma que conozco a través del cine y expresiones de magazine de cine, como el cómico *putiferio* por escándalo. Es posible que se mantenga vivo, aunque para mi alarma recibo todavía tesis doctorales y ensayos sesudos tratando de encontrarles una raya más al tigre.

Y un poco entre paréntesis, y volviendo un poco atrás, ahora que hablamos de *Rayuela*, es decir, del libro que prácticamente inició el llamado “Boom” latinoamericano, es inevitable hacerte la pregunta inevitable: ¿qué opinas del “boom”? ¿Tú crees que sí existió

como tal o fue una invención de los críticos, de las editoriales? ¿Si sirvió para algo —si te sirvió a ti?

—La palabra “boom” aplicada a la literatura y no a la economía fue una invención argentina. Concretamente de una revista de Buenos Aires, de ahí la atribución a *Rayuela* de su inicio. Creo que se comete una injusticia con Mario Vargas Llosa. Fue su *Ciudad y los perros*, que ganó el premio Biblioteca Breve y compitió por el Fomentor, en 1962, la novela que hizo interesar al público en España y en América Latina por una literatura de ficción escrita en español. Pero ese mismo año, no hay que olvidarlo, Jorge Luis Borges, ganó ex aequo con Becket, el premio Fomentor, que lo convirtió en una figura literaria internacional, llevando a la literatura escrita en español más lejos que Vargas Llosa.

Ese es el verdadero año inicial en que la literatura latinoamericana dio un salto de calidad visible, pero también un salto mortal. Lamentablemente diez años después ese impulso inicial había terminado. Su momento medio ocurrió en 1967 cuando le dieron el premio Nobel a Asturias, decisión equivocada pues pasaba por alto a Borges pero decisión importante porque por primera vez se reconocía a escala mundial la importancia de la ficción latinoamericana, reconocimiento que había tenido mucho antes la poesía, ya desde la aparición de Rubén Darío.

En cuanto a mi caso personal, me disocié por supuesto del “boom” con mayor rapidez de la que me trataron de asociar a él, más por razones políticas que personales. Aunque personalmente, después de mi desastrosa experiencia colectiva en Cuba, prefiero saberme solo pero libre.

—Por lo que veo y entiendo, tu visión de la literatura “postboomica”, parece bastante gris.

—Veleidad tu nombre es literatura: ese Renacimiento tomó mucho en levantar el vuelo pero como todo lo que vuela tiende a caer con una velocidad mayor a su ascenso: la literatura latinoamericana está en total decadencia. Desde la aparición a finales de los sesenta de Reynaldo Arenas, no ha surgido otro escritor joven o al menos un nuevo escritor que valga la pena leer.

—Bueno, entonces volvamos mejor a ti: a tus fuentes. Por ejemplo, hablemos del Gran Maestro. Hay un instante en *TTT* en que Silvestre le confiesa a Cue que le hizo una entrevista a Ernest Hemingway. ¿Le hiciste tú, realmente, una alguna vez?

Esa entrevista es pura ficción. Conocí a Hemingway pero jamás lo entrevisté. Hemingway maestro de la publicidad más que de la literatura, profesaba detestar las entrevistas, al revés de Borges o Nabokov, maestros de la respuesta rápida y la opinión contundente. Sin embargo vi a Hemingway varias veces. En una ocasión estuve en su yate, el escritor americano, un capitán Ahab del Caribe, tratando inútilmente de pescar un pez espada enorme. No me sorprendió su tamaño (era un hombre más que alto, grande, todo un bulto) sino su timidez. Me desagradó su dependencia total del alcohol. Subí al yate a las seis de la mañana y a las diez estaba borracho de vodka puro. Afectaba además una vulgaridad de marinero que era una de las formas de su machismo. Sin embargo su delicadeza de trato, su deferencia conmigo (un perfecto desconocido) sugería que debajo de su piel de oso exterior había una sensibilidad casi extrema. Tal vez fueron estas tensiones lo que lo llevaron a la locura y a la muerte.

—¿Tú qué piensas del Hemingway-escritor ahora?

—Hemingway es un original, la calificación no es mía sino de James Joyce, un gran *naïf* cuyo fuerte está indudablemente en el cuento, en la *nouvella*: *The sun also rises*, *El viejo y el mar*. Su influencia ha sido devastadora y francamente perjudicial en muchos casos, pero es él quien inició ese lenguaje cinematográfico tan lúcidamente expresado en films como “El cartero llama dos veces”, “Double Indemnity”, y, apoyándose en su sentimentalismo disfrazado de duro, “Casablanca”, que todos conocen como una obra maestra del cine.

Otra admiración reconocida: Nabokov. ¿También lo conociste?

—No, no conocía a Nabokov. En 1970 un magazine internacional me ofreció la oportunidad de hacerle una entrevista: un escritor exilado visita a un escritor exilado, ambos en las antípodas, los dos sin esperanzas —y lo que es más importante, sin deseo— de regresar a su país ocupado por el enemigo, a sus ciudades que ya no existen. Re-

chacé la oferta, no solo porque estaba ocupado escribiendo un guión de cine sino porque no me interesa conocer escritores. Me interesa la literatura no sus autores. Tenía ciertas preferencias literarias con Nabokov (Carroll, Joyce, Proust, Kafka) y algunos escritores comunes detestados (Balzac, Dostoievsky) y diferencias divergentes, como su afición a cazar mariposas y convertir cadáveres exquisitos a tan gráciles, o su apreciación negativa del *Quijote*, libro que leyó doblemente mal: en traducción y en inglés. Pero prefería conocer a Mae West, lo que conseguí ese mismo año.

—¿Por qué te gusta tanto Nabokov, por sus lolitas?

—De Nabokov me atrae su sentido del humor, su gusto por el lenguaje, su utilización de las palabras no como medio, sino como un fin y la opacidad barroca de su escritura. Creo que *Lolita* es uno de sus mejores libros, no tan singular como *Pálido fuego* ni tan perfecto como *Pnin*, pero es una novela que mantiene su calidad en la relectura. Fui tal vez uno de los primeros en leerla en América Latina, en 1957. Descubrí su existencia por casualidad, hojeando en la trastienda privada de una librería francesa de la Habana que vendía a escondidas libros pornográficos y como tal me la ofrecieron en una edición erótica de París. Desde sus primeras páginas me tocó su humor ladeado, como esa revelación: “Mi madre murió en un accidente extraño (picnic/rayo)” —y no dice más. Entonces ni el título del libro ni el nombre del autor me decían nada pero esa oración al comienzo era una declaración de principios.

—Nabokov es popular, sin embargo, solo a causa de sus lolitas... ¿Te disgustaría que tu obra fuera conocida, popular por esos malentendidos, por esas lolitas?

—Ojalá me hubiera sido dado inventar una Lolita y compartir con el maestro muerto sus malentendidos.

—Y el maestro Lewis Carroll, habría mucho de qué hablar. Por ejemplo: ¿Ya realizaste el famoso viaje solo o acompañado que querías hacer por el río Oxford, en su nombre, un 4 de julio?

—Navegué río abajo en Oxford en 1971, exactamente un 4 de Ju-

lio jubiloso, soleado, raro de encontrar en el verano inglés. Iba conmigo en el bote del tiempo Miriam Gómez, a quien conocí a los 16 años cuando era casi una lolita pero demostró ser Alicia, capaz de crecer y llenar el cuarto de mi vida a veces amenazadoramente grande pero nunca peligrosa para mí que ha devenido el Humpty Dumpty, gordo subido al muro precario y haciendo ver, mientras guardo el equilibrio, como que soy amo de las palabras, tirano sin banderas, cuando soy en realidad su esclavo —de las palabras no de Miriam Gómez.

—Sigamos con tus maestros admirados: es imposible terminar con ellos sin hablar de uno, de Borges. Realmente quisiera saber por qué te gusta tanto y qué es en verdad lo que más te gusta de él.

—He dicho en otra parte que Borges es el escritor más importante que ha escrito en español desde la muerte de Quevedo. Puedo añadir ahora que no ha habido otro escritor tan inteligente desde Cervantes, que los dos unen la inteligencia y la imaginación con un equilibrio prodigioso. Sé que le obra de Borges toda es mínima comparada con el *Quijote*: Borges no ha inventado el cuento actual como Cervantes originó la novela moderna. Ni Borges resiste la relectura como Cervantes. Sé que quedarán de él unos pocos cuentos, pero esos cuentos son admirables. Tal vez mi favorito sea “Pierre Menard, autor del Quijote” porque es una lectura alucinante de *El Quijote*. O quizás me quede con “Borges y yo” en el que el tema del doble está resuelto como una visión enajenado del yo. Pero no son los temas que me interesan en Borges sino su lenguaje, esa mezcla de exceso y precisión que lo hace tan raro en español y al mismo tiempo expresa la esencia de un idioma idóneo cuando es barroco y que sin embargo está siempre al borde de la verborrea.

