

Entrevista

Viaje Verbal A La Habana, !Ah Vana! Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo

En su obra total se percibe una gran variedad de modos narrativos, v.g. viñetas, cuentos, ensayos etc. ¿Cual es su relación con las formas concentradas de la escritura? ¿Le gustaría ser reconocido como escritor o como novelista?

Por supuesto que prefiero que me llamen escritor. Cualquiera puede ser novelista. A juzgar por los ejemplos últimos leídos dondequiera cualquiera es novelista. Pero escritor es solo aquel capaz de trascender los géneros: cuentos, ensayo, novela. Nadie se atrevería a llamar novelista a Lewis Carroll ni a Joyce ni siquiera a Proust. Kafka ciertamente no era un novelista: esas fábulas suyas no se pueden llamar novelas. Entre nosotros, nuestro mayor escritor vivo, Borges, no es un novelista, nunca lo fue y aparentemente jamás lo será —a menos que se apure. Lleva la muerte en los talones. Pero, casualmente, ahora que pregunta usted, lo último que he publicado parece una novela que es una memoria que no es autobiografía sino una parodia de la novela galante. Aunque uso la nostalgia como una neuralgia del recuerdo (*the pangs of memory*), termina con una fantasía subterránea, en el *underground*, *subway* del sexo, no entre la Madre Tierra, a la Verne, sino en la egea Gea, dentro de ella, creadora del caos que en *La Habana Para Un Infante Difunto* conduce al desorden del sinsentido, revés de Rimbaud.

Nació en Cuba. Obtuvo su doctorado en la Pennsylvania State University. Se desempeña como profesora de literatura hispanoamericana en College of the Holy Cross (Mass.). En 1982 Ediciones Hispamérica publicará su estudio *Modalidades de expresión en la prosa de Guillermo Cabrera Infante*. Estas respuestas fueron el resultado de un cuestionario entregado a G. Cabrera Infante durante su visita a los EE.UU. en 1980. Las respuestas fueron recibidas en Mayo de 1981.

¿Cree Ud. que existen relaciones entre la selección de formas narrativas y los contenidos que un autor desea comunicar?

He escogido deliberadamente la forma de mis libros. *Así en la paz como en la guerra* está determinado por la tensión de la forma breve, eso que se llama, pidiendo prestado a la pintura, *vignette*, y el cuento más o menos largo. Para asegurarme de que funcionaría tomé a Ernest Hemingway como modelo, a su primer libro. O tal vez fuera el segundo. No recuerdo. Tanto ese libro mío como Hemingway han dejado de interesarme hace rato. En *Un oficio del siglo XX* uso la forma reducida del ensayo que es la crítica. Las mías eran meras gacetillas al principio, pero crecieron hasta ser verdaderos ensayos con un estreno como pretexto. Pero ambas formas de la crítica fueron alteradas por la forma final del libro de que eran cuerpo crítico y luego fueron puestas en cuestión al escribir yo un «Prólogo» «Intermedio» y «Epílogo» que convertían al crítico (mi otro yo) en un ente de ficción, un personaje a veces más verdadero que su biógrafo. En *Tres tristes tigres* la forma del libro era un kaleidoscopio verbal, un puzzle de debutantes varias veces en busca de un ventrílocuo. Si hago una parada aquí es porque a partir de *TTT* la forma aparente de mis libros se hace menos evidente. Digo aparente porque creo con Nietzsche que se es artista a condición de sentir como contenido, como la cosa misma, lo que los no artistas llaman forma. Aun esa noción nietzscheana ha sufrido cambios con el tiempo. Antes se hablaba de forma, hasta que los románticos alteraron el concepto de forma y la forma era identificada con el arte clásico. En este siglo la forma fue sustituida por algo que podemos llamar formato y así se oye (o se oía) hablar de las «técnicas narrativas» de Faulkner o Dos Passos. Es este autor olvidado a quien un crítico que atribuyó a la forma conceptos metafísicos, Jean Paul Sartre, llamó el más grande novelista viviente--mientras decía que Vladimir Nabokov escribía novelas que eran muestras del resentimiento del exilado! Cosas leyéredes. Más tarde en el siglo los conceptos reinantes de forma y técnica fueron echados abajo por el estructuralismo, que siempre me ha sonado a hormigón armado, pero que muchos críticos y entre ellos algunos amigos toman tan en serio como esa broma macabra llamada marxismo, sin duda originada en la chistera de la familia Marx. Aparentemente el estructuralismo pretende que la antropología permite asegurar que las estructuras, no las formas, de la narración son inherentes. Es decir que ya estaban ahí, como un instinto. La forma se hace así estructura irracional y entre un mito yoruba, un cuento persa y una narración de Bioy Casares, por

