

Publicacions Universitat de Valencia

El mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación (Conversación con Reinaldo Arenas)

Author(s): Reinaldo Arenas and Jacobo Machover

Source: *Pasajes*, No. 5/6 (Enero / Agosto 2001), pp. 116-135

Published by: [Publicacions Universitat de Valencia](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23075689>

Accessed: 21/06/2014 14:48

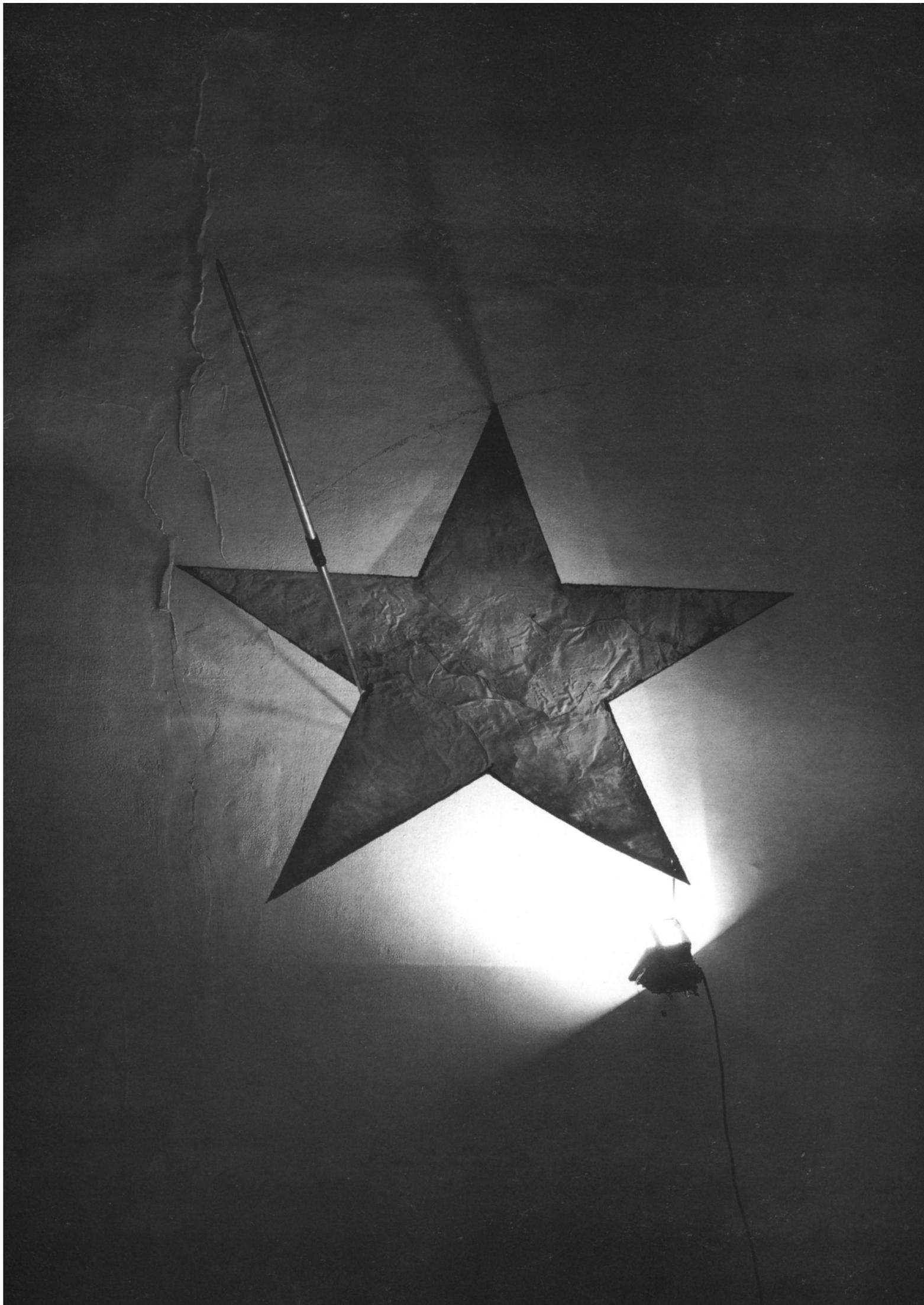
Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Publicacions Universitat de Valencia is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Pasajes*.

<http://www.jstor.org>



El mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación (Conversación con Reinaldo Arenas)

Jacobo Machover

Esta conversación con el escritor cubano Reinaldo Arenas, fechada en París el 14 de mayo de 1987, forma parte, como anexo, del libro de Jacobo Machover *La memoria frente al poder. Escritores cubanos en el exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas*, de próxima aparición en Publicacions de la Universitat de València. Jacobo Machover es actualmente catedrático de Literatura en la Universidad París XII.

J.M.: Yo quisiera abordar contigo el conjunto de tu obra pero, particularmente, *Otra vez el mar*, las condiciones en que has podido escribir y publicar antes de tu salida de Cuba, las dificultades que has tenido y cómo has podido sacar tus libros y hacerlos publicar fuera.

F.A.: Yo empecé a escribir en Cuba hacia 1964. En realidad yo pertenezco a una extracción muy humilde, una familia más bien de campesinos en la parte de Oriente, y me crié allí en el campo, y siempre tuve como una necesidad de escribir, desde que era prácticamente analfabeto. Pero, aunque no supiera leer ni escribir, cuando era un niño, quería escribir. Ya, como a los dieciséis años, recuerdo que escribí unas novelas horribles que, por suerte, nunca llegué a publicar. Estaban basadas en la única influencia literaria que había en aquel medio en que yo vivía, un medio campesino. Eran las novelas radiales. Una vez que me trasladé a La Habana, entré en contacto con los círculos intelectuales de aquel momento, con la Biblioteca Nacional donde yo empecé a trabajar, y mi primera novela escrita en 1964 fue *Celestino antes del alba*.

Ahora tiene otro título, *Cantando en el pozo*.

Celestino antes del alba se publicó en España con el título de *Cantando en el pozo* por problemas puramente legales, puesto que *Celestino antes del alba* fue el único libro que yo publiqué en Cuba. Entonces, como allí existe un organismo que se llama el CENDA, que quiere decir Centro Nacional de Derechos de Autor, que ejerce el control de la propiedad intelectual sobre todos los escritores, ese organismo es dueño de la obra literaria de cualquier escritor, si esa obra fue publicada en Cuba, y como el libro había sido publicado en Cuba, la editorial pensaba que podía haber problemas por esa parte y hubo que cambiarle el título. Pero la novela, cuando se publicó en Cuba en 1967, se llamaba *Celestino antes del alba*. Se publicó porque había ganado la primera mención en un concurso nacional de novela que se llamaba el Premio Cirilo Villaverde. Esa fue la única novela que yo publiqué en Cuba. En 1965, yo escribí *El mundo alucinante*. Lo sometí a otro concurso literario, al mismo Premio Cirilo Villaverde, obtuvo también la primera mención, el premio se declaró desierto, porque ellos decidieron que esta novela, o su contenido ideológico, no era aceptado de acuerdo con los parámetros políticos del régimen. *El mundo alucinante* es la visión de un personaje que lucha por una revolución y, en este caso, está basado en un personaje real que es Fray Servando Teresa de Mier, y después se da cuenta que aquella revolución y aquella independencia por la que él ha luchado no es más, cuando se toma el poder y se convierte en realidad, que una nueva dictadura, quizás peor que la anterior. Evidentemente, la paradoja, aunque la novela se desarrolle en los siglos XVIII y XIX, fue que las autoridades cubanas tuvieron en cuenta que había mucha similitud en cuanto a la realidad que se vivía en aquel momento en Cuba, y la novela nunca se publicó en Cuba. De manera que la única novela que yo publiqué en Cuba fue *Ce-*