—En “Exorcismos de esti(1)o” describiste tu autorretrato: ¿ya tienes escrito tu doble?

—No tengo doble literario. Ese tema lo agotó, creo, Poe, aunque otros hayan intentado retomar después, como Nabokov en *Despair*, pero es un falso doble, un espejismo, no un espejo. En mi último libro aparezco imaginado entre aventuras verdaderas y al revés, pero no es mi doble: ahí estoy yo pero de alguna manera ese yo no soy yo.

-Y a propósito de dobles, de Borges, de Carroll, es decir (para resumir) de espejos, espejos que también pueblan tu obra. ¿Te gusta mirarte en ellos, te atraen como Carroll, o los rechazas personalmente como Borges?

-De niño me disfrazaron de pobre pierrot en tiempos de carnaval y descubrí en un espejo imprevisto esa imagen que no me pertenecía, que rechazaba cuando mis padres me proponían la locura de que ese enemigo de enfrente de veras era yo. Luego sentí un fascinante temor por los espejos, al padecer esa forma de pérdida y captura de la identidad vertiginosa que producen los espejos en quien no está habituado a verse. Borges tiene una relación metafísica con los espejos, Carroll, científico como era, tenía una relación física. Ninguna de las dos relaciones me son ajenas pero prefiero la frase feliz de Jean Cocteau que declara que la muerte entra por el espejo. He visto reflejada en el espejo la vejez, que no me asusta, y la locura, que me parece pavorosa.

IV. Fuga fugaz

-A lo largo de este largo interrogatorio has hablado de libros que resisten o no una relectura. Creo que es precisamente Borges que dice en *El Hacedor* (o en *El libro de arena*) que más que leer hay que releer. ¿Lo haces tú frecuentemente?

-Soy mejor espectador que actor, de ahí que prefiera ver cine a leer, que es siempre una forma de interpretación. Por tanto soy mejor relector que lector porque es una tarea más pasiva releer que leer, que es ir descubriendo, abrirse paso por entre la selva de las palabras, mientras que releer es recorrer una trocha, camino encontrado.

-¿Cuál es, entonces, el libro que más has releído en tu vida?

-El libro que más he leído en mi vida es, sorpresa, *Bel ami*, de Maupassant. Leí ese libro por primera vez cuando tenía catorce años como mera pornografía y lo he vuelto a leer muchas veces para recobrar esa primera lectura. Por supuesto nunca lo he logrado. Después está *El Satiricón*. No creo que sea casualidad que ambos libros fueron para mí primero que nada lectura erótica. He releído, por su-

puesto, muchas veces los libros de *Alicia* por puro deleite literario y lógico. Sé que alguien puede imputarme que las aventuras de Alicia son peripecias eróticas, a pesar de la inocencia no de Alicia sino de su autor.

Dices que prefieres ir al cine que leer, ¿es que continuas viéndolo con la misma frecuencia y pasión que en el pasado?

--Ahora veo más cine que nunca, con la televisión inglesa permitiéndome recobrar películas pérdidas, de los años treinta, cuando iba a menudo al cine pero por ser demasiado niño no he retenido su recuerdo o se ha torcido...

¿Hay algunas películas que quisieras rever especialmente?

--Quisiera rever *Vértigo*, que fue para mí una obra maestra del amor en el cine. Una película que reveo mucho --que creo es a donde quieres llegar con tu pregunta-- es *North by Northwest*, también de Hitchcock. Pero tal vez la película que he visto más veces en mi vida es *El halcón maltés*. No solo me sé el argumento por haber leído la novela de Dashiell Hammett incontables veces sino por haber visto el melodrama más veces que he leído el libro y sin embargo, aunque me sé la película cuadro a cuadro, siempre la veo como nueva.

--El crítico de cine, ahora retirado, que hay en ti, ¿Cómo lo ve actualmente, al cine claro?

--El cine actual --es decir, el cine norteamericano, que es el único que me interesa -- se ha recobrado de la inanidad de los años sesenta, en que se cometieron atrocidades sin nombre, pero también del atroz realismo de los primeros años setenta. Afortunadamente algunas películas que pretendían ser realistas, llevadas por sus propios excesos, resultan pesadillas, otra versión de los sueños, que es lo que es el cine. El ejemplo más a mano es *Taxi driver*, donde a pesar de los exteriores reales, de la insistencia documental, la carga de irrealidad es tal que el final feliz es justo y desmiente las intenciones primeras. Acabo de ver *The fury* que es la apoteosis de la fantasía, de la implausibilidad llevada a sus últimos extremos, el final una verdadera explosión, literal, de la imaginación desbordada.

--Además de los autores de que hemos hablado, además del cine,

otra gran influencia en tu obra en la música— de Bach a la música popular cubana, ¿es que de verdad tú oyes mucha música?

—Soy consumidor de música grabada tanto como de sueños enlatados. Vuelvo una y otra vez a mi primer amor, que es la música popular, ahora felizmente recobrada del rock, vuelta a sus orígenes de rock' n'roll pero renovada por ese regreso. Afortunadamente la aberración llamada punk ha muerto de aburrimiento, imposible brote de mala música, agresión al oído. Ahora hay una vuelta del ritmo y las melodías que tienen la atracción de la nostalgia, esa celestina del recuerdo.

—Y también oyes a Bach, claro: ¿te gustan “Las variaciones de Goldberg” o más bien solo la historia borgiana de que fueron compuestas para entretener y apaciguar las noches de insomnio de un... conde de Brandeburgo ? ¿O como (una vez más preguntaría Arsenio Cue) lo que más te gusta de él, de Bach, es lo que más le gusta a todo el mundo: Las cuatro estaciones?

—La historia detrás de las “variaciones de Goldberg” no es una invención borgiana sino cierta. No es lo que más me gusta del ciego de Bonn —¿o es el cojo de Lepanto? Siempre tengo un oído puesto en Bach, aunque a veces, es más oreja de Van Gogh que oído mío y así confundo a Bach con Vivaldi— o lo que es peor con Handel, el único músico alemán que ha tenido Inglaterra.

—Bueno pero hablar de la música es hablar de Beny o viceversa, en reverso como diría Eribó o cualquier otro de tus personajes. ¿Lo sigues oyendo?

—Hace poco oí a Beny Moré después de años de no oírlo y me sonó sorprendentemente subdesarrollado, antiguo, como no venido de otro mundo sino de otro país —lo que en efecto hizo. Pero tengo en el oído del recuerdo su “Anabacoa”, con la orquesta de Pérez Prado, de 1948, tanto como su “Conde negro”, con su propia orquesta, de 1958. Tampoco olvido mis encuentros personales con quien, como decía un slogan electoral de los años cuarenta, tiene música *adentro*.

—¿Dónde estabas cuando murió? ¿Tuviste una impresión similar o más terrible que cuando murió la cantante de “Ella cantaba boleros”?

—Estaba en la embajada cubana en Bruselas, en 1963, cuando supe su muerte. Me afectó pero no me sorprendió porque sabía que bebía demasiado y ya en 1961 lo había encontrado envejecido, canoso. La cantante de “Ella cantaba boleros” no ha muerto: está ahí en el libro: Su muerte, como la de todos los personajes literarios, es un accidente del lenguaje y así uno pasa las páginas de nuevo para encontrarlos vivos, vivientes, viviendo. Si te refieres a Fredy, tengo que decir que Fredy fue nada más que un pretexto literario y su muerte solo sirvió para dar vida a la Estrella. Pero puedo decirte que la muerte de Fredy me sorprendió pero no me apenó. Me sorprendió porque la creía incapaz de morir. No me apenó porque la sabía incapaz de amar a nadie que no fuera ella y era por tanto incapaz de ser amada — y uno solo lamenta la muerte de aquéllos que uno ama.

—¿Es cierto que ahora que estuviste en Nueva York, descubriste la salsa, ese ritmo afrocubano que hace furor en toda América?