ejemplo, no hay más que diferencias de idioma. No quiero hablar del análisis lingüístico de la literatura a lo Derridada. Ni del análisis freudiano hecho menos coherente, mas oscuro ahora por Jack Lecon, otro farsante fugaz como McLuhan, heredero no de Freud como pretende sino de esa corriente irracional, siempre latente en la cultura francesa, que exalta al odioso Sade excremental a expensas del Descartes lógico. He hecho este paréntesis tan culto como oculto (y perfectamente innecesario como toda digresión) para afirmar que hace rato que mis libros no tienen forma visible y que su contenido es su forma y esa forma es la forma del lenguaje, lengua eterna. ¿Sueno demasiado a F.R. Leavis-Strauss?

Dentro de su obra Así en la paz como en la guerra, Vista del amanecer en el trópico, y Tres tristes tigres poseen un contenido con base en la realidad social, mientras que textos como Un oficio del siglo XX, O, Exorcismos de esti(1)o, y Arcadia todas las noches se alejan de todo compromiso. ¿Qué se puede esperar de sus escrituras futuras? ¿Qué nos puede decir de ese último texto La Habana para un Infante Difunto?

Ahora ha mencionado usted tres *betes noires* que no tienen rayas blancas para atenuar su negrura de noche: contenido (ver más arriba), realidad social y compromiso. ¿Qué cosa es realidad? Sin duda una palabra útil a ciertos filósofos (véase Groucho Marx), a los científicos (véanse Wittgenstein y Big Bertie Russell), a los analistas freudianos (from Freud to Fromm), pero a nadie más. Aun términos como «vida real» están tomados del inglés, donde *life* no parece ser una palabra con suficiente peso verbal y tiene que tener como *anchor word* ese otro término, *real*. Por otra parte creo que la denominación de realismo, que parecía tener un dudoso origen estético (¿fue Flaubert un realista realmente?), se reveló en efecto como un término político. Pronto los realistas se desenmascararon a sí mismos y así tuvimos el realismo zoológico (o naturalismo) el realismo crítico y el realismo socialista, etiqueta diseñada (al menos así se decía en vida suya) por nadie menos que ese esteta Stalin. *TTT* no tiene otras bases que las del juego: primera base, segunda base, tercera base y *home* (de donde viene Homer), que es a donde va a parar el narrador cuando muere su gran muerte del sueño. *Vista del amanecer en el trópico*, ya desde el título, muestra que la maestra aquí se llama ironía. No es un libro de crítica política sino de revisión histórica por la literatura y, a veces, por la poesía. En cuanto a *ASELP*, como usted lo llama, esas mismas siglas lo con-

denan: es un libro del que no quiero oír hablar, muchos menos leer. De cera debió de ser mi mano cuando lo escribí en el trópico. Personalmente lo considero total y absolutamente fuera de mi canon, que debe comenzar con *Un oficio del siglo XX*, que es algo más y algo menos que una colección de críticas de cine.