Gilberto Zorio
Estrella de pergamino, 1986

lestino antes del alba. En aquella época, hacia 1967, ya yo tenía escrito, desde luego, *El mundo alucinante*, tenía *Celestino*, tenía un volumen de cuentos, y recuerdo que fue en el Salón de Mayo, que estuvo en Cuba organizado por Carlos Franqui, cuando conocí a Jorge Camacho y a Margarita. Ellos salieron a una librería, compraron *Celestino antes del alba*, y ellos fueron los que me localizaron, y con ellos hice contacto. Les gustó mucho la novela, les dije que tenía otra novela que no había podido publicar, les dí el manuscrito, lo trajeron para aquí para París, lo mostraron a la editorial du Seuil. En aquel momento, la colección era dirigida por Claude Durand y por Severo Sarduy, y ellos aceptaron el manuscrito, me mandaron un telegrama diciendo que querían publicarlo, y en fin publicaron *El mundo alucinante* en 1968. Es decir que la novela salió primero en francés antes que en español. Yo creo que mis problemas con el régimen habían comenzado desde antes. Desde luego porque ya en aquella época la situación era bastante represiva en Cuba. No podemos olvidar que ya en 1964 y 1965, en Cuba había campos de trabajo forzado, que se llamaban la UMAP, donde llevaban a intelectuales disidentes, a personas sexualmente disidentes, homosexuales, a personas que tuviesen problemas en lo que ellos llamaban debilidades religiosas, sobre todo Testigos de Jehová, es decir que la represión bajo el régimen de Fidel Castro empezó prácticamente con el mismo régimen. Lo que pasa es que se fue acrecentando, pero ya en aquella época yo tenía mis contradicciones con el régimen, como es natural, y cuando vi que fui censurado y que mi obra, a pesar de que había recibido un premio, no se podía publicar, obviamente decidí ponerla a buen recaudo y enviarla al extranjero. Cuando salió *El mundo alucinante* en Francia y yo vivía en Cuba, mis problemas pasaron de ser algo abstracto a ser algo absolutamente concreto. La policía me visitó, me dijo que yo no podía publicar un libro en el extranjero sin el permiso cubano, y empezó toda una serie de persecuciones que yo sufrí. O sea, no se me volvió a publicar ningún libro, se me negó la salida, porque a la publicación de *El mundo alucinante* aquí en Francia, que después se publicó como en siete idiomas más, yo recibí varias invitaciones para salir, pero nunca me dieron la salida de Cuba. Desde aquella época, ya yo fui un personaje marginado por el régimen y no volví a publicar nunca más ningún libro. Hay un período de tiempo, desde 1967, en que yo he publicado *Celestino antes del alba*, hasta 1980, que fue cuando yo salí de Cuba, que son entonces 13 o 14 años, en el cual yo no existía en el régimen cubano como escritor. Trabajaba a veces en periódicos como *La Gaceta de Cuba*, pero era más bien como un trabajo de redactor o de hacer artículos completamente impersonales, notas críticas. Pero, como escritor, nunca más volví a ser dado a conocer por las editoriales cubanas. Lo cual era lógico porque esas editoriales son editoriales estatales. No había ninguna opción de poder publicar en otras, puesto que son las únicas que hay en Cuba, son las editoriales de la Casa de las Américas y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la UNEAC. Yo, entonces, viendo que tenía la opción de hacer una literatura de sumisión al régimen, digamos, de cantos optimistas a aquel sistema que de hecho era una dictadura más cruel que la que yo había padecido anteriormente, que era la de Batista, opté por una actitud de libertad. Opté por escribir sin censura, aunque sabía que esa obra no se iba a publicar en Cuba, pero mi necesidad de escribir era más poderosa que la vanidad de publicar. Entonces decidí: yo escribo, engaveto la obra, trataré de sacarla fuera de Cuba y tal vez algún día pueda publicarla. Lo que yo pretendía era sencillamente escribir, que era lo que decidía mi vida como ser humano. No podía existir bajo aquel régimen si no escribía, igual que no podría existir bajo ningún otro sistema. Pero allí las necesidades eran más imperiosas porque era mi única manifestación de vitalidad. La única manera de mostrar que estaba vivo era escribir. Y entonces seguí trabajando con otra serie de novelas. *Celestino antes del alba* era la primera novela de una pentagonía. Escribí *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, que también saqué fuera de Cuba con turistas, profesores que iban. Ya más o me-

nos yo era conocido en el extranjero por la publicación de *El mundo alucinante* y de *Celestino antes del alba*, aunque en Cuba no creo que la población de lectores me conociera mucho, puesto que no era publicado. *El Palacio de las blanquísimas mofetas* salió y se publicó en Francia en 1975, mucho antes de publicarse en español. En realidad en español se publicó en Caracas en 1980. Había escrito un volumen de cuentos que se llamaba *Con los ojos cerrados* en aquel momento, que salió a través de Ángel Rama y de algunos escritores que iban como jurados de los premios Casa de las Américas que, aunque no me daban el premio porque estaban de la parte oficial de Cuba, les gustaba el libro y pensaban que podían publicarlo fuera. Ese libro se publicó en Uruguay en 1972. A pesar de que no podía publicar dentro de Cuba, ni fuera, puesto que el régimen no me daba la autorización, yo seguí sacando esos libros. Eso me trajo más problemas políticos obviamente y, cuando *El Palacio de las blanquísimas mofetas* salió aquí en 1975, yo estaba en Cuba en la cárcel.

¿En la cárcel o en la UMAP?

Estaba en la cárcel, en el Morro. Yo estaba en la prisión del Morro, estuve de 1974 a 1976. Cuando yo vi el atestado, o sea la causa, que me enseñó el abogado, que finalmente se aterrorizó y no fue ni siquiera al juicio, porque esa es otra cosa, en Cuba uno no puede ni siquiera nombrar a un abogado porque los abogados pretencen a lo que se llama un bufete colectivo, que es controlado por el gobierno, y si el abogado defiende de una manera más o menos honesta a su cliente, puede ser sencillamente expulsado de este bufete y se queda sin trabajo... Pero bueno, aunque el abogado no fue al juicio, él me mostró este atestado donde estaba mi causa y, en este atestado, aparecía prácticamente toda mi vida, todo esto que te estoy contando, los libros publicados fuera de Cuba; incluso los libros que no habían sido publicados ya aparecían allí, por ejemplo el cuento «La Vieja Rosa», que después fue publicado aparte. Muchas cosas que aparecían incluso en este atestado eran ignoradas por mí, por ejemplo las publicaciones en el extranjero o el libro de cuentos, pues yo ni siquiera lo sabía, porque uno vivía allí en una especie no solamente de censura sino de incomunicación, lo cual es otra manera también de ejercer la censura. No solamente es la censura de lo que tú escribes, es también la censura de lo que tú lees o de lo que no puedes leer. En aquel atestado yo me dí cuenta de que yo era para el gobierno uno de sus grandes enemigos, sencillamente porque yo había escrito una serie de novelas o de cuentos y los había publicado fuera de Cuba, o porque había escrito otros que, aunque no los había publicado, ellos sabían de su existencia. Lo más aterrador de aquel documento, desde luego redactado por la Seguridad del Estado, por el Ministerio del Interior, era que había una serie de informantes que firmaban aquello. Supuestamente ellos pensaron que yo no lo iba a leer. Esta gente que informaba sobre mí de la manera más terrible, diciendo



que yo era un contrarrevolucionario terrible, un depravado, todas las cosas más exageradas, esa gente eran mis amigos, eran personas con las cuales yo trabajaba todos los días y que elogiaban incluso mi literatura, me invitaban a su casa a que yo les leyera parte de mis novelas. Puedo citar, por ejemplo, el caso de José Martínez Matos, que es un escritor bastante mediocre, pero que trabajaba conmigo allí en la UNEAC, o el caso de Reynaldo González y varios escritores así, que supuestamente eran mis amigos y a la vez eran informantes. Todo era una red realmente aterradorizante. Es el caso de Miguel Barnet, que también era uno de los informantes. Era terrible de pronto ver en aquel lugar, en aquel documento, que las personas que yo consideraba mis amigos eran mis peores enemigos. Estaban informando sobre mi persona. El mismo administrador de la UNEAC, que en aquel momento se llamaba Bienvenido Suárez, fue uno de los testigos del juicio. ¿Testigos de qué? ¿Dónde estaba el problema del delito? ¿Era por haber publicado los libros aquellos? En fin, en aquel momento, yo ya estaba en la cárcel, del año 74 al 76. Antes, yo había sido enviado en el año 70 a cortar caña en un central en Pinar del Río, porque era obligatorio también para los escritores participar en aquel monumental esfuerzo que trató de hacer el gobierno por producir diez millones de toneladas de azúcar. Los escritores fuimos enviados a los campos de trabajo para participar allí, ver aquello y después entonar unas especies de loas y cantatas.

Fue una loa bastante especial la que escribiste en *El Central*.

Evidentemente uno tenía que escribir algo y mostrárselo al gobierno, hacer una obra al estilo de las cosas que se hacían en aquella época de la revolución cultural china. Era muy parecido. Incluso hubo una etapa en Cuba en que se había pensado abolir el dinero. Yo me pasé prácticamente un año en el central Manuel Sanguily en Pinar del Río. Allí pude ver realmente los horrores más terribles que puede padecer la juventud cubana porque la mayoría de la gente que estaba allí eran jóvenes del Servicio Militar Obligatorio. En Cuba, el Servicio Militar Obligatorio comienza a los dieciséis años y prácticamente no termina nunca porque, aunque dura tres años, después viene lo que se llama el reenganche, es decir la persona tiene que seguir allí. Ya una vez que has sido un militar, perteneces a un batallón de combate y estás obligado, cada vez que el gobierno te necesita, a acudir cuando ellos te llamen por un telegrama. Y pude ver los horrores más grandes del régimen en cuanto a la manera de esclavizar a todo un pueblo, a toda aquella juventud. Era sencillamente el mismo régimen de Cuba en los siglos XVII, XVIII, XIX.

En *El Central*, tú haces el paralelo con la esclavitud.