—Ya conocía la salsa porque un amigo cubano de Puerto Rico me había enviado discos. No me sorprendió saber que su base estaba en la música cubana, porque esa ha sido siempre la suerte musical de Puerto Rico, donde por ausencia de ritmos negros hay una carencia de música autóctona, cosa que no pasa en las islas menores del Caribe como Jamaica y Trinidad (El misterio caribe es porque no ha habido una música oíble venida de la República Dominicana). Lo que oí me recordaba armónicamente, a los hallazgos de Arsenio Rodríguez y su discípulo Chapottin alrededor de 1947. Rítmicamente había mucha influencia de lo que Mongo Santamaría había creado en los años sesentas con grupos de jazz. Solamente algunos sonidos eran nuevos pero prefiero, en esa área sonora a Santana, por ejemplo. Lo que si es cierto es que los músicos puertorriqueños reconocen la deuda contraída con Arsenio (apodado el Bach tropical, “el ciego maravilloso”) y con Chapottin.

—¿Sabías que uno de esos músicos puertorriqueños más populares de la salsa, Ricardo Richi Rey, compuso una canción, “La fuga de Juan Sebastián Bach”?

No conocía ese homenaje al preso barroco Bach, en todo caso espero, que sea una fuga fugaz.

—Y para terminar con la música, quisiera hacerte una pregunta que se hacen muchos lectores de *TTT* con tanta bailarina y tanto bailarían y tanto bongo y tanta rumba que hay allí: ¿Guillermo, tú bailas?

—No, no puedo bailar. No sé dar un paso. Nadie en mi familia sabe bailar, todos somos inválidos para el baile.

La casa de los espejos

En uno de los rincones del estudio, encima de un lavamanos insertible, hay varios tomos de la colección de “Lunes de Revolución”, el semanario dirigido por Cabrera Infante en Cuba entre 1959 y 1961, y cuya clausura ahondó para siempre sus diferencias con el régimen de Fidel Castro, e inició prácticamente su fama de renegado político y en cierta manera también su largo exilio.

Junto al escritorio está el alto archivo metálico, color rojo anaranjado: sus cuatro gavetas son una tentación para el visitante. Allí están celosamente guardados, manuscritos de libros no publicados —tales como “Itaca vuelta a visitar”, “Confesiones de agosto” (“Colección de relatos escritos en el período 1962-72”); algunos guiones de cine, escritos directamente en inglés con el seudónimo de G. Caín, bien pagados pero cuyas películas jamás se han hecho: “El Máximo”, la historia de un dictador latinoamericano basada en la vida de Trujillo; “Bajo el volcán” basado en la novela del mismo nombre Malcom Lowry y cuya elaboración casi sumerge a Cabrera Infante en la locura absoluta (estuvo por esta razón, varios meses recluido en una clínica psiquiátrica de Londres), “El embotellamiento”, inspirado en el cuento “Autopista Sur” de Julio Cortázar, y otro más. También, allí está el abultado manuscrito de 500 páginas, “Cuerpos divinos”, descansando horizontalmente, como él mismo lo dice, “Cuerpos divinos por humanos, divinizados, adivinados en un diván” y su autobiografía tramposa y erótica de la adolescencia pronta a concluir.

Pero el detalle más revelador en este estudio de la obra de Cabrera Infante está en las paredes: han sido decoradas con papel ilustrado de piel de tigre. Por supuesto, el detalle llama inmediatamente la atención. Es imposible no hacer un comentario. Sin embargo, el autor de *Tres tristes tigres* aclara presuroso que no es realmente piel de tigre, como alguien divulgó equivocadamente en cierta ocasión. “Se

necesitarían todos los tigres de bengala— comenta Cabrera Infante sonriente , que es una raza lamentablemente al borde la extinción”.

También llama la atención, encima del escritorio (el cual no es más que una larga placa forrada en tela descansando sobre dos caballetes o ‘trétaux’ franceses), el esgrimista de bronce descabezado que aparece en *Un oficio del siglo XX*, y, en el rincón izquierdo, la estatuilla de porcelana de una mujer desnuda, sentada en un taburete con las piernas cruzadas y las manos en la rodilla, que se ve al fondo de la fotografía de Cabrera Infante pensativo, en la contraportada de *O*, su libro de crónicas y ensayos.

Hay aún más, muchos más detalles que recuerdan o aluden directa o indirectamente a su obra: hay, adornando una de las paredes, la fotografía de un atardecer o amanecer en el trópico, es decir en Cuba; hay un pisapapeles con el gordiflón y el malicioso rostro de Hitchcock emergiendo vertiginosamente a través de sus profundidades cristalinhas; hay en fin, al entrar al apartamento, un enorme espejo, colocado en el mismo sitio, similar incluso al que encuentra Arsenio Cue cuando llega a la casa del publicista para pedirle ayuda y trabajo en *TTT*.

En cambio, ya nadie volverá a ver por estos laberintos de espejos y penumbras y tigres (pieles de tigres), el tan conocido Jaime Diego Yago Santiago Offenbach, el gato siamés cuya vida y obra describió con tanta fascinación y ternura —al lado de Beatles, Corín Tellado y Lewis Carroll— en *O*. Offenbach murió “el día más doméstico del año anglosajón”, el 26 de diciembre de 1977. Ahora, no es más que un gato literario, eternizado, un gato de papel.

Offenbach fue enterrado por Miriam con once rosas blancas en el jardín, al otro lado de la ventana, y quizás Cabrera Infante piensa en él todas las tardes, cuando se sienta religiosamente a trabajar, todas las tardes. Todas las tardes.

V

—Tu cronología, “esa nostalgia hecha crónica”, que publicaste al final de *O*, termina sorpresiva, abruptamente en 1965, casi que como un misterio: entre esa fecha y la aparición del libro, hay diez años.

¿Por qué no finalizó por ejemplo en 1957?

—Mi cronología termina en 1965 porque fue un año decisivo en mi vida: perdí a mi madre, perdí a mi país pero gané mi libertad total. Ahora presionado por una editorial española que edita un libro sobre mis libros, he llevado la cronología a sus últimas consecuencias, que son nuestros días. Esa segunda parte se titula “Rompiendo la barrera del ruido”.

—Me llamó la atención ese detalle por muchos motivos: el siguiente año, por ejemplo, 1966, aparece en *TTT* como una cifra cifrada, mágica porque suma 22: 22 como el día que naciste, 22 como suman las letras de tu nombre y apellidos completos. Pensé por esta lógica de disparate que 1966 era también tu año de suerte, y por lo tanto estaba oculto, sugerido, intuído en su espejismo invisible.

—1966 fue el año en que descubrí el *Swinging London*, en que vine a vivir a Londres definitivamente.

—¿Por qué escogiste Londres para vivir— o fue ella quien te escogió a ti?

—En Londres vivía un director de cine americano a quien yo favorecí la entrada en el Instituto del Cine Cubano en 1959. Me ofreció colaborar en un guión, cuyo tema resultó ser el mismo que yo había ofrecido al Instituto del cine y olvidado. Entonces tenía el título de *El pequeño dictador* y era la historia de un dictador latinoamericano basado en la vida de Trujillo, que huye de su país y se convierte en un exiliado excéntrico. Este director había tenido la idea (la única que tuvo) de instalar al dictador en Ibiza. El guión, escrito en inglés, se titula *El Maximo* así en español. Nunca se hizo porque el director perfectamente desconocido se empeñaba en dirigir la película en vez de vender el guión. De todas maneras gané suficiente dinero como para rescatar a mi familia de cuatro (incluido yo) de las garras de la miseria de Madrid —para caer en la libertad de Londres, que conlleva a vivir en sótanos, pedir prestados a los amigos cubanos en Europa y escribir artículos como “Corín Tellado, una inocente pornógrafa”.

Después escribí el guión de *Wonderwall*, que me pagaron bien pero tuvo la desgracia de ser dirigido por mi amigo director —y enemigo del cine— que debió dedicarse mejor a productor, ya que tenía talento para conducir talentos, pero ningún talento para dirigir. Ya

era mediados de 1967 y estaba justo en medio del Swinging London— y el resto no es historia sino inercia. Está también el aspecto espiritual: me gustan las ciudades y Londres no es una ciudad eterna sino enorme — así puedo decir que no vivo en Inglaterra sino en Londres.

Vives en Londres pero sueñas con la Habana. Una vez te pregunté (y hoy te lo vuelvo a preguntar) ¿cuál es el sitio de la Habana que más te persigue y te obsesiona?

—El día más importante de mi vida, aparte del día en que nací, y no registré, es el 25 de julio de 1941. Es el día que llegué a la Habana, el momento exacto en que empieza mi último libro.