Mi futuro ha sido mi presente (y a veces mi pasado) por mucho tiempo. Escribo a veces con lentitud, otras con vertiginosa rapidez *Cuerpos Divinos*, en que la política es un mar en que naufraga demasiadas veces el héroe para no ser un suicida pertinaz. Parece que oye voces de sirenas y es salvado por las náyades y perseguido por un Neptuno con barbas, tridente y estridente. Se trata de un libro a veces bífido. *My friends are bilingual but my enemy speaks with forked tongue*. Los personajes continúan la guerra y la paz por otros medios, que son el juego semántico, el juego sexual y el juego social —en sentido de buena sociedad. O de la mejor sociedad, que es mejor. Nada tiene que ver con *La guerra y la paz* pero había aquí guerrilla y paz y guerra, ambas convencionales, y esa contienda en *no man's land* que es *women's land* en la batalla de los sexos, en que se pelea sucio con armas blandas. *Cuerpos Divinos* comienza en 1957, cuando se abren las páginas sonoras de la novela delirio (sin parentesco con la Novela del Aire) y termina en 1962 para clausurar el ciclo abierto en *TTT*. El comienzo es privado, el final público: la vida atrapada entre la política y la historia. Volverán algunos personajes de *TTT* pero serán solo sombras a la sombra de estas muchachas florecidas en cuerpos humanos. La materia cruda de que están hechos estos sueños es luz y sombra. Será un libro cerrado con un gran cuerpo deforme dentro que sufre de paronomasia aguda: esos ruidos que hace ese gigante de más de mil páginas son borborigmos verbales: *puns*, *calembours* y retruécanos. El fin y el principio de ese gorgontoy pantacruel son dos versos de Mallarmé pero no su universo: el orden cartesiano que sella la botella del caos en que vivirá el genio, un gas dilatable, antes de escaparse entre mojitos. Pero mi genio es un enano llamado Walter Ego, que vive obsesionado con Pope (*the Popean puns are as numerous as they are numinous*) y hasta su esposa es Popea, mientras él pide ser enterrado in a Pope's grave. Otros de sus manes son Swinburne y Toulouse Lautrec, a los que ama tanto como odia a Van Gogh y a su pintura. Otro personaje, llamado Spinoza, es ahora un filósofo marxista no metafísico, aunque pule constantemente los lentes de sus gafas, como su antepasado y antiguo óptico. *Cuerpos Divinos* constará de un corpus presidido por el cuerpo humano, concretamente el cuerpo femenino, y su personaje central, anónimo como en *La Habana*,

recibe una lección de anatomía amorosa que nunca olvidará, que no podrá olvidar jamás. Hay tantos personajes como cuerpos en el libro pero no voy a hacer ahora un *body count*.

En *La Habana para un Infante Difunto*, como su nombre indica, todo es parodia, desde el título musical y funfúnebre hasta la última frase que remite al comienzo, a la función vital continua. Este libro adopta el formato de una memoria, parece a veces una autobiografía y termina en una cómica por absurda fantasmagoría del sexo, del cine y de la literatura, que ya se saben que son mis mediums (no mis *media*) más mediatos, inmediatos, en cualquier disposición: el orden de los fantasmas no altera mis proporciones corpóreas. La novela (como quiso llamarla mi editor, aunque no hay forma de llamarla de otro modo: sería amnesia llamarla memoria, sería olvido llamarla recuerdos, sería alejarla de mí si la llamo autobiografía) comienza en *lower depths* y termina con el pasaje con bagaje literario viajando al *demi monde* y a la alta sociedad habanera: en su movilidad encuentra dos o tres mujeres que hacen auto-stop, *hitchhiking* con solo mover el clítoris. No quiero parecer brutal pero la novela es el cuento de las bellas y la bestia que aprendió a amar. Es un libro en que me propuse fundir el amor y el humor. Como se sabe, nada hay más serio que el sexo. Quise hacer burla del beso, chiste del coito y como aquel viejo programa de la radio cubana, «Dímelo cantando», que confesaba instruir al deleitar, yo declaro que quise divertir mientras introducía. Si *TTT* fue una intención fallida de hacer novela policial por otros medios: los cuerpos del delito, un asesinato temprano, las pistas falsas y, sobre todo, su *cherchez la femme*, *La Habana* es un intento de hacer novela erótica por otros miedos: el miedo al misterio del sexo, el miedo al fracaso en el sexo, el miedo a la esclavitud sexual. No hay pretensiones metafísicas aquí: el libro nunca va más allá de la física del sexo, pero sí hay un erotismo que comienza y termina en las palabras: la aliteración, el mecanismo retórico más usual en el libro, es una especie de enlace erótico dentro de la escritura, en que las palabras, comenzando por la misma letra o sílaba, parecen montarse unas a otras como en el más bestial de los coitos y al mismo tiempo como un recurso poético que algunos retóricos consideran un peligro para la prosa. Me emocionó correr todos esos riesgos, adrede adrenalina.

Con la excepción de ciertas reseñas en Un oficio del siglo XX, el carácter de su escritura periodística o ensayística es totalmente apolítico. Esto ofrece gran contradicción si se piensa en la tradición del ensayo hispanoamericano que siempre ha sido una de protesta y denuncia. ¿Por

qué no ha utilizado Ud. esta forma narrativa para expresar sus opiniones en torno a la política y a situaciones de carácter social?