Exactamente. Yo me dí cuenta que la Historia, en el caso de Cuba, era una especie de horror circular y que no estábamos viviendo más que las mismas escenas que habíamos vivido en los siglos XVIII o XIX. Yo lo que traté de hacer (ese libro, incluso, lo escribí allí) era una visión circular de nuestra realidad con tres tiempos: la esclavitud de los indios, de los negros y la esclavitud actual en Cuba. Y era más o menos igual. Incluso yo creo que hasta los barracones, los lugares o albergues donde estábamos trabajando, o donde por la noche dormíamos, eran aún albergues de los negros en la época de la esclavitud. Se les llamaba en aquel momento «barracones». La comida tal vez era peor ahora porque después yo consulté libros de Historia y creo que les daban más libras o kilos en el siglo XVIII de lo que come un cortador de caña en Cuba actualmente. El régimen era completamente obligatorio, igual. Había que levantarse de madrugada y no se podía regresar al barracón hasta que no se pusiera el sol. Y existía una especie de Consejo Militar –todo estaba controlado por los militares– que sentenciaba bajo una ley marcial o un consejo de guerra a la perso-

na que se negaba a cortar caña, que tomaba una tarde libre o que trataba de escapar. Tenemos otra vez la referencia al esclavo cimarrón que se escapa y es condenado a los peores trabajos. Allí se sentenciaba en aquellos consejos de guerra a un joven porque no quería cortar caña. Y las escenas eran muy dramáticas. Había gente que llegaba a cortarse una pierna, o cortarse una mano, a herirse ellos mismos para ser enviados a un hospital, donde por lo menos pudiesen pasar quince días sin estar bajo aquella represión. Y era la misma regimentación. El mayoral no era más ahora que un hombre con una pistola. Era generalmente un teniente o un capitán del Ejército. Lo que yo pude comprobar allí era evidentemente lo que ya uno prácticamente sospechaba. Es que el régimen no era más que un régimen esclavista, con distinta retórica pero con los mismos fines. Llevar al ser humano a una plantación de trabajo para que dé su vida, lo mejor de su juventud, trabajando para un Estado todopoderoso. Después las cosas se pusieron peores para esa juventud porque ya no solamente iban a cortar caña sino que también tenían que ir y tienen que ir a morir a África, a Angola, a Etiopía, todos esos lugares donde son enviados también obligatoriamente bajo el régimen militar. Desde el año 70, cuando yo vi todo aquello, y ya con una serie de libros censurados, con algunos libros publicados fuera de Cuba que jamás iba a publicar dentro, y sabiendo bien que yo era completamente vigilado por el régimen, yo sabía que mi única posibilidad para seguir siendo un ser humano era irme de Cuba. Pero ¿cómo? Ése era el problema. Porque no podemos olvidar que ya las salidas estaban prohibidas por el gobierno cubano. Un día Fidel Castro pronunció un discurso diciendo que ya todo el que quería salir de la isla de Cuba había salido y que se habían terminado las salidas. Hubo un período de casi diez años durante el cual nadie pudo salir de Cuba. Fue cuando más se incrementaron las salidas ilegales, esa gente que trataba de irse en un bote. Eso estaba



perseguido y está perseguido por el régimen. En Cuba hay un sistema de guardacostas importante, que vigilan la isla para que nadie pueda escapar. Y han muerto miles de personas en esa empresa. Una anécdota interesante que me sucedió a mí por esos años fue que un día un amigo mío llamado Oscar Rodríguez Orgallés, que salió de Cuba más adelante, me llamó y me citó a su casa. Me dijo: «Mira, yo tengo que decirte algo muy serio. Yo trabajo en el Instituto Cubano del Libro y a mí me han llamado porque yo estoy integrado al régimen y me ha llamado la Seguridad del Estado para que yo informe sobre ti. Y yo lo que quiero decirte es eso, para ver de qué manera puedo hacer un informe que no sea absolutamente negativo sobre tu persona.» Éste era un informante que a la vez parecía tener cierta piedad hacia su víctima. Y me dijo todo eso. Claro, el estado de terror para mí fue mayor porque, y eso es lo terrible del sistema, uno no confía ni de la persona que trata de ser confiable, de la persona que trata un poco de ser sincera. A lo mejor esto es una doble

treta en la cual este personaje me dice todo eso para que yo piense que efectivamente es una persona de confianza y le diga que sí, que yo quiero irme del país pero, por favor, que ponga que no. Pero la reacción mía fue pensar que todo lo que yo dijera, él lo iba a informar y que jamás iba a decir que yo era una persona que estaba integrada. Le dije: «Pero ¿cómo te han podido decir eso a ti, que yo pueda ser un personaje negativo para el régimen? Yo no estoy haciendo nada.» Una de las preguntas que él me hizo fue la siguiente: «Una de las cosas que a ellos les preocupa, su preocupación fundamental, es cómo y con quién tú sacas los manuscritos fuera de Cuba.» Estábamos en 1970 y pico, ya yo había publicado varias cosas fuera de Cuba. La intención de ellos era tener una persona, o varias –evidentemente que tenían varias– que pudieran informar de mis relaciones y mis contactos con el extranjero, la manera en que yo sacaba los manuscritos, qué estaba yo escribiendo, los títulos de mi obra inédita. Eso fue antes de entrar en la cárcel en el 74. Es decir que, durante varios años, ellos tenían varias personas dedicadas a la vigilancia de un ser tan insignificante como yo que, en definitiva ¿qué podía hacer contra aquel régimen? Escribir un poema o un cuento. ¿De qué manera se podía tumbar una dictadura con la literatura? Además yo nunca he escrito para tumbar un régimen. Escribo por una necesidad vital, y esa necesidad vital requiere una experiencia vital para que se desarrolle. Una experiencia es lo que he padecido en Cuba, como ahora mi experiencia es lo que he vivido en el exterior. Eso te puede dar una idea.

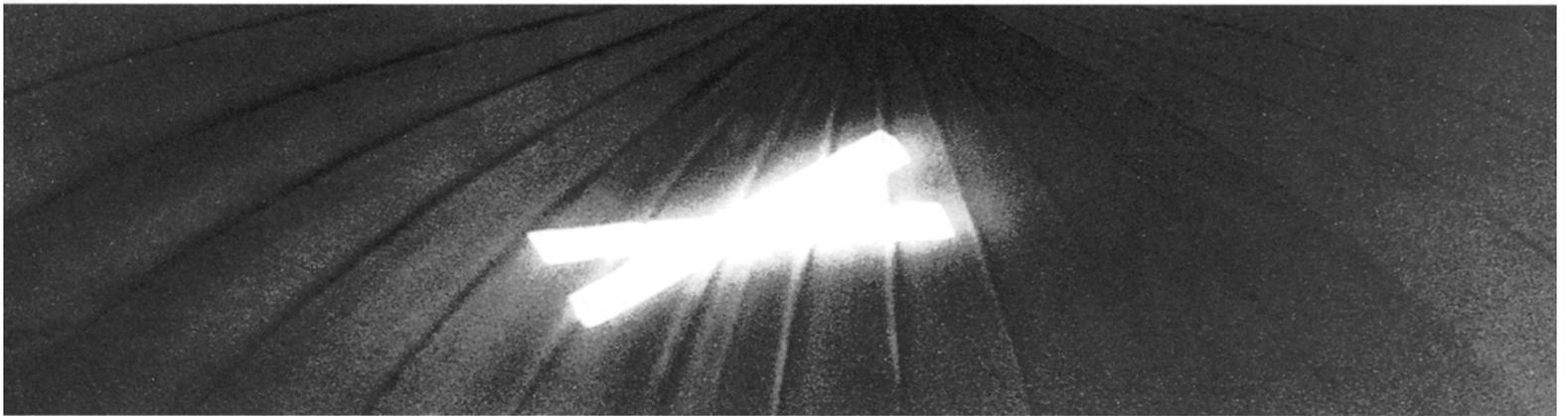
Tu experiencia ha tenido bastante repercusión, por lo menos cuando se conocía tu existencia, cuando se sabía de los libros que habías publicado y de las dificultades que tenías. Se hacían bastantes cosas fuera. Esos poemas que podías escribir tenían cierta importancia.

Evidentemente. Lo que pasa es que eso era hasta cierto punto lo que yo ignoraba. Yo en Cuba no sabía ni siquiera que había toda una serie de revisiones y de publicaciones, incluso gente que iban a Cuba a buscarme, a preguntar por mí, a hacerme entrevistas, periodistas, escritores. Estando por ejemplo yo en la cárcel, fue un escritor venezolano a entrevistarme, y el gobierno –ya cuando él insistió en que yo existía, porque él fue a la UNEAC, a la Casa de las Américas– y todos esos organismos le dijeron que yo no existía, que todo era falso, que en Cuba no había ningún escritor que se llamaba Reinaldo Arenas. Él dijo: «Bueno, pero es que yo tengo aquí los libros publicados por él.» De todo eso me enteré después de que yo salí de Cuba, cuando él me fue a ver y nos encontramos en Venezuela. Se llama José Napoleón Oropesa. Cuando él insistió demasiado en que yo realmente era un personaje que existía, que no era un fantasma, fue a la Seguridad del Estado, lo llevaron para una casa –dice él que no recuerda bien–, un departamento cerca del Hotel Nacional, le empezaron a tirar fotografías, a pesar de que era extranjero, y le dijeron: «Nosotros no te queremos más aquí», después de que le hicieron toda una serie de preguntas e interrogaciones durante unos tres o cuatro días. Y lo expulsaron del país. Hasta una persona que viniese a hacerme una entrevista, a preguntar por mí, se podía convertir en un ser conflictivo y en un enemigo del régimen.