—Dijiste que es una especie de memorias de tu adolescencia...

Escribo una memoria técnica, es decir una nemotecnia que me ayuda a recordar, aunque no todo lo que recuerdo es recuerdo. El libro comienza con una nota biográfica: el día en que terminó de veras mi niñez, que fue cuando llegamos a la Habana, pero termina con una fantasía erótica tomada de un cuento verde cubano, expandido y dramatizado, lo que pone a todo el libro en entredicho. Es posible que los relatos sean reales, es probable que hayan sido inventados. Lo importante es la voz que narra, que no es mi voz porque no es una voz escrita y la escritura está forzada por el lenguaje y por el uso de un recurso retórico, la aliteración.

—¿Cuándo lo tendrás listo para publicar: para leer?

Ya he terminado la primera versión. Ahora estoy reescribiendo el libro y al mismo tiempo voy pasándola en limpio, la máquina dictando cambios, con mi pobre dominio sobre ella. Espero terminar antes del invierno. El mayor problema que tengo ante mí es el título. Esta vez mi capacidad de variar los títulos y cambiarlos de un libro a otro, se muestra en falta. Tenía uno, tomado de un libro de cuentos inéditos que tengo guardado, pero no me satisface y otro que he inventado puede hacer pensar en parodias, en juego de palabras, cuando el libro se trata de juego de manos, de erotomanías.

—No has querido publicar un libro más que acabado, *Confesiones de agosto*, ¿por qué en cambio si publicaste ese primo siamés de *TTT* llamado *Vista del amanecer en el trópico*?

—*Confesiones de agosto* es el título del libro que estoy terminando ahora, ese que me he robado a mí mismo para desecharlo y al mismo tiempo conservo como título de trabajo. En cuanto a *Vista*, habían regadas copias del primitivo *TTT* cuando se llamaba así. Fragmentos de ese libro (supuestamente revolucionarios) se habían publicado en varios sitios sin mi permiso, como en Checoslovaquia. Determiné que si esos fragmentos iban a aparecer y a reaparecer aquí y allá yo debía dar mi visión verdadera, por actual, de la historia de Cuba. Así dispuse los fragmentos en estricto orden cronológico, incluí los relatos revolucionarios y añadí mi visión de la Cuba actual, apoyada por fragmentos textuales. El libro, por ejemplo, termina con una diatriba terrible que es en realidad una conversación telefónica de la madre de un preso político, antiguo revolucionario, que murió en la cárcel en la Habana en condiciones deplorables. Esa era una conversación grabada que transformé en un monólogo doloroso al eliminar la intervención de la otra persona fuera de Cuba.

—El otro libro publicado además de *O*, es *Exorcismos de esti (l)o* que creo, resultó siendo tu libro más polémico, incluso más que *Vista*, incluso más que el propio *TTT*. ¿Cuáles son los comentarios que más te han llamado la atención sobre ese libro?

—Un cronista dijo que era un desprendimiento de *TTT* —cuando *Exorcismos* es en muchas partes anterior. Han habido críticas inteligentes y otras excesivas, como esa que dijo que yo no había escrito un libro sino creado una literatura.

—¿Te molestan las críticas, cómo reaccionas ante ellas?

—Reacciono doblemente ante los críticos. Pueden molestarme las crónicas (eso que en inglés se llama *review*, es decir el mero comentario periodístico) pero no me preocupan grandemente, excepto en lo que puedan afectar a los posibles lectores. Sin embargo, presto una gran atención a las críticas, ya sean ensayos o estudios extensos, que quieren profundizar en la superficie, (es decir en el lenguaje) o intentan traer a primer plano el fondo, ejercicio que es para mí menos interesante. Las crónicas pueden ser pertinentes y las críticas embarazosas (sobre todo las que me prestan una atención desmedida, que me sienta como cuando alguien te mira intensamente en algún

lugar público: un poco como la estrella ante los fanáticos, astrónomos impertinentes) y hay otros comentarios que resultan en extremo divertidos, como ese de un ensayo reciente en el que el autor contó todas las veces en que Arsenio Cue, en *TTT* se mira al espejo —y lo comparó con Carroll y los libros de *Alicia*.

—A mí me ha llamado poderosamente la atención que *Exorcismos* que según entiendo fue escrito en Londres, tenga fragmentos que parecen haber sido escritos en La Habana: por el tono, por el tema, por el tiempo presente utilizado...

—*Exorcismos* fue casi todo escrito en Bruselas y eran partes de un libro más ambicioso, titulado *Cámara lúcida*, del que después desistí, entre otras cosas porque se parecía demasiado a *TTT*. Ninguno de esos fragmentos fue escrito en La Habana. Los que no fueron escritos en Bruselas fueron escritos en Londres, aquí en Gloucester Road, alrededor de 1970.

Lo que escribí en la Habana —y eso lo confieso por primera vez públicamente: te la doy como una primicia periodística— y era en ese momento un acto de reconstrucción, de ejercicio de memoria es el comienzo de “Bachata”, apenas tres páginas cuando había visto que la ciudad ya no existía más y decidí cambiar la estructura de *TTT*.

—En *Exorcismos* hay un texto que me impresionó mucho: “Un recuerdo de Leslie”, pero también me llamó la atención que viniera de ti por esto: ¿has sentido o has pensado alguna vez que la literatura no es un simple juego, como tanto te gusta insistir en tus declaraciones y también en esos mismos fragmentos de ese libro, sino un juego mortal, como dices que fue para Leslie, quien terminó suicidándose?

—La literatura es para mí un juego porque es puro ejercicio verbal, pero la literatura es un quehacer serio, hasta doloroso. No es una broma sentarse a la máquina de escribir, frente a la hoja en blanco, pero una vez que comienzo a escribir inevitablemente se vuelve arte combinatoria que es un juego. No hay que olvidarse que el ajedrez también es un juego. En inglés, que es un idioma creado por el mismo pueblo que ha inventado tantos deportes, se llama a las maniobras militares, *Wargames* —es decir juegos de guerra. Ese es uno de

los posibles sentidos del juego literario. Pero hay también el puro juego. A mí la literatura que me interesa es la que se concibe como un juego de azar y de paciencia, juego mental o verbal, puro ajedrez literario.

—Hace ya tres años te hice la misma pregunta que te quiero hacer ahora: ¿cuándo leeremos, cuándo (los) veremos por fin *Cuerpos divinos*, esa obra que anuncias desde hace tantos y tantos años? ¿Son realmente divinos esos cuerpos, o simplemente humanos, demasiado humanos?

—Los *Cuerpos divinos* descansan —horizontalmente, por supuesto— en una gaveta en forma de un abultado manuscrito de quinientas páginas. En cuanto dé a mi editor este libro de ahora, me entregaré a esos cuerpos divinos por humanos, divinizados, adivinados en un diván.

—Y por último Guillermo, para acabar (por lo pronto) con este largo y casi inquisitorio interrogatorio, con esta especie de strip-tease literario tuyo: ¿qué opinas de Cabrera Infante, que es un infame Cabrera Infante?

—Me llamé infame antes de que alguien tuviera una opinión en forma de calambour, tan evidente, tan propicia que no sé cómo mis muchos enemigos no lo aprovecharon antes. Afortunadamente el Mal no tiene imaginación literaria. Estaba además, histórico el grito de “Ecrassez l’infame”, volteriano y voltaico.

En cuanto a mí, me cuesta tanto opinar de mi mismo como omitir opiniones que no sean personales. Me es más fácil describirme. Tal vez en mi descripción esté mi opinión sobre mí, ya que opino, como Wilde, que es en la superficie que hay que encontrar lo profundo.

AUTORRETRATO

Amante como sus amados maestros Nabokov y Borges de las entrevistas, género literario que considera tan válido como la memoria o la autobiografía, Cabrera Infante prefiere, sin embargo, responderlas por escrito, ya que es precisamente esto lo que más le gusta hacer: escribir.

Así ha sucedido siempre, las tres veces que lo he entrevistado. La primera, con el cuestionario enviado desde París, en abril de 1975, mes y año no tan cruel como los anteriores, como 1972 cuando debió ingresar a una clínica psiquiátrica londinense a causa, según los médicos, de una típica enfermedad de este siglo XX: la tristeza. Por esa razón guardó un largo silencio literario, roto a finales de 1974 con la publicación de *Vista del amanecer en el trópico* y con sus respuestas a ese cuestionario que aparece al comienzo de este reportaje, llamado por referencia a su obra y por comodidad: Prefacio.