He escrito ensayos políticos, como uno reciente sobre el suicidio como ideología incoherente cubana, demostrando que desde el siglo pasado, cuando empezó la lucha por la independencia, pasando por ese gran suicida, triunfo del mito personal y romántico pero catástrofe nacional, José Martí, hasta el reciente suicidio exactamente el día 26 de julio de 1980, de Haydée Santamaría, heroína de la revolución castrista, ha habido en Cuba una sola ideología eficaz: la del suicidio. Quiero demostrar que somos, en cierto sentido, los japoneses del golfo: ara Caribe. Hay otros ensayos diseminados por ahí, como una larga digresión del actor como político y del político como actor en que veo la política como una rama del entretenimiento. Pero como mis artículos y mis ensayos son a su vez mero entretenimiento no creo que haya mucho lugar entre ellos para el argumento político. Contra todo lo que se ha dicho y escrito, no me considero un escritor satírico. Pero la única manera de conciliar el entretenimiento y la política es a través de la sátira.

¿Qué cree Ud. de la situación actual de las letras cubanas dentro y fuera de Cuba?

Uno de mis cursos en el campus de Morgantown, *a wonderful town*, se llamó «Escritores en exilio». Como no me interesa hablar de la trágica suerte de los emigrados rusos en los veinte ni de su éxodo europeo tan tenebroso (Nabokov lo ha hecho mejor que nadie y nadie se ha enterado siquiera de que entre ellos estuvo el más grande poeta ruso de este siglo, Vladislav Jodasevich) ni del *golden delicious exile* de los escritores americanos en París, tan falso como su literatura, hablé con cierta autoridad de esos escritores cubanos, de Heredia a Reinaldo Arenas, a quienes el exilio de dos siglos convirtió su literatura (que es para mí lo importante, hasta la esencial en ellos, no sus vidas ni el accidente de su exilio) en autores de grandes escrituras cuando antes era solo promesas o mediocridades sin oro. Ahora no existe ya más en Cuba la literatura como la conocemos. Solo hay propaganda. Muertos Carpentier en París y Virgilio Piñera en La Habana, destinos diferentes, se han exiliado todos los demás que quedaban allá, mediocres o mejores o mayores. En la isla ahora no quedan más que funcionarios que una vez soñaron ser escritores, aun grandes escritores, y han despertado a la pesadilla de la historia recurrente y

cotidiana, —para acomodarse enseguida a las labores de meros burócratas de la cultura oficial, de hecho funcionarios del ministerio de Cultura. Está, sí, todavía, Nicolás Guillén, ya en sus ochenta, ya desversado, un figurón de poeta con su gran cabeza melenuda blanca: es el mascarón de proa de un barco que se hunde en la infamia. La última respuesta es una pregunta retórica que me hizo un editor americano que quería publicar un número de su revista dedicado a la literatura cubana. Más que preguntarme, me dijo: «*But—who else is there?*»

En una entrevista con Rosa María Pereda, Ud. afirma que «la política en ejercicio es un mero oportunismo en función: ajeno a la literatura por tanto, que siempre tiende a una forma de perennidad, aún en sus formas más perecederas.» Sin embargo, en las viñetas finales de Vista del amanecer en el trópico se expresan situaciones donde el autor adopta una posición y expone ciertas injusticias. ¿Cree Ud. que esas viñetas son ejemplos de oportunismo?

Aparte *Así en la paz* (libro que siempre quiero olvidar y viene a interrumpir mi felicidad, su presencia obscena en antologías, ensayos y ¡hasta en ediciones piratas!) *Vista del amanecer en el trópico* es un libro excepcional. No hablo de calidad sino de su tema y su forma y por el tratamiento de ciertos elementos épicos que me son ajenos aunque sean cubanos. No tengo ninguna vocación por la épica y los libros de esa época en que la épica era la aspiración mayor del poeta, no me interesan. Es sabido que prefiero toda la vida *La odisea* a *La Ilíada*, libro mayor pero repugnante para mí. Lo mismo ocurre con la literatura latina. Leo a menudo *El satiricón* pero no he leído más que una vez *La eneida*, que me parece grandilocuente y vacía, aburrida en extremo. Pero tengo que reconocer que si hay un libro con una intención y un aliento épicos en la reciente literatura cubana ése es *Vista*. Es además, para mí, es decir privadamente, un libro doloroso, porque lo comencé en Bruselas, siendo diplomático de un régimen que aborrecía, del que me separaba cada vez más y al aumentar la separación crecía el tamaño de mi trampa porque pasé de ser agregado cultural a nada menos que jefe de misión en dos años. Los acontecimientos posteriores se desencadenaron con velocidad de vértigo y determinaron mi exilio definitivo, no el mero exilio oficial como diplomático. De esa separación vertiginosa que me largó de Cuba a España y de España a este Londres que parece definitivo, surgió la locura y una larga depresión clínica que mis amigos y conocidos saben bien qué tamaño tenía. En medio de una enfermedad que era doblemente