Eso ha ocurrido con otra gente también, por ejemplo con periodistas franceses que intentaron entrevistar al disidente Ricardo Bofill recientemente.

Eso ocurrió más recientemente en efecto, y fueron arrestados y después expulsados. Es el método de ellos. No creo que nada haya cambiado. Lo interesante es que todo esto que te estoy contando pasó hacia 1974. Más de diez años después, es exactamente la misma técnica. Mi única actitud era poderme marchar y, mientras tanto, para sobrevivir, seguir escribiendo. Así fue como yo terminé por ejemplo *Otra vez el mar*. Otra anécdota interesante en cuanto a ese mundo de la delación y de la

traición, que es lo que caracteriza el problema de Cuba, y por eso es tan difícil sobrevivir: yo le dí el manuscrito de *Otra vez el mar* a una persona que yo consideraba uno de mis mejores amigos, que se llamaba Aurelio Cortés, que era un dentista. Pensé que era la persona más indicada. Nadie pensaba que un dentista pudiese tener problemas políticos, los dientes no tienen una ideología determinada ¿no? Me dijo: «Ah bueno, yo te guardo el manuscrito de *Otra vez el mar*.» Hacia 1971, por ahí, estaba terminada. Un buen día, me dijo que la novela había sido destruida por unas señoras a las cuales él les había dado el manuscrito porque él también tenía miedo de que, como era amigo mío, le pudiesen hacer un registro a su casa. Se la dio a unas señoras que vivían en la playa de Guanabo. Según él, esas señoras eran unas viejitas, unas tías suyas muy católicas, muy comedidas, que sin embargo abrieron aquel sobre y empezaron a leer la novela. Quedaron aterrorizadas por su contenido,



que era completamente hereje e irreverente, y destruyeron el manuscrito. Ésta fue la versión de él. En realidad después yo me enteré de que, sencillamente, él se lo había entregado a la policía. De todos modos se perdió la novela, que eran varios años de trabajo, y empecé a escribirla otra vez. En aquel momento, en los años 1971 o 1972, me hicieron un registro en la casa, y volví a perder esta novela. Es decir que es una novela que tuve que escribir tres veces antes de sacarla de Cuba.

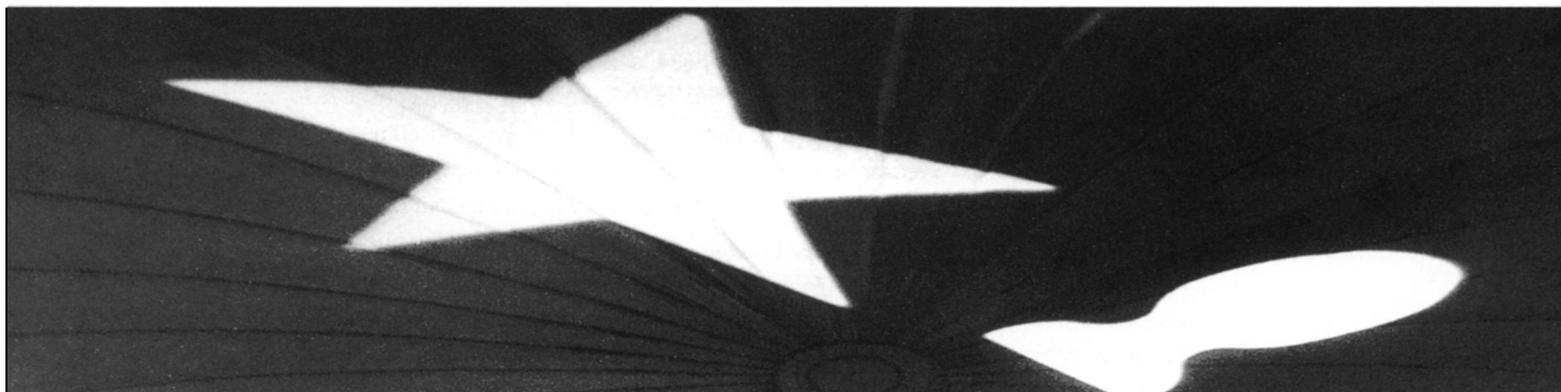
¿Es la misma versión la que tú escribiste antes? ¿Tenía las mismas dos partes o simplemente la primera?

El problema es que de la primera versión se perdió toda la primera parte, y yo tenía unos cantos que había conservado en otro lugar. En fin no, yo tenía unas partes que había sacado de Cuba, efectivamente. Porque siempre la inquietud de toda persona que vive en Cuba es sacar el manuscrito fuera aunque no se publique. Pero queda algo. Ya cuando perdí la segunda versión, por la experiencia que me ocurrió con Cortés, yo tenía una parte. El problema mío era pedirla a las personas que la tenían fuera de Cuba, que por favor me la mandaran para Cuba, para yo poder ver aquello y poder continuar escribiendo la última versión. Así fue como yo la terminé de escribir por tercera vez. De aquí, de Francia, una persona fue a Cuba. Entonces el manuscrito no solamente tuvo que salir sino que tuvo que volver a entrar en Cuba. Yo recuperé aquella parte que eran como tres o cuatro cantos de la novela. En la primera parte habla la mujer, la segunda parte son seis cantos del esposo. Desde luego, la versión de los cantos es más o menos la misma. Anecdóticamente, es la misma versión que la de la mujer. Lo que pasa es que la mujer lo cuenta de una forma narrativa, como prosa, y el hombre, como es un poeta, hace una especie de canto. Pero ya yo me podía guiar y reescribir el texto perdido, que era mucho más de la mitad. La novela se tuvo que reescribir prácticamente tres veces puesto que aquellos cantos tenían que ajustarse ahora al nuevo texto. Además ningún texto re-

escrito es igual al original. Es imposible porque uno escribe bajo una especie de subjetividad, de alucinación, y es imposible, cuando uno está escribiendo una novela, perderla y volver a escribir la misma. Siempre serán diferentes. Sería interesante, si algún día la burocracia cubana nos devuelve aquellos manuscritos, poder comparar las diferentes versiones. El problema era cómo entrar ese manuscrito a Cuba, cómo volverlo a reescribir y cómo sacarlo. Cosa que finalmente hice y la salida de ese último manuscrito fue casi rocambolesca. Porque ya yo estaba prófugo. A mí me arrestaron en 1974, en septiembre, octubre o noviembre del 74. Yo me escapé de la estación de policía, sabiendo que tenía un manuscrito de la novela escondido y que quería rescatarlo. Y tenía realmente algunos amigos fieles. Les dí el manuscrito a ellos y me pasé como un mes y medio prófugo, huyendo. Yo dormía en un parque que se llama Parque Lenin. Y en aquel parque, bajo los matorrales, yo dormía. Estos amigos míos a veces me llevaban comida de casa. Por suerte después salieron. Se llaman Juan Abreu y Nicolás Abreu. Son dos escritores cubanos. Uno vive en Madrid y el otro vive en los Estados Unidos. A un francés que fue en aquel momento allá, al cual yo le había escrito antes y le había contado todas mis tragedias, le dí esas referencias: «Si yo no estoy en la casa, comuníquese con estos amigos míos», es decir con los Abreu. Ese señor llegó a Cuba, sabiendo ya de mis problemas, de que ya yo estaba prófugo, y trató de sacarme de Cuba. Fue con un bote como si fuera a practicar unas regatas en México. Eso es casi otra novela. Cuando llegó con el bote a la aduana cubana, le dijeron: «Usted puede entrar en la isla, pero el bote se queda aquí. Cuando usted se marche, se lo devolvemos.» Ellos desconfiaron hasta de un francés que fuese allí en un bote, cosa que era absurda porque el señor no necesitaba del bote para irse del país. Pero quizás pensaron que el bote podría servir para otra persona. Con ese señor tuvimos una entrevista clandestina en el Parque Lenin. Me dio una brújula, que era lo único que pudo sacar de lo que había llevado para intentar que yo saliese del país y, con él, pudimos sacar parte de la novela, de *Otra vez el mar*, y poemas, porque *El Central* forma parte de una trilogía con dos libros de poemas más que fueron escritos también en Cuba. Saqué también con él un comunicado, que después creo que se publicó, donde yo contaba cuál era mi situación, que me encontraba prófugo, que estaba perseguido, que evidentemente en un momento u otro iría a parar a la cárcel. Yo creo que a la larga eso fue positivo porque habían desplegado una campaña publicitaria denunciando el caso y a mí me parece que eso fue lo que causó que solamente cumpliera dos años –bueno, la condena era de ocho años– y después me ajustaran a lo que se llamaba un plan de rehabilitación. Los planes de rehabilitación consisten en que uno se arrepiente de toda la actitud política anterior y promete al gobierno rehabilitarse. Uno se rehabilita cortando caña, construyendo casas para los técnicos soviéticos –ése fue el plan a que a mí me sometieron–, en un lugar donde viven muchos soviéticos en Cuba, que se llama reparto Flores. Yo trabajaba allí como ayudante de albañil. Así estuve haciendo estos trabajos. Otras veces no había ningún tipo de trabajo. Hasta el 80 en que se produjo el éxodo del Mariel, en que salieron de Cuba ciento treinta y cinco mil personas.