También por escrito realizó las largas Confesiones de estío en 1978, respondidas en su estudio atigrado, jaula del trigre de la Gloucester Road, deliberada y simbólicamente un 5 de agosto: día en que Arsenio Cue y Silvestre se pasean en automóvil por La Habana, y hablan, interminable y recurrente conversación de “Bachata” en *Tres tristes tigres*— aquí también largamente celebrada.

Y lo mismo ha hecho ahora, al entrevistarle por tercera ocasión, con motivo de la publicación de *La Habana para un infante difunto*: autobiografía aparente, falsa memoria del escritor cuando joven: Cabrera Infante en búsqueda de su ciudad amada y perdida, La Habana, a través del recuerdo y del sexo.

De manera que (¿es necesario aclararlo?) toda esta larga entrevista ha sido, es realmente un poco ilusoria, su constante movimiento de conversación (pregunta-respuesta, respuesta-pregunta) es falso, un espejismo, como confiesa Cabrera Infante que lo es también el mundo, la memoria, su autorretrato en *La Habana*.

Lo primero que llama la atención de *La Habana*, no obstante sus parodias, sus fuentes del cine, es que no se parece en nada a *Tres tristes tigres*, tu obra más célebre publicada hace 12 años. Y es por allí por donde quisiera entrarle a tu libro: ¿Crees que es diferente debido a los tantos años y a los tantos libros pero sobre todo a las tantas cosas que han pasado por tu vida últimamente —o fue simplemente liberado?

—*La Habana para un Infante Difunto* (favor conservar las mayúsculas) es un libro diferente a mis otros libros porque yo quería que no fuera igual a *TTT* ni a *Exorcismos de esti(l)lo* ni a *Un oficio del siglo*

XX, para señalar solo tres libros importantes. Por supuesto su importancia es mía: son libros importantes para mí. Esto es algo que nunca me cansaré de repetir. Escribo solo para mí, publico para los demás. La frase, tan brillante, no es mía, claro. Pero ay, hay tantas frases que no pertenecen pero uso que si hubiera una ley de copyright de frases famosas como la hay de libros infames me vería en aprietos legales.

Volviendo a nuestro cordero lechal, la diferencia entre *La Habana* y *Un oficio* es obvia porque se trata aparentemente de un libro de cine, de una colección de críticas. Pero en realidad es este el primer libro que yo reclamo como propio. El libro precedente *Así en la paz como en la guerra*— era una antología variopinta, de variada colección y pinta dudosa del que no quiero acordarme. Pero en *Un oficio* el juego de ficción-realidad, de supuesta biografía y crítica verdadera que usa la forma de una colección de críticas como el corpus de un crítico difunto —perdón, muerto. El uso del humor es deliberado, liberador. Todo hace que este libro deba verse como seminal —o si se quiere semanal, ya que el crítico vivía sólo cada semana con la publicación de sus críticas y después de publicar regresaba a de donde vino, de entre los muertos, nuestro nosferatu.

—Dijiste que también es diferente a *Exorcismos*, que es, entre otras cosas, un libro que tú defiendes mucho, cada vez que puedes o incluso cuando no puedes ni debes...

—*Exorcismos* ha sido un libro mal comprendido. Se tomó como un lío literario mío más, cuando en realidad era un libro que pretendía reconstruir toda la literatura partiendo de las posibilidades del juego como ilustración estilística. Solamente un crítico mejicano que, curiosamente, también había hecho crítica de cine, le dio su merecido. Este es un libro que juega con los estilos como *Un oficio* juega con la crítica. (si aparece demasiadas veces la palabra juego es porque juego demasiado con las palabras, incluyendo la palabra palabra). Así las cosas era imposible que yo repitiera algunos de estos libros lúdicos —¿y para qué repetir *TTT*, un acto evidentemente irrepetible? En todo caso yo quería escribir un libro aún a riesgo de repetirme. Creo (inmodestamente a mi parecer) que lo he conseguido.

La Habana no se parece a nada —ni siquiera se parece a *La Habana* a la que trata de reproducir por todos los medios—.

—¿Por qué crees (tan inmodestamente, por supuesto) que lo has conseguido? ¿Por qué crees tú que es diferente?

—Porque no me he encerrado en las técnicas de *TTT* (cualesquiera que estas sean) ni me he limitado a su mundo, que era *La Habana* de noche circa 1958. Ahora está *La Habana* de día y de noche y de tarde, sobre todo de tarde, entre 1941 y 1956. Los personajes son otros. Nada queda de los Arsenios Cue y Silvestres, tan habladores, verdaderos habaneros y uno de ellos adorador de Bustrofedón, dios de la literatura que nunca escribió una línea. Las mujeres de *TTT*, excepto por ese monstruo metafísico que es *La Estrella*, son todos objetos amorosos, sin respuesta posible a las muchas salidas de los héroes machos. Ahora en *La Habana*, hay un solo héroe masculino, (a veces acompañado por Silvio Rigor, un eco) y muchas mujeres, que tienen voz y voto y las usan como balas, sobre todo ayudadas por esa arma poderosa, prohibida, que es el sexo, del que el narrador está siempre tan hambreado, del que esa serie de mujeres en serie se sirven para manejar al héroe y hasta para devorarlo literalmente. Tales andrófagas vienen, es claro, del cine, donde se ven enormes, pero también están en la vida, que es diferente. Ahora el escritor es otro y puede ayudar al Narrador con un consejo que será siempre retrospectivo. así puedo declarar que yo quería que el libro fuera otro, pero el azar, ese dios del tiempo, me ha ayudado a completarlo. Como otras veces, el azar, otro nombre para la suerte, me ha sido propicio.

—¿De todas formas piensas que pudo haber un salto de cantidad y calidad de *La Habana* con respecto a *TTT*, como lo hubo entre *Así en la paz* y *Un oficio*?

—No puedo hablar más que por boca de mis lectores críticos. Para algunos se trata de una obra maestra, superior a *TTT*. Esa clasificación la desterré de las olapas. Para otros es un libro de fácil lectura, un *TTT* con leche. Para otros más no es un libro comparable a *TTT* en nada. Hay una lectora que me escribe para contarme cómo no podía contener las carcajadas en la madrugada y perturbar a su marido, durmiendo inocente a su lado. Hay el caso, absolutamente verídico y verificable, de un lector que me llamó desde Nueva York para

hacerme una confesión obscena: no había podido evitar masturbarse mientras leía mi libro. Hay otras lectoras, de las que tengo cartas, conmovidas por el erotismo de mi *Habana*, mientras que un amigo homosexual me reprochó el “sexismo machista” del personaje, tú. Pasé mucho trabajo para convencerlo de que, Amelia Bence, ese yo del libro no era yo. Pero haciendo una autocrítica literaria creo que *La Habana* es un libro inferior a *TTT*.

—Un libro que se lee, además, fácilmente, sin aparentes obstáculos verbales: hay una sensación de narración pura. ¿Hasta qué punto fuiste al escribirlo, poseído por esa narración, que a veces incluso te obliga detener para sumergirte, a su vez, en otro relato?

—Desde el principio me propuse hacer un libro lineal y divertido, un entretenimiento. Usé solo un arma retórica, la aliteración para romper la linearidad. No hubo narración por la que dejé llevarme. Como una soga al cuello. La prueba es las veces que la narración es rota por la digresión, aún en el momento de mayor tensión narrativa o descriptiva. Esas veces el logos del lenguaje interrumpía con su felicidad a la metafísica del sexo. Hay a veces otras historias que contar que interrumpen el cuento inicial o aparece un personaje nuevo que describir. El ardid es tan viejo como *Las mil y una noches*, que como tú sabes es tanto un tratado erótico como un libro de aventuras. Sucede que si llevé a *Un oficio* lo más lejos posible en *TTT* (si se lee ambos libros a un tiempo se verá que hay historias similares y hasta una teoría de la onomástica idéntica), yo no quería ahora rescribir *TTT* y producir un super *TTT* capaz de obliterar el primer libro tan mentado. Siempre me he negado a responder a cualquier chantaje con el pago exigido. Lo que se consigue, de acceder, es la aparición de un nuevo chantaje o bien otra forma del viejo chantaje. (Ah, cómo resuenan las palabras malvadas: ese viejo chantaje tan querido).

—En otras palabras, escribiste el libro que te dio la gana, el que, posiblemente, menos se esperaba de ti.