ajena: enajenación y alienación, supe la noticia del suicidio de mi amigo de toda la vida, el comandante Alberto Mora, a quien debía, entre otras cosas, haber podido salir de Cuba. Coincidió en mi obsesión el recuerdo de otro viejo amigo, el comandante Plinio Prieto, fusilado en 1960 por el mismo crimen que Fidel Castro, bajo Batista, sólo había recibido una pena de apenas dos años de cárcel, mostrando una vez más que la diferencia entre dictadura paternalista y tiranía totalitaria es abismal. Comencé a pensar en la suerte de los cubanos, en la maldición y encanto de esa isla y, con las viñetas escritas en Bélgica para el primitivo *TTT* y descartadas junto con el título y ese libro empecé a distinguir un diseño de crueldad que se repetía una y otra vez en, vamos a llamarla así, la Historia de Cuba, como en los textos sagrados de la escuela primaria cubana, el bachillerato y la universidad. Ese diseño en el tapiz visto por su revés era atroz. No había oportunismo de mi parte en exponerlo. Al contrario, oportunismo habría sido darle la vuelta al tejido y mostrar una historia heroica y ejemplar, hermosa. Oportunismo habría sido aceptar la política cubana como necesaria y acomodarme tanto a su miseria actual como a la visión histórica que dos muertos, ejemplares para mí, completaron ante mi misma vista, precisa pero alejada como un catalejo al revés. De ahí ese tono épico pero increíblemente disminuido del libro.

Vista del amanecer en el trópico *me parece un libro que aún no ha recibido la atención que merece de la crítica dada su interesante perspectiva histórica. ¿Qué relación existe para Ud. entre la historia y la literatura? ¿Qué efecto ha tenido la historia en su obra total?*

La historia no es más que un libro que tiene en la portada el título de Historia. La historia es un género literario inventado por un escritor griego llamado Heródoto en el siglo V antes de Cristo. Fue Heródoto quien le dio nombre al usar el término indagaciones (*historiai*, en griego) en su prólogo donde precisamente declara que su intención es preservar la «memoria de lo que han hecho los hombres». No había historia antes de Heródoto—es decir, de su libro llamado *Historia*. La mejor prueba de que la historia es un libro que se escribe la han dado esos enfermos de historia, los marxistas, que en la Unión Soviética como en China como en Cuba han rescrito la historia, tratando de dominar el futuro al alterar el pasado. Pero los políticos al uso no comprenderán nunca que la historia es otra historia y la política aspira siempre a la condición de historia —y aun de Historia—como una suerte de inmortalidad. De ahí la frase pasar a la historia. La Historia es a los políticos lo que

la posteridad a los artistas. Hay entre ellos algunos que se conforman con la celebridad y el éxito, que son formas instantáneas de la posteridad y de la historia. Nunca he pensado mucho en la historia como musa o como tema. Al contrario, para mí lo ideal es una forma de vida fuera de la historia, como lo es la vida urbana. No creo que la ciudad esté en la historia, como tampoco está en la geografía. La ciudad es una congelación del espacio como es una concentración del tiempo. La ciudad crea su folklore, que es su historia, como crea su topografía, que es su geografía. La ciudad, es obvio, es para mí una forma concreta de la inmortalidad—*no pun intended*.

Las viñetas de Vista del amanecer en el trópico son de gran valor artístico ya que en ellas se pueden percibir varios estilos. Algunas se asemejan a las de Así en la paz como en la guerra, mientras que otras tratan de fijar la realidad mediante el truco artístico de la fotografía. ¿Responden las diferencias estilísticas entre las viñetas a diferencias en la época en que fueron creadas?