Tú también saliste por el Mariel.

Yo salí por el Mariel. En realidad, mi salida fue algo clandestino. Cuando se produjo la invasión de los 10.800 cubanos en la Embajada del Perú, eso produjo una reacción en toda la población. Casi toda la población cubana o la inmensa mayoría de esa población intentaba meterse en la Embajada del Perú. Era como si de pronto se hubiese descubierto un hueco negro en la isla y todo el mundo quisiese desaparecer por él. Naturalmente, el gobierno cerró la Embajada. Y cerró también el reparto donde está la Embajada. Como ya la tensión interna era muy grande y podía producirse, no sé, como una especie de guerra civil, ellos abrieron el puerto del Mariel para todas aque-



llas personas que ellos consideraban indeseables, aquellas personas que podían ser enemigos potenciales del régimen. Era a la vez algo como una purga y una manera de liberarse de una serie de personas conflictivas. Yo no creo que si ellos se hubiesen dado cuenta en aquel momento de que yo era un escritor yo hubiese salido. Pero, como eso se hacía de una manera tan apresurada y solamente se consultaba la hoja política de la persona, es decir si había estado preso, si no estaba trabajando, si no estaba integrada a la revolución, yo tenía todas esas condiciones. Ex-presidiario, no estaba trabajando, no estaba integrado. En Cuba, allá por los años 70 y pico, toda persona debía llevar, y debe llevar, un carnet de identidad...

Donde están todos los antecedentes laborales.

Donde aparecen todos los antecedentes. Entonces, uno tenía que presentarse a ciertas estaciones de policía, a ciertos lugares preparados, para ser evaluado, para ver si uno era deseable o indeseable para el régimen. Se hacían unas largas colas porque había miles de personas tratando de calificar como indeseables para ser expulsados. Cuando yo me presenté con aquel carnet, inmediatamente me declararon indeseable y pude escaparme del país. Pero a los pocos días, en realidad a las pocas horas, en veinticuatro horas, ellos se enteraron de que yo me había escapado o de que estaba intentando escaparme, y me enteré yo también, porque ya yo había llegado a Cayo Hueso, de que habían tratado de detenerme para que no me fuera, porque había varios amigos míos que estaban allí en el puerto del Mariel, que se quedaron esperando su turno para el barco, y que luego me contaron. En el mar íbamos en un bote muy pequeño y el bote se rompió. Estuvimos tres días perdidos en el estrecho de la Florida. De manera que, cuando yo llegué a Cayo Hueso, las personas que yo había dejado en Cuba ya estaban allí. Y me contaron aterrorizados cómo por los altavoces la policía estaba llamándome, le pedía identificación a todo el mundo para saber si yo estaba entre ellos, evidentemente para arrestarme y no dejarme marchar, como le pasó a mucha gente. Fue el caso, por ejemplo, de Mike Purcell.

El compositor.

Era un compositor de mucha importancia que, irónicamente, había ganado el premio para la mejor canción en el Festival mundial de la juventud y los estudiantes en el año 78. Entró y se metió en la Embajada del Perú. Nunca lo dejaron salir. Y en estos momentos no se sabe ni siquiera dónde está Mike Purcell. Figuras que pudieran tener cierta relevancia popular, artistas, escritores, no iban a salir tan fácilmente. Yo salí porque pude realmente apresurarme, porque aproveché la primera confusión. En un país dominado solamente por una persona, por Fidel Castro, éste dio la orden: «Puede salir todo el que no esté integrado o que sea un lumpen o que sea un homosexual o que sea una persona...»

Una escoria.

Una escoria, ésa era la palabra. Escoria. Yo calificué perfectamente pues fui expulsado de esa manera. Si no, no hubiese salido nunca de Cuba. Y así pude llegar en el 80 a los Estados Unidos. Lo primero que hice cuando llegué a los Estados Unidos en el 80 fue llamar a las personas que estaban aquí en Francia y que tenían mis manuscritos, porque era como un padre que hubiera sacado a sus hijos fuera de Cuba pero que no hubiese podido salir él. Habían pasado años de eso. Yo ni siquiera sabía si esos manuscritos habían llegado o no porque yo les decía a la gente que no me escribiesen hablándome de eso porque toda la correspondencia que me llegaba así lógicamente era registrada por el gobierno. A veces incluso lo hacían intencionalmente, la carta parecía rota, después era presillada con algún tipo de plástico. Yo me dediqué a recuperar todos esos manuscritos y, muchas veces, a trabajar sobre ellos. Por ejemplo *Otra vez el mar*. La novela estaba escrita de manera a aprovechar al máximo la página, por detrás y por delante a un solo espacio, sin que pudiese sobrar la menor línea en blanco. Yo empleé casi dos años en descifrar ese manuscrito para poderlo pasar en limpio y poderlo dar a la imprenta. Desde el año 80 al 82, yo me pasé trabajando en *Otra vez el mar* para que la novela pudiese ser legible, porque eso estaba escrito bajo un acto de furia y bajo una presión terrible y un estado terrible de terror.

La novela propiamente dicha incluye esencialmente, a mi juicio, la primera parte.

En la segunda parte ha habido una serie de errores terribles. Incluso le faltan cantos porque la editorial, Argos Vergara, no me envió las pruebas. Es una novela condenada a la fatalidad porque, después de haber sido escrita tres veces, la edición que salió en español ha sido un desastre. Tiene miles de erratas. El que lea la novela en español, yo no sé si la podrá entender. La primera parte, por ejemplo, está dividida en días. En la parte izquierda de cada página decía «Primer día», «Segundo día», al margen. Pues eso lo eliminaron.

Eso se entiende, de todos modos.

Habría que leer el índice para que la gente se diera cuenta. Pero no aparece en el momento...

Por el índice se entiende, y también por los puntos suspensivos.

Los espacios en blanco determinan un descanso del personaje que precede siempre al anochechar. Hay un momento en que están esos espacios, en otros no están. Los cantos fueron cortados, faltan palabras. Al final dice: «estallado». No es «estallado», es «estallando», porque para mí el gerundio tiene mucha vitalidad, es la acción incesante, que no termina nunca. En lugar de «estallando como el mar», dice: «estallado como el mar». Yo espero que la versión francesa, que ha sido bastante fatal también, porque hace tres o cuatro años que estamos trabajando en ella, salga finalmente sin tantas erratas. Desgraciadamente la traducción, cuando yo la vi por primera vez, no me gustó, y hemos tenido que trabajar de nuevo. Y ahora espero que salga de una manera más fiel al original. Hay una edición inglesa que sí considero que es bastante correcta porque se hizo con mucho cuidado en los Estados Unidos. Pero la edición en español ha tenido errores realmente lamentables.

En la primera parte de la novela, hay una sensibilidad extrema. ¿Por qué has elegido como narrador a una mujer? Por otro lado, en la segunda parte, se te ha reprochado el carácter panfletario. ¿Cuál es, para ti, la unidad del libro? ¿Cuál es la significación del título, *Otra vez el mar*?

La estructura de la novela fundamentalmente es la siguiente: tiene un carácter bíblico, se desarrolla en seis días y en seis cantos, que son como los seis días de la creación. Si uno lee con atención, se va a dar cuenta que cada día está señalado por uno de los principios que, según la Biblia, surgen en ese momento. El primer día, lo que la mujer ve es la luz, el segundo día ve los astros, el tercer día ve la vegetación, el último día aparece Héctor, que es el personaje masculino, el hombre. Y tiene un carácter apocalíptico también, que está dado en la segunda parte. Se desarrolla en seis días y también en seis horas, que es el tiempo que llevaría el leer la primera parte, que es el cuerpo de la novela. La finalidad, o el propósito, es el siguiente: es un matrimonio en la playa que tiene seis días de vacaciones. Están integrados más o menos al sistema, pero aborrecen también al sistema. Tienen esos seis días de libertad, seis días de tregua dentro del horror. Son los seis días de la liberación, también. De ahí que no haya siquiera descanso para el narrador. Una vez que ella empieza a contar, no termina hasta su propia muerte. Una vez que él empieza a contar, también. La novela, aunque se desarrolle en diversos tiempos, está contada toda en tiempo presente porque en un lugar así ya no existe ni pasado ni futuro, se vive incesantemente en el presente. Es la obra, la novela, de un poeta frustrado, que trata de construir una novela pero que no la escribe, porque ya en aquel momento la escritura es prácticamente imposible. La canta. El personaje es Héctor. Él crea a la mujer. Al crear la novela, crea al personaje femenino que es su doble, el doble de sí mismo. Ese doble es el que, sosegadamente, explica lo que está sucediendo en la novela anecdóticamente. Mientras que la segunda parte es la furia del poeta cantando su tragedia. Por eso la novela está dividida en dos secciones. El primer doble, el doble femenino, más sosegado, quizás un poco más apacible, cuenta la anécdota de la vida del personaje. En la segunda parte, el personaje recupera su voz enfurecida y canta su tragedia. De ahí que la segunda parte sea más enfurecida que la primera y tal vez más crítica, más condenatoria. El título *Otra vez el mar* es porque, en realidad, cuando se vive en una isla, el mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación. Volver al mar es volver a la posibilidad de la esperanza, a la posibilidad de la fuga, a la posibilidad de la comunicación. Todo en una isla llega por el mar, los barcos, la posibilidad de que alguien venga. La frontera con una isla no es más que el mar. Llegar al mar es llegar a la frontera. Es decir, otra vez volver a intentar cruzar aquella frontera, otra vez volver a ensayar la libertad. De ahí el título. Es una novela cerrada, empieza con el mar. Lo primero que se menciona es el mar y termina otra vez con el mar. *Otra vez el mar* es esa sensación de regresión incesante que uno está viviendo en una isla donde la única posibilidad de escape y, a la vez, lo que constituye la misma celda, el mismo muro, es el mar. Por eso, recurrentemente, la novela tiene ese ritmo marino. Yo traté de escribir esa novela por el ritmo. Está hecha como por movimientos sinfónicos que están dados también por la marea alta y baja. Hay momentos muy rápidos y momentos más lentos, de acuerdo con el movimiento de la onda marina. En la segunda parte están los cantos de aquel personaje. En esos cantos lo que él quiere abarcar no es solamente la realidad personal que él ha padecido sino la realidad histórica total del país. De ahí que tenga un carácter a veces más político que en la primera parte, que es la parte íntima del personaje contada por la mujer, por ella. Pero ella no tiene nombre, no existe en realidad como personaje definido, porque es como la segunda parte del mismo personaje masculino.