—Ni menos ni más. Escribí el libro que yo quería escribir, y parodiando a Wellington, lo publiqué y que me maldigan. Pero nunca como en este libro escribir ha sido un acto deliberado. Escribí el libro que yo quería leer. Recuerdo el ejemplo de Joyce (uno siempre recuerda a Joyce cuando piensa en la novela moderna) cómo después

de su perfecto *Ulises*, enfrentado a los críticos que había creado, tuvo que resubir su novela y producir esa monstruosidad ilegible (y el que me diga aún siendo inglés, precisamente un inglés que ha leído *Finnegans wake* de principio a fin le diré que miente o que no ha entendido nada) de *Finnegans wake*. Un libro ilegible por las razones que sean, es un fracaso de la escritura, por muchas citas que produzca, mucho escolio crítico que cree—crítica que es siempre sospechosa.

—Pero volviendo a la pregunta anterior: ¿Has notado la cantidad de paréntesis que hay en *La Habana*?

—*La Habana* tiene tantos paréntesis porque es un libro dominado por la digresión. Se podría decir que en *La Habana* la digresión hace su obra maestra. Es posible que esta obra maestra, como el asesinato del rey Duncan en *Macbeth*, sea en realidad la obra maestra de la confusión. En todo caso la digresión viene a interrumpir con su presencia verbal la felicidad de los cuerpos, a desmentir el erotismo corporal con el erotismo de la escritura.

—*La Habana* se lee como un libro autobiográfico: un narrador, fácilmente confundido con el autor, que cuenta sus memorias de adolescencia. El rótulo de la editorial lo cataloga como novela. Entonces, ¿es autobiografía o falsas memorias o ficción o qué?

—Un escritor inglés, mal leído ahora pero siempre sabio además de entretenido (pecado mortal al escribir: la inmortalidad nos prefiere aburridos), declaró una vez que lamentaba haber escrito una de sus novelas en primera persona porque se la tomaba siempre como autobiografía. Todos sabemos que el autor en cuestión hacía trampas literarias. Nadie obliga a un escritor a escribir en primera persona, como nada lo fuerza a escribir en tercera persona. Ni siquiera en segunda persona, tan rara. Todos estos son pronombres de elección, para el autor y para sus personajes. *La Habana* está escrita en primera persona porque ese es el pronombre que más convenía al autor —al que no hay que confundir con el Narrador del libro, como no hay que confundir a otros personajes que aparecen y que corresponden con personajes vivos o muertas y no por mera coincidencia—. Por ejemplo, usé el nombre de Rine Leal porque se presta a un número de combinaciones verbales que tienen connotaciones morales: Rine Leal

pero también Rine Desleal, el más leal de los amigos, contrapuesto a la sevicia evidente de Silvio Rigor, de cuyo nombre se podrían extraer las sustancias de riguroso, en rigor y hasta rigor mortis. Muchos de los juegos con Rine Leal ya estaban en *TTT*. Pero sucede que Rine Leal es una persona, como se dice, de carne y hueso. Era además amigo mío desde los días del bachillerato y otros tiempos posteriores en que discurre *La Habana*. Nada hubiera sido más fácil que nombrar a Rine Leal, digamos, Rolando Pérez, (de hecho esos son sus segundos nombres y que él usó como pseudónimo periodístico) y de haberlo hecho así nadie habría asociado ese nombre a Leal no ya con *TTT* sino con eso que se llama abusivamente, evasivamente la realidad. Nada es real en mi libro. Todo es falso en *La Habana*.

—¿Incluso *La Habana*?

—Precisamente, lo único real es la ciudad, inmarcesible, inaccesible y hermosa, como un arco iris histórico, porque esa ciudad ya no existe: brilló un momento a orillas del Golfo y se apagó, como una estrella que murió distante. Esa Habana es como la ciudad muerta de Korad, que inventó Edgar Rice Burroughs y que Oscar Hurtado, un poeta cubano muerto, usó para llamar a la Habana Vieja, que los dos conocimos íntimamente y amamos tanto como otro poeta, también ya muerto, Lezama Lima, para quien *La Habana* era un hechizo, hecho de noche insular y jardines invisibles.

—Pero *La Habana* podría ser una novela.

—Podría ser una novela, pero hay tantas memorias falsas. No. No es una memoria erótica aunque la memoria y el erotismo jueguen un papel intercambiable en el libro. He usado la autobiografía sobre todo al principio, para presentar al héroe y su habitat, pero *La Habana* es más bien un poema en prosa —un largo poema en prosa prolija—. Así en *La Habana* la forma literaria que toma la nostalgia, un canto de amor posible, a la ciudad imposible. Se trata de hacer vivir Korad de nuevo, de revivirla en la memoria y en la escritura.

—De manera que la autobiografía aparente es una trampa: *La Habana* no es narrada por ti, sino, digamos, por tu doble...

—*La Habana* está narrada por su narrador, este narrador está con-

trolado por mí, que lo escribo: soy su censor y aprobador. Yo le permito decir lo que puede no lo que quiere.

—Mario Vargas Llosa hablando de *La tía Julia* comentó cómo paradójicamente para hacer creíble su biografía había tenido que involucrarle hechos ficticios. ¿Te sucedió algo similar? ¿Crees que es imposible trasponer al papel de manera literal una experiencia —o alteraste la tuya por simple conveniencia literaria y personal—?

—No tuve nada que inventar excepto la exageración. Los personajes estaban ahí acostados a la espera de un autor cómplice. También estaban las situaciones. Solamente la hipérbole ha hecho de esos personajes figuras más grandes que la cama, pero la escritura es un hecho de Procusto y los ajusté a la medida. Solamente un personaje, el mayor, el mejor, La Habana, resultó inaccesible. Con *La Habana* traté de establecer mi propiedad literaria de La Habana de este siglo. En el libro la declaro mi ciudad y ahí está contenido todo el libro, ya desde el título: La Habana, el Infante que debe ser mayúsculo y el Difunto Narrador cuando niño, que luego termina en el infierno de los que creen solo en la carne. Pero las personas pasan y la ciudad siempre permanece, inaccesible, accesible, demasiado presente en el presente y muy ausente en el recuerdo. Mi vida fue alterada por La Habana y ahora esa alteración es *La Habana*. Mi vida siempre es alterada por la literatura: por la lectura y, por supuesto, por la escritura. Era inevitable que el libro alterara mi vida. Así mismo sería mentir decir que mi libro no está alterado por mi vivir. Pero La Habana siempre permanece.

—Tu vida la has descrito a veces en la ficción, y en otras, como ahora, en la autobiografía. Nabokov confesó en cierta ocasión que paradójicamente (realizando ambos procedimientos, como tú) fue en la ficción donde más se acercó a la realidad, a la vida. ¿Sucedió alguna vez en *La Habana*?

—Aquí ocurrió lo contrario. Es la vida vivida la que se vio alterada por la irrealdad (que es el nombre de la realidad) de la literatura.

—¿Por qué, cómo y cuándo nació *La Habana*? Porque tú estabas escribiendo, según dijiste durante varios años, *Cuerpos Divinos*: ¿Y cómo al decidirte a escribir *La Habana* lograste abandonar aquel

libro para dedicarte a éste, donde, curiosamente también hay cuerpos divinos, todo un museo de mujeres como dice la solapa?

—*Cuerpos Divinos* se hacía una narración cada vez más fácil. Seguir por ese camino habría hecho difícil al lector entender mis intenciones. Así decidí suspender ese libro por falta de lluvia y tomar uno cualquiera de mis proyectos (siempre, como los malabaristas, manejo unos cuantos temas al mismo tiempo: ahora, por ejemplo, mientras continuó *Cuerpos Divinos* y pienso en otros proyectos, como mi vieja intención de hacer una traducción idónea —si tal cosa es posible— de *El Satiricón* al cubano y una vieja narración fantástica, que inventé tan lejos como 1950) y darles término antes que los *Cuerpos Divinos* se hicieran humanos, demasiado humanos.

—¿No crees que haya sido un libro inevitable al cual estabas un poco condenado a llegar si se tiene en cuenta o se recuerda “Obsceno” y la “Cronología”, ambos en *O*, e incluso varios de los muchos reportajes que te han hecho últimamente y en los cuales parecías impulsado, ansioso, a revelar bastante de ti mismo?

—Ningún libro es necesario, mientras todos los libros son posibles. No creo para nada en la creación que se impone al creador. Es absolutamente ingenuo creer que Don Quijote se presentó a Cervantes y le dijo: “Toma, escríbeme”. Los libros están ahí, en la mente del autor, como Palas Atenea en la cabeza de su padre Júpiter. Es cierto que hizo falta el hacha de Prometeo para hacerla salir a ella de la cabeza de su padre, pero esa creación no es menos obra de Júpiter que de Prometeo o de la misma Atenea, inventora de la flauta, tan creadora como sus creadores, mujer de severa belleza —pero no mayor que la belleza de mi Severa en *La Habana*—. No hay libros inevitables, lo que hay son situaciones inevitables que predisponen a la creación y disponen a la escritura. Hay varios libros que yo podía haber escrito antes que *La Habana*, aunque *La Habana* habría sido escrita tarde o temprano. Confieso sin embargo que el libro se transformó en otro, sobre todo en ese momento extraño en que terminé el primer borrador y al mismo tiempo me bajó de la cabeza el título definitivo y definidor, gracias a Ravel pero también gracias a la voluntad de encontrar un título adecuado. Uno de los títulos de trabajo del libro, además de *Las confesiones de agosto*, era *Todo es autobiografía*. De

manera que no rechazo los elementos autobiográficos que han ido apareciendo aquí y allá, como la “Crónología” que señalas. Pero si te fijas yo siempre he tratado de componer una autobiografía con mi vida. Ha sido solamente el arte que me lo ha impedido.

Muchos tomarán, sin embargo, *La Habana* como un strip-tease, la exhibición un poco indecente de G.C.I. (como sucedió con la Cronología”) ¿No te preocupa esto?

—No me molesta que tomen mis libros como actos de strip-tease. Me molesta no mostrar mejor mi cuerpo. Espero que esos lectores —y, preferiblemente lectoras— piensen como el Mefistófeles de *Fausto* y me digan: “Yo no quiero tu cuerpo. Lo que deseo es tu alma”. En cuanto al strip-tease moral o espiritual, lo veo como bueno y necesario. ¿Por qué no desnudar el alma como un cuerpo? A propósito, parece que *TTT* es un libro que leen más hombres que mujeres. Esto me fue revelado hace rato por una periodista lectora. Espero que *La Habana* sea leída por más mujeres que hombres y así poder pedirles a mis lectoras que ellas también se desnuden. Me gusta esa perspectiva. De la lectura como una orgía de la mente. Aguardo, ávido los reportes. Confío que mis lectoras consideren que tengo 50 años y no esperen de mí grandes proezas mentales, contorsiones cerebrales.

—Pero fíjate que *La Habana* es prácticamente una provocación, y ya una vez un relato te condujo a la cárcel (y de allí el matrimonio) supuestamente por obscenidad. ¿No temes que ahora *La Habana* te conduzca a su vez, metafóricamente hablando, también a la cárcel o algo peor?

—No, no creo tener que ir a la cárcel, ni siquiera de papel. Los tiempos han cambiado y los que me vean desnudo de alma sabrán apreciar mis formas mentales, ahora más redondas en algunas partes no obscenas. Todo lo que he dicho antes puede tomarse en serio. Los que me conocen saben que no hay para mí nada más serio que el humor —y al revés—.

Lo de la provocación te lo decía porque tengo la impresión de que *La Habana* es una obra sin antecedentes en nuestra literatura, incluso en la hispanoamericana (¿o no?) y que provocará —¿lo ves?— un escándalo, cuando no una prohibición.

—Un crítico latinoamericano me hizo el favor de considerar a *La Habana* como una obra maestra de un género desconocido entre nosotros hasta hace poco. A mí me hubiera gustado que dijera que es una obra maestra desconocida entre nosotros y que dejara afuera la palabra género. Pero no puedo negar, que como en el cine, los géneros existen. Este que inaugura *La Habana* era hasta hace poco un género popular pero oculto. Confío en que mi libro contribuya a sacarlo a la superficie. En cuanto a los géneros populares ya sabes cuánto me interesan y agradan. No hice la apología de Corín Tellado hace ya doce años por gusto. Tampoco exalté la pornografía disfrazada de manual de higiene sexual porque quisiera dar a conocer a ese maestro desconocido que fue (o es) el Dr. San Velilla.

Es posible que mi libro cause escándalo. Lo causó *TTT* entre los puristas del lenguaje y los conservadores de las formas de la novela. Ahora en mi libro hay otro ataque a la novela formal (que considero terminada) y una exaltación no del verbo sino de la carne. Todo lo legible en ese libro parece hacerse carne súbita. Una simple lectura de un librito popular en manos del Narrador se convierte en una arma blanda del arte de la guerra del amor. Se debe evidentemente a todas esas mujeres que enseñaron al Narrador cómo separar el eros del logos, a la existencia de la carne salvadora. Par mi *La Habana* es un libro religioso, solo que la religión es otra: se trata de la vieja religión pagana en que Eros no es un simple Cupido infantil con flechitas sino un dios poderoso, fálico. Entronca también con ciertas religiones afrocubanas en que la deidad a celebrar, patrona de Cuba, es una mujer fácil —evidentemente la puta nacional—. *La Habana* es la historia de su búsqueda, de su encuentro y de su pérdida. Por eso el libro termina en el infierno carnal: el héroe condenado a vivir dentro de la diosa que adoró y repudió.

—La abundancia de descripciones eróticas, ¿son deliberadas o inevitables? Y a su vez ¿te produjeron otro placer más, o más bien, otro dolor?

—La abundancia de descripciones eróticas están dictadas por las situaciones —también eróticas—. El libro me produjo un placer literario, nada carnal. No puede haber para el escritor otro placer al escribir que la escritura misma, que es una forma del erotismo.

—¿Qué es para ti erotismo? Pero sobre todo: ¿cuál es la diferencia entre erotismo, obscenidad y pornografía (cuya definición das en *La Habana*)?

—No diferencio entre obscenidad y erotismo. Una obscenidad en una persona es erotismo en otra. Recuerdo cuando muchacho cómo leía con asombro las comedias de Aristófanes, con sus personajes que portaban enormes falos en escena. Si esas situaciones parecían obscenas es porque los tiempos veían obscenidad en todas partes, hasta en la escena. Hoy día esas comedias son absolutamente ingenuas, como debieron serlo en los tiempos griegos. Otro libro educador antiguo, *El Satiricón*, es absolutamente blanco si se le compara con novelas de éxito como *Miedo a volar* escrito por una mujer a mediados de los setenta. Se podría intentar una diferenciación entre obscenidad, pornografía y erotismo. Yo no la voy a hacer ciertamente, pero puedo confesar que he cometido obscenidad, pornografía y erotismo, pero sus objetos están muertos y además todo ocurrió en otro país, en otro tiempo.

—¿Cuál de esos tres conceptos quisiste o intentaste utilizar en *La Habana* y cuál crees conseguiste finalmente?

—Creo que mi libro es erótico, será tomado por obsceno y acusado de pornográfico finalmente. En ese orden, en muchos países. Pero como esos conceptos son categorías variables, puedo decirte que en la hasta cinco años pacata España (que hace poco más de una década infligió 22 cortes ridículos de censura como condición para su publicación a un libro tan inocente como *TTT*), *La Habana* es comprada como un best-seller, elogiada como una contribución al lenguaje y leída como una versión de Fausto en el Caribe —que no es tan mala lectura después de todo—.

La prohibición: no lo pensaba por los lados de España, país donde incluso te has dado el lujo de hacer una "tourné" de presentación casi exagerada, sino por América Latina, Argentina, Chile...

Tengo que confesar que ha sido precisamente el clima de tolerancia para la expresión sexual que goza (justo verbo) España que me permitió no ya escribir y publicar este libro sino siquiera concebirlo. Pero no he echado en saco roto que la censura existe en mu-

chos países de América Latina —empezando por el mío propio donde *La Habana* no solo está prohibida su lectura o su venta, sino la entrada al territorio nacional: entra solo subrepticamente, como contrabando carnal. Hay que corromper la austeridad, es decir, la autoridad. Pero en mi país, como en la Argentina o Chile, el libro ganará con el tiempo y cuando pueda ser leído, un lector futuro encontrará el canto a la ciudad y los distintos niveles de lectura, como era el cine visto en el tiempo narrado, la música oída y la vida vivida.