Está también el personaje del hijo, el niño.

También es como la visión de él mismo. O sea, él mismo se va transmutando. El adolescente puede ser el mismo Héctor también. Él es un mismo yo que se va subdividiendo en muchos personajes.

Está también el personaje del adolescente, pues, que también reaparece en la segunda parte. La mujer tiene miedo de que Héctor lo vaya a ver. Al final, sería como un agente de la Seguridad del Estado.

Simbólicamente podría ser porque es el personaje al que uno le teme.

Pero que al mismo tiempo ejerce toda su atracción sobre Héctor.

Efectivamente, pero Héctor sospecha de que puede ser un policía. Lo que se quiere dar es ese carácter ambiguo, lo que se vive en aquella realidad donde la posibilidad de un encuentro fortuito, amoroso, puede ser condenado y puede ser peligroso, porque ese personaje podría ser no una persona que estuviese interesada desde el punto de vista físico o espiritual en el otro sino un enviado del gobierno para vigilar aquel personaje que además es un personaje oficial del sistema. Lo que yo quería dar con eso es esa especie de miedo y de ambigüedad que puede existir allí aún en una relación sexual, y más en una relación homosexual, cosa que de por sí está condenada por el sistema. El personaje podría no ser un agente pero a los ojos de Héctor también lo puede ser, y él desconfía. Y, aunque descubriese que no es un agente, el futuro que le espera como joven homosexual en aquel régimen sería tétrico. Entonces lo que hace es eliminarlo. El personaje se suicida. El mismo creador del personaje lo suicida. Hay un suicidio al final, cuando aparece el cadáver del adolescente, pero también terminan Héctor, la mujer y el hijo desapareciendo. En el concepto bíblico, la novela es de carácter apocalíptico, en que todo perece. Además es el mundo de las alucinaciones de aquel personaje, la visión simbólica de un mundo que va desapareciendo, a través de personajes simbólicos como el dinosaurio. El dinosaurio es también el propio Héctor. Un dinosaurio en la época contemporánea no puede existir, tiene que perecer. Ya no cabe en este mundo un dinosaurio. Es algo prehistórico. Héctor, el personaje de esta novela, es en realidad un personaje prehistórico, de acuerdo con los cánones morales y con el sentido práctico de la vida actual en Cuba. Él se siente como ese dinosaurio. Es un personaje absurdo dentro de aquella realidad. Por eso se utilizan una serie de símbolos para el personaje, visto como algo monstruoso, con un sentido de la auto-destrucción. Al final vemos, cuando ya van atravesando la carretera, que el dinosaurio también se convierte en una columna de humo y desaparece. Es la novela de la destrucción de todo un universo, y de la imposibilidad: nadie puede lograr nada. El único logro del personaje es poder terminar sus cantos. Por eso, hacia el final de la novela, se dice: «Hasta última hora la fantasía y el ritmo.» Ha podido construir esos cantos que no están escritos sino mentalmente contados. Ahí radica el triunfo de Héctor: en poder cantar esa novela y después perecer. Eso sucede en todo el ciclo de esas novelas, en la primera, *Celestino antes del alba*, donde Celestino desaparece y vuelve a aparecer como Fortunato en *El Palacio de las blanquísimas mofetas*. Fortunato desaparece y vuelve a aparecer como Héctor en *Otra vez el mar*. Los personajes tienen ese carácter de transmutación. Van desapareciendo pero, a través de la fuerza creadora, resurgen con otro nombre pero con un mismo pasado en las diferentes etapas de esas novelas.

En Arturo la estrella más brillante también, así como en el cuento *Comienza el desfile*.

También. Resurgen dentro de la destrucción, salvados por la misma palabra. Desde luego *Arturo la estrella más brillante* tiene esa misma construcción. La finalidad de Arturo es construir con palabras un universo que no existe pero prácticamente logra su construcción. Solamente, al final, cuando ya lo que le falta es la pieza fundamental, el amante, ese amante es precisamente el agente destructor que hace que él muera.

En tu obra, tanto en *Otra vez el mar* como en *Celestino antes del alba*, en *El Palacio de las blanquísimas mofetas* o en *Arturo la estrella más brillante*, los mismos temas vuelven siempre. Por ejemplo, el de la familia terriblemente opresiva, sobre todo en *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, de la que nadie se escapa, inclusive un personaje como el de Adolfin. Y también el tema de la homosexualidad siempre velada o reprimida, la de Arturo y otros personajes. Igualmente el de la muerte con ese extraño poema sobre la muerte en *El Palacio de las blanquísimas mofetas*. Todas esas novelas, esencialmente las primeras, se desarrollan en un pueblito cerca de Holguín. Para ti ¿Holguín es un microcosmos de la realidad cubana? ¿Cuál es el peso de la autobiografía en ese universo cerrado, limitado a una región determinada?

Primero, es evidentemente autobiográfico. Yo me crié primero en un pueblito del campo y después pasamos a Holguín, que en aquel momento era una ciudad provinciana y que lo sigue siendo, y aquel barrio específico más. Con aquellos rasgos autobiográficos, lo que yo trato de construir es una especie de microcosmos de la realidad cubana. La realidad está dada a través de dos niveles. Uno, el nivel familiar, que ha sido siempre en Cuba bastante represivo, es decir el poder que ejerce la madre sobre la familia. Los hijos son instrumentos; tenemos que educarlos de acuerdo con nuestras aspiraciones, muchas veces materiales, y con nuestros parámetros morales. Es un ambiente, incluso antes de Fidel Castro, muy represivo. Una de las cosas que yo simbolizo con Fidel Castro en *Otra vez el mar* es la madre absoluta. Esa madre que se llama madre prenatal, madre total, la madre que ejerce un poder total. Yo creo que Fidel Castro es como la Madre Superiora que trata de dictar las leyes morales y políticas a todos sus hijos. Cuando él habla, es como la gran madre que está controlando a todos sus hijos. Yo he oído discursos de Fidel Castro donde él ha empleado más de media hora en decir cómo deben vestirse los varones, con pantalones largos o cortos.

Yo también escuché un discurso suyo ante unos niños, unos pioneritos en que él les explicaba que no tenían que ser unos ladrones ni escoria, que tenían que ser buenos revolucionarios, y los pioneritos contestaban a coro: «No, Fidel», «Sí, Fidel».

Increíble, increíble. Era la madre dando a los hijos las pautas a seguir. Yo viví bajo ese sistema represivo, bajo ese matriarcado durante mi infancia, controlado por mi abuela y luego por mi madre. Yo me desarrollé en un mundo casi totalmente controlado por lo femenino, puesto que los hombres estaban trabajando en el campo o eran aventureros que tenían una aventura con una mujer y después desaparecían y no volvían. Se vivía aterrorizado. Lo primero que yo hice cuando cumplí los dieciséis años fue escaparme de mi casa e irme para La Habana, huyéndole a aquella presión familiar que, aunque no lo parezca, ejerce una inmensa influencia sobre la juventud en un país donde la madre juega un papel prominente, con todos sus complejos, sus intolerancias, la manera sutil de dominar al hijo. Es la madre la que domina la familia cubana de una manera terrible. Después resulta que, estando en La Habana, descubro que Fidel Castro es la madre terrible que tiene todos aquellos prejuicios, más el poder para ejercerlos. Yo creo que sí, que esas novelas son un microcosmos de todo ese ambiente, tanto del ambiente familiar como del ambiente político. Porque Fidel Castro, independientemente de toda su crueldad, tiene un carisma dentro de una gran parte del pueblo cubano. Y ese carisma existe tal vez porque él representa esa parte negativa, absolutamente todopoderosa, de ese mundo familiar que quiere hacer del ser humano o de los hijos un proyecto determinado, no que se realicen por sí mismos a través de lo que ellos quieren ser. Hay

una identificación entre Castro y esa madre prepotente. Más aún si tenemos en cuenta que Fidel Castro fue educado por la Iglesia católica y por los jesuitas. Cuando lo vemos hablar a él, no es más que el jesuita que está impartiendo órdenes a aquellas especies de novicios que forman toda la población cubana. Creo que sí, que es cierto, que tienes toda la razón.