En cuanto a esos países felices, como Venezuela, como España, no quiero imponer modos de lectura pero sí quiero precisar una manera de escritura. *La Habana* es ante todo un objeto literario. Me interesó en ella mover más la lengua que los cuerpos. Con lengua quiero decir lenguaje, pero no el lenguaje cubano, la exaltación de los dialectos habaneros que ha hice en *TTT*, sino agitar el idioma español y en su misma cuna conseguir un canto literario, jugar sí con la lengua pero al mismo tiempo movilizar el lenguaje en la dirección de una creación autónoma. Los ayes del placer que se oyen en *La Habana* deben ser señas de una violación del lenguaje.

—Ese objeto literario que es *La Habana* tiene, creo, algunas o muchas constantes o claves que son enigmas. Por ejemplo: ¿por qué con cada mujer hay un libro, un autor, un músico?

—En *La Habana* está creo que presente, la intención de adscribir un arte particular a una mujer dada: Debussy suave a la dulce Catia, fragmentos de Debussy según Satie a la primera amante del Narrador, en cuya cama duerme Eliot y sus poemas prosaicos. En la narración de la falsa ballerina aparece constante, como una aura, la presencia de innúmeros autores sudamericanos mediocres y muertos. La Amazona está regida por la ópera y la novela romántica...

—Quien extrañamente primero se llama Violeta y luego Margarita. ¿Por qué?

—Ella se llama Violeta por voluntad —pero solo aparente—. Yo la dejo llamarse Violeta porque es el nombre de la protagonista de la *Traviata*. Cuando ella escoge (¿Escoge un personaje escogiendo su nombre? ¿a quién quiere engañar ella?) revelar su nombre verdadero (¿pero es realmente verdadero?) en el lector se deja la duda de un

tercer nombre que la heroína detesta revelar, es el de Margarita –otro nombre– el mismo personaje romántico, esta vez de *La Dama de las Camelias*. Por selección se ha observado una revelación: este personaje poderoso pero tan débil, posesivo y a la vez generoso, es nada más que otra versión de Camille, la dama de las camelias del cine y del teatro y de la novela, uno de mis personajes favoritos. Camille en el trópico es Margarita, la que bebe margaritas y quiere fugarse con su amante comprado a la isla de Margarita. ¿Qué hay en un nombre? preguntaba Shakespeare. En un nombre puede haberlo todo.

–Violeta-Margarita, ¿una especie de doctor Jekyll y Mr. Hyde (personaje del que tanto se habla en el libro) femenino?

–Aunque se habla mucho del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, estos dos personajes son eminentemente masculinos y si alguien puede ser Jekyll y Hyde es el innombrado Narrador que toma la pócima de Margarita, pero este actor romántico remite en realidad a Tristán e Isolda, los amantes celtas reproducidos en el Caribe cálido por la exaltada actriz.

–Has publicado el año pasado *Arcadia* y *La Habana* y todos tus libros parecen tener un hilo común que los une, y pocas fuentes, entre ellas, especialmente, el cine. ¿Tú crees que estás escribiendo, realmente un solo libro (con varios rostros)?

–Sería hermoso poder creer que uno escribe muchos libros que al final componen un solo libro. Esta es una idea moderna y la ha formulado Henry James, un novelista pretencioso. A mí me interesa todo lo que contrario. Por eso rechazo con vehemencia la idea de estilo y nunca admito que exista esa cosa otra extraña a mí que se pueda llamar *mi* estilo. Creo que son los libros, no los escritores, quienes deban tener su estilo. A cada libro un estilo. Esta hazaña la consiguió admirablemente Flaubert. También en buena medida Joyce. ¿Quién piensa que un mismo escritor escribió *Dublínenses*, *El retrato del artista adolescente* y *Ulises* para no hablar más que de obras conseguidas? Creo que *Cuerpos divinos* será un libro totalmente diferente a *La Habana*. De no ser así será un fracaso. Lo que no quiere decir que no lo escriba y no lo publique. Después de todo la historia de la

literatura está llena de fracasos, y un fracaso noble vale más que un éxito dudoso.

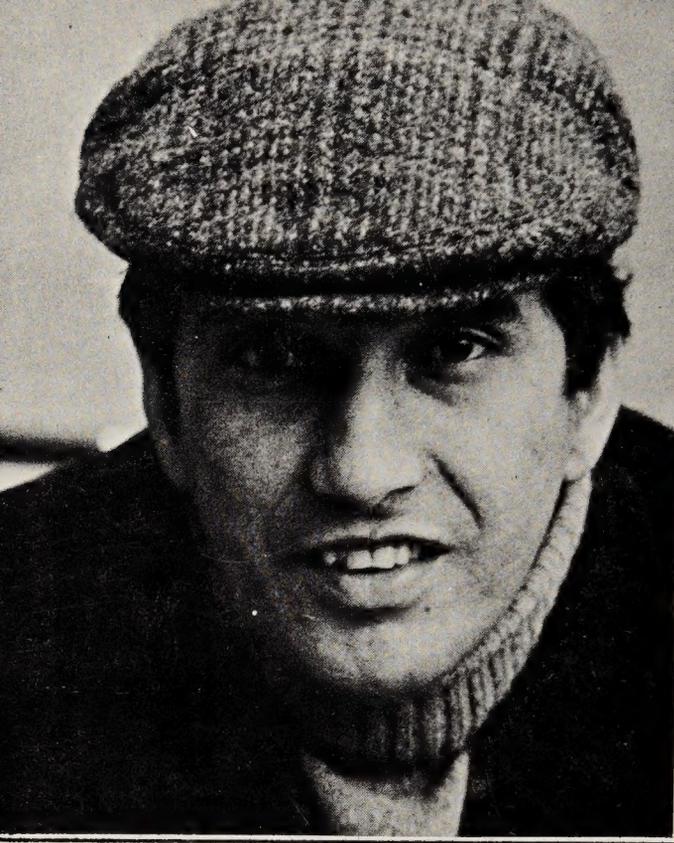
—Bueno, hasta ahora tus libros han tenido un éxito nada dudoso: *La Habana* se vende bien, y bastante, y *TTT*, que no sé si se sigue vendiendo, sigue, por lo menos, vivo, viviendo, como dirías tú.

—No hay duda de que, al revés de lo que creían los latinos, “*Ars brevis, vita longa*”. La vida es siempre larga, es el arte que dura poco. La tarea del artista es tratar de que el arte dure lo más posible. A mí me maravilla que *TTT* se lea todavía, que sea discutido, que le añadan escolios. Pero en realidad no debería asombrarme y pensar que ese librito fue hecho —no por mí, ciertamente— para durar aunque fuera una década. Me regocijo pensando en las obras maestras publicadas en 1967 —y puedo citar más de un título pero no lo voy a hacer— que hoy no significan absolutamente nada. Mientras mi libro, escrito para durar lo que dura una lectura, está ahí, sigue ahí aún y confío que esté todavía otro rato más. Junto con *La Habana* y con *Cuerpos divinos* espero que sirvan para una reconstrucción ideal de la Habana en el futuro. No es inmodestia, ni ausencia de modestia. Otro libro cubano escrito en el exilio en el siglo pasado, *Cecilia Valdés*, es el único mapa de La Habana colonial que tenemos, la novela durando más que la arquitectura y que la topografía.

—Y para terminar entonces con *La Habana* ¿a dónde crees que te condujo la búsqueda de tu Habana perdida?

—Como dice Cavafy, no importa que encuentre o no las Itacas que salió a buscar. Lo importante es el viaje. Salí a buscar la Habana y no la encontré: encontré su fantasma, su reproducción, una reconstrucción que hacer yo mismo con palabras antes de anunciar que había descubierto de nuevo La Habana. Eso fue un falso descubrimiento, nada valioso, como una joya de vidrio. Pero el viaje valió la pena, *the trip was worth it*, *le voyage a valu la peine*. Pena, como se sabe significa dolor pero también trabajo. Esos trabajos ganados y perdidos son de amor por una ciudad, por su espejismo. Ahora emprendo otro viaje diferente. Su objetivo: encontrar La Habana.

Londres, 31 de diciembre de 1979.



ELIGIO GARCIA MARQUEZ es un gran periodista, un buen reportero, un cuidadoso analista y, por tanto, las conversaciones con estos escritores —los más importantes de Latinoamérica— son de gran impacto y revelan cosas que no se han dicho en otros reportajes. Es una mirada distinta, una nueva visión. Es otra óptica. Y eso le otorga un estilo. Una manera de ser. Una peculiaridad. Es interesante ver esa otra faceta arrogante de Carpentier. O la visión distante de García Márquez, su propio hermano.

Es un libro que, por lo demás, muestra unidad y coherencia. Concluye con Cabrera Infante. Empieza con Borges. Es el Boom, los mejores. .