¿Y los otros temas, el de la familia, el de la homosexualidad, el de la muerte?

De la familia ya hemos hablado. Yo creo que la familia dentro de la condición del patriarcado cubano entronca con la Iglesia católica y con toda esa actitud represiva que viene también de España. Dentro de la familia, el hijo es un producto práctico que tiene que cumplir la función germinativa, producir, tener más hijos, procrear y ser el macho de la familia. El cubano está condenado también por una condición machista terrible. Fidel Castro es un símbolo típico de ese macho. Es el macho total. Cuando Fidel Castro habla en la Plaza de la Revolución, es como que eyacula, está poseyendo a aquella masa que es la masa femenina. Por eso yo dividí a los hombres en machos machos y machos hembras. El macho macho es el que ejerce el poder y el macho hembra es el que se deja seducir por el poder. Eso es muy típico dentro de la masculinidad cubana. Es una paradoja que, en un país tan machista, todo el mundo trate de adorar no a la mujer sino al macho. En Cuba, por ejemplo, la mayoría de los hombres dirigentes, todos muy hombres, tratan de imitar a Fidel Castro. Se dejan su barba, hablan igual que él, caminan igual que él, y lo adoran, como dice Carpentier en *El siglo de las Luces*, a la manera de un Don Juan para hombres. Eso es típico de la imagen que proyecta Fidel Castro.

En la película *Conducta impropia*, Heberto Padilla habla de una división entre dos tipos de homosexuales: por un lado el macho...

Y el otro completamente exagerado. Esas son las dos reacciones producidas por el régimen y por la tradición familiar cubana, obviamente... El tema de la muerte es un tema recurrente en mis novelas. La muerte como liberación y como amenaza, como una alternativa liberadora en los personajes. Como no hay solución, la muerte viene a dar la solución última. Es también como una realización del personaje, la culminación de lograr una libertad a través de la misma muerte. Y es como el recuerdo de que lo que tengamos que hacer lo tenemos que hacer lo más rápidamente posible porque la muerte ronda incesantemente alrededor de todos aquellos personajes. Sobre todos los personajes hay una amenaza del tiempo. El tiempo, en el concepto que tenemos de él, puede desaparecer en cualquier momento, puesto que somos seres mortales, puesto que, en un momento u otro, estamos condenados a desaparecer. Desde que empieza *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, vemos a la muerte jugando alrededor de la casa con todos aquellos personajes. Desde entonces nos damos cuenta de que en cualquier momento esa gente está condenada por aquella presencia invisible o maligna, pero que puede llegar y borrarlos a todos. La muerte para mí es un personaje fundamental en mi obra. Es la medida del tiempo, a veces no muy largo, que tenemos para poder realizar lo que vayamos a hacer en este mundo.

Hay otra forma de liberación también: la pintura y la poesía. Hay un personaje en *Celestino antes del alba* que escribe en cualquier parte.

Esta liberación viene dada a través de la creación artística porque es la única manera que los personajes encuentran para poder manifestar su libertad. En aquel medio brutal donde vive Celestino, al ir a escribir en los troncos de los árboles, está haciendo un ejercicio de transgresión. Porque aquellos árboles no son para escribir en los troncos, sino para cortarlos o para

podarlos o para trabajar en la agricultura. Desde el punto de vista de aquella sociedad, él hace una cosa inútil, que es la obra de arte. Por lo tanto es un ser marginal y condenado por los demás. El acto homosexual también es inútil puesto que no produce, no procrea un nuevo hijo, un nuevo esclavo que trabaje para aquel sistema. Tanto el homosexualismo como la creación artística se ven unidos porque son ambos proscritos, puesto que no conducen a producciones prácticas en la vida. Y la escritura sí es un símbolo de liberación porque en todas las novelas es la posibilidad que tienen los personajes de escapar a aquella realidad y, todavía más, recrearla, dar un universo total de la misma. En *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, Fortunato se pasa la vida entera hablando, escribiendo la misma novela, en la cual él es un personaje. En *Otra vez el mar*, la novela no es más que el resultado de aquellos cantos de Héctor que, como la vigilancia es tan total, ya no puede escribir. Lo que puede es susurrar aquellos cantos mientras va, camino de la muerte, en el automóvil que lo lleva hasta la nada. Él sabe que entrar en la nada es entrar en una tumba, y se estrella antes de llegar, con todos sus personajes. Yo veo la escritura como una liberación dentro de todo aquel ambiente y también como una condena. Es una fatalidad. Si no escribo, me detengo, no existo. Aquí mismo, una vez que salí de Cuba, yo tengo la misma actitud. La creación es lo que me da la posibilidad de seguir viviendo y de darle algún sentido a mi vida. Si no, no tengo ninguno.

Precisamente, en el exilio, tú no has publicado nada desde que saliste, excepto obras escritas en Cuba. Ahora, bueno, va a salir *El portero* pronto.

Cuando yo salí de Cuba, tenía toda una serie de manuscritos que evidentemente no podía publicar por el contenido político de los mismos y además porque en Cuba habían sido censurados. Esos manuscritos he tenido luego que revisarlos para publicarlos y aún incluso yo tengo cosas que saqué de Cuba, que no he publicado, como los libros de poemas, algunos cuentos, la última novela de la pentagonía que se llama *El asalto*. La publicación de poesía es terrible porque por motivos comerciales muchas veces la editorial solamente quiere publicar novelas. Pero una vez aquí ya yo he tenido otra serie de experiencias y he tratado de escribir cosas que reflejan este mundo del desarraigo donde uno vive ahora. Por ejemplo *El portero*, que es la historia de ese personaje en el exilio que trata de comunicarse con alguien. Está en un mundo donde ya uno es tierra de nadie, donde no hay comunicación posible, ni siquiera una complicidad para poder comunicar aquel horror que él padeció allá, y entonces trata de establecer una conversación, un diálogo, con personajes que no vienen de un futuro. Él viene del futuro. Es el futuro que le puede ocurrir a todo este mundo que no ha vivido en aquel pasado. Como viene de otro tiempo, es sencillamente un personaje intemporal. Imposible que él pueda ser comprendido por los personajes con que él vive en los Estados Unidos. Y finalmente en lo que termina es ensayando un diálogo con los animales. Precisamente por no ser humanos quizás puedan entenderlo a él con menos egoísmo. Es el mundo también de la incomunicación y sobre todo de la soledad y el desarraigo y de un desamparo total. El personaje viene huyendo de aquel horror pero cuando llega no puede comunicarlo porque solamente puede comunicarse un horror cuando hay un testigo cómplice. El horror necesita de la complicidad para ser comprendido. Si no, es imposible. Puede sorprendernos, puede indignarnos, pero no podemos llegar a su comprensión última. Por lo tanto el portero es un hombre irónico. Es la persona que ha abierto una puerta, esa puerta es el conocimiento de la experiencia. Hay personas que se niegan rotundamente a aceptar que existe esa puerta. Lo que existe es el muro. Ésa es la intención de esa novela.

Me parece que hay algo que entronca un poquito con una novela tuya que muchos consideran como tu mejor novela, *El mundo alucinante*, pero que es una novela un poco aparte en el conjunto de tu obra, en el ritmo, en la ironía, que las otras novelas no tienen.

Yo diría que sí, que tienes razón. Creo que yo tengo dos vertientes dentro de las cosas que yo escribo. Una más autobiográfica, en la cual se insertan *Otra vez el mar*, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, y otra que busca más bien en la historia o en textos o documentos supuestamente históricos o en personajes que no son yo mismo, material para ser novelado, ser llevado a la literatura. Dentro de eso están *El mundo alucinante* y *El central*, que también pretende tener toda esa dimensión más bien paródica e histórica. Tal vez también *El portero*, y otra novela que yo acabo de escribir... Bueno, que acabo de escribir, no. La escribí en Nueva York hace dos años, ya salió en inglés, aún no ha salido en español, tal vez salga en francés publicada por las ediciones Seuil, se llama *La Loma del Ángel*. Con *La Loma del Ángel* yo lo que trato de hacer es una parodia de una novela muy famosa en Cuba, que es *Cecilia Valdés*, tomar *Cecilia Valdés* y reescribirla, en un tono paródico, jocoso, burlón y también muy irónico, a la manera que yo hubiese querido que la novela hubiese sido escrita. Es un poco también lo de Fray Servando Teresa de Mier, no lo que hizo Fray Servando Teresa de Mier sino la manera en que yo veo lo que él pudo haber hecho o cómo pudo haber sido su vida. Es más bien la parodia de una realidad que la realidad dada. Y eso es un poco lo que se da en *El portero*. Es ese tono hasta cierto punto paródico de una realidad que actualmente yo estoy viviendo en los Estados Unidos, es decir llevar a esos personajes al tono de ser la caricatura de ellos mismos, dentro de la cual es el portero el personaje que media, el personaje que comunica con esos otros doce personajes. Ahí volvemos otra vez al carácter paródico, también bíblico. Son doce personajes y son doce animales. El portero se llama Juan, por tanto tiene un carácter simbólico. El problema es que Juan es el discípulo que tiene que ir a convencer. Juan, el amado, tiene que ir a predicar y a convencer a todos los demás para que se conviertan a la doctrina del amor. Esa doctrina que es la quiere predicar Juan es parodiada por los mismos personajes de la novela. Existe un personaje que es el representante de la Iglesia del Amor Incesante. Para él uno tiene que estarse tocando constantemente con la nariz, con el cabello, con la punta de los dedos. Se vive también en un mundo paródico, del cual el portero es una víctima. Y en *La Loma del Ángel*, también. Es la parodia de *Cecilia Valdés*, incluso del mismo personaje Cirilo Villaverde, que aparece en mi novela. Aparece porque los personajes se rebelan contra él, lo llaman para pedirle cuentas. Yo creo que sí, que hay dos vertientes: una, la autobiográfica, y otra, esa vertiente más bien basada en documentos, en otro tipo de experiencias no personales y que están parodiadas por mí en esos libros.

Sobre el exilio... ¿Qué filiación tú ves con otros escritores cubanos, esencialmente Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy que son, contigo, los más importantes dentro de esa corriente del exilio que hay? Quería saber también si tú veías una filiación con la literatura cubana tradicional de parte de ellos y de ti mismo.

Yo creo que la literatura cubana tiene, sí, una tradición y que nosotros estamos dentro de esa tradición, lo mismo dentro que fuera de Cuba. Es decir, la tradición de crear a través del desarraigo. Pues aun dentro de Cuba, la literatura cubana es una literatura del desarraigo si tenemos en cuenta que la inmensa mayoría de los libros de autores cubanos son libros escritos en una situación de ostracismo, como es el caso de Lezama Lima que escribió, pero siendo siempre un ignorado, por tanto un desarraigado, un escritor que no tiene un público específico. Escribe un poco para una élite o escribe por el goce mismo de escribir.

Es el caso de Virgilio también.

En el caso de Virgilio Piñera, exactamente igual. Virgilio Piñera es el representante típico del escritor desarraigado y también de lo que yo llamaría, y que es muy cubano, la intemperie. Se escribe en una sensación como de soledad absoluta y sin ningún tipo de protección. Se escribe a la intemperie y la misma isla, la condición insular, dan esa intemperie. Es una literatura abierta a las influencias, es una literatura ecléctica, donde no existe ese escritor de gabinete al estilo europeo que puede encerrarse en su estudio y escribir, sino que escribimos en el momento que tenemos libre, cuando podemos, y en esa sensación siempre un poco provisoria. Nuestra literatura es así. Y yo creo que lo que se hace en el exilio es pues más o menos siguiendo la misma tradición. Es lo que a nosotros nos ampara, más que una tradición histórica o que una tradición, digamos, desde el punto de vista arquitectónico o una serie de estilos literarios que nos protejan, como es el barroco. Lo que nos ampara más bien es el desamparo, es la soledad, es el desarraigo. Lo cubano hay que verlo más bien como un ritmo que como una gran retórica o un gran lenguaje. Lo que nos une es un ritmo, un movimiento, cierta sensualidad y cierta tristeza también. Y a la vez un sentido del humor que yo creo que es la contrapartida de la tristeza.

Menos mal que existe.

Ese sentido del humor está latente en casi todos los escritores cubanos del exilio, en Cabrera Infante, en el mismo Severo Sarduy. Yo creo que sí, que es un patrimonio de todos nosotros y también un sentido de la burla y de la parodia. Somos paródicos porque, si no, la realidad sería terrible. En vez de aceptarla tal como es, la decantamos a través de la parodia, al burlarnos de ella.

Eso es una vertiente de tu obra, en *El mundo alucinante*, en *El portero*. En la otra, hay un aspecto paródico de la muerte...

Yo creo que hay un aspecto paródico también y, sobre todo, hay una sensación de humor dentro de la desolación. Mi obra hasta cierto punto oscila entre dos vertientes: una gran desolación y también un sentido del humor para romper con la desolación. Como la situación de tan extrema se vuelve trágica, entra un sentido del humor que rompe aquella tragicidad. Eso es típico de los cubanos. O sea, el muerto se fue de rumba. Una de las características de los cubanos es que, cuando la muerte ya llega, entonces empieza la rumba. Eso es típico de la literatura cubana en general, hasta de escritores más consagrados, con más años de edad, como Lydia Cabrera o Enrique Labrador Ruiz, que tienen también ese sentido de la novela como algo que hay que liberar de peso. Labrador Ruiz escribió algo que se llamaba *Novelas gaseiformes*, unas novelas en estado de gas, algo que flotara, una cosa aérea. Esa condición aérea es también una de las cosas típicas de los cubanos. En cuanto al exilio, desde luego, una vez que uno deja Cuba, aun cuando tenga la libertad, no tiene la isla. Vivimos en dos territorios: el territorio de la nostalgia, de aquel mundo perdido, y el nuevo terreno donde uno vive, donde uno tiene que sobrevivir, que es el terreno, puramente, de la imaginación. Vivimos en una especie de ambivalencia. Somos dos personas a la vez: aquella persona que quedó allá y que uno recuerda siempre, y ésta que está aquí y que hasta cierto punto solamente es la mitad. La otra mitad se queda siempre allá. O sea, yo camino por París y nunca puedo decir que estoy completamente aquí en París, sino que hay un personaje allá en Cuba que también me está observando y que soy yo mismo. Esa es una condena que llevamos todas las personas que estén en el exilio. Nunca vamos a tener una identidad absoluta, siempre vamos a estar como en dos lugares a la vez.

¿Qué papel puede cumplir un escritor cubano en el exilio? ¿Qué papel literario y político?

El papel fundamental del escritor en cualquier lugar es escribir, tratar de hacer una obra, y es en la medida en que esa obra perdure que habrá cumplido con su papel. Realmente, si es que tiene algún papel histórico en la sociedad, es sencillamente el de permanecer, el de hacer que aquel mundo que quizás solamente existe en su imaginación no se pierda completamente porque ha sido recuperado a través de la creación. La labor de un escritor en el exilio es tal vez la labor de todo artista, es recobrar un tiempo que tal vez exista solamente en su propia memoria. Tal vez sea la labor de Proust, ir en busca del tiempo perdido y convertirlo en tiempo recobrado. Ése es el papel que uno tiene que tener. No creo que una dictadura se tumbe con una novela ni creo que las novelas se puedan hacer para tumbar una dictadura. La condición fundamental de un intelectual, de un escritor, es ser honesto, y si eres honesto, en cualquier obra que uno escriba, de alguna manera u otra, cualquier manifestación de opresión va a ser condenada. No creo que la literatura, como ningún arte, puedan parar el crimen. Porque todo arte no es más que una manifestación de libertad. Y por lo tanto es enemigo indiscutible de todo sistema opresivo. Cualquier obra de arte, por más imaginativa que sea, y precisamente por ello mismo, debe ser más enemiga, y puede ser un instrumento más temido por el régimen dictatorial. Al ser una manifestación de libertad, ya es en sí una manifestación en contra del régimen en el cual hay una dictadura. Una obra imaginativa, una obra de ficción, puede ser hasta cierto punto más conflictiva para el régimen que un panfleto, puesto que el panfleto puede tener una perdurabilidad momentánea. La efectividad puede ser de un año, dos, mientras se está denunciando la masacre, un fusilamiento o los arrestos. La obra de arte puede a la vez tener ese sentido de denuncia intrínsecamente implícito, pero puede tener la trascendencia de la palabra y de la imaginación, que es realmente en lo que yo confío. Yo no me considero nunca un escritor político. Soy un escritor, más nada. Como escritor, he vivido una realidad específica que es el horror de haber vivido bajo una tiranía durante veinte años y, quiéralo o no, esta realidad tiene que aparecer en mi obra. Indiscutiblemente, porque todo escritor se refiere a un contexto determinado, que es el contexto en que uno haya vivido. Ahora estoy en el exilio y esta realidad también será dada en la obra que yo estoy escribiendo. Pero siempre desde un punto de vista imaginativo. No con la intención explícita de denunciar una realidad determinada. Porque una vez que esa realidad determinada desaparezca, esa obra ya no tendría ningún valor. Ésta es la diferencia entre el artículo periodístico y la obra de arte. Y lo que yo pretendo es pues eso, hacer algo que sencillamente esté hecho a través de la imaginación, con las libertades de un lenguaje y de un mundo metafórico.

Martial Raysse
Oued Laou, 1969