La fotografía ni su descripción son un truco literario. Es una evidencia y una forma de arte en sí misma. Traté todo lo que pude de imitar esa calidad fantasmática que parece tan real y es al mismo tiempo pura nostalgia detenida, que tiene toda fotografía, aun las instantáneas, sobre todo las instantáneas caseras. No rechazo sin embargo la imputación de truco del todo. Todo arte es un truco, un *leger de main*, un acto de magia a veces simpática. La misma fotografía que parece captar la realidad verazmente crea por medio de luces y sombras una apariencia, una irrealdad, una *imago*. Traté de imitar esa condición de la fotografía como sueño y verdad de un arte estático. Por medio de la continuidad temporal imprescindible a la lectura, quise animarlas en el espacio verbal al tiempo que las fijaba en el tiempo de la lectura. Muchas de las fotografías de *Vista* son imaginarias. Es decir nunca han existido, nunca pudieron existir porque, simplemente, en ese tiempo histórico la fotografía no había sido inventada todavía o nunca habían sido hechas en el tiempo literario, como dos o tres *composites* contemporáneos que fabriqué yo solo. Muchas de las «ilustraciones» de *Vista* fueron escritas en Bélgica, otras en Londres. Fue mi intención que no se notara el cordón umbilical, pero me olvidaba, claro, de la cicatriz visible—del ombligo. Todas las viñetas, además, fueron rescritas varias veces. Unas para devolverlas a su tiempo «histórico», otras por razones de estilo. Hay una o dos, al final, que no son más que documentos orales,

como la historia del exilado triste porque perdió su única propiedad, la más valiosa, su pequeño teatro (para evitar represalias contra este pobre teatrista en la versión española del libro aparece como un mero pequeño propietario de un taller, pero en la traducción americana, ya a salvo en el exilio le restituí su profesión), y la dolorosa conversación telefónica de la madre de José Luis Boitel, otro héroe convertido en mártir y olvidado, está trasladada verbatim, excepto por la eliminación de la otra persona al teléfono en Miami, intrusa en la historia que solo hacía preguntas inútiles, y que, como en ciertas fotografías, apelotonaba el discurso patético. Hasta la frase final de que cortaron la comunicación está tomada de la transcripción de la grabación. Sin embargo mucha gente me ha hablado de que ésta es una de mis mejores páginas—irrealidad de la literatura y del arte. Aun las más veraces de las películas neo-realistas se veían irreales.

El aspecto técnico y formal de Vista del amanecer en el trópico también ofrece múltiples posibilidades de interpretación. La concentración y el carácter elíptico de algunas viñetas les otorga cierto carácter de poesía. ¿Se ha expresado alguna vez en poesía? ¿le interesa como género?

Hice un poemita para la revista del bachillerato hace tantos años que todo el mundo, inclusive yo, lo ha olvidado sin posibilidad de rescate. Sí escribí un poema para mí el día que cumplí veinte años. También he hecho unos poemas muy privados por partes a Miriam Gómez. Se los regalé como quien regala un ramo de rosas cultivadas desde la semilla, el injerto, el botón y la rosa ya cortada. No tuve que hacerle prometer que no los publicaría jamás. Ella sabe. Pero hay poemas regados entre mis libros, como en *TTT* el poema de Arsenio Cué a Beba, parodias que son poemas, también, hay versos en *O* y en *Exorcismos* y habrá poemas en *Cuerpos Divinos*, entre otras cosas porque aparece ese personaje que se cree Poe, que se cree Pope. Puedo decir que esos poemas no los escribí yo. Espero que el lector los lea siempre como originales de un alter ego.

La poesía no me interesa como género, me interesa como forma de expresión. Pero esa expresión, ay, me ha sido negada. Como tantas otras. Lo único que puedo hacer es escribir prosa y ni eso sé, como demuestra cada lectura.

En una carta personal se refirió a la estructura de TTT como una especie de «rapsodia en prosa.» ¿Si tuviera que definir la estructura de TTT en términos estrictamente literarios, como la definiría?

Esa respuesta era una etiqueta para evitar las etiquetas. Tante gente ha querido clasificar *TTT* (que si obra abierta, que si ciclo cerrado de cuentos, que si antinovela) de alguna manera y nadie ha querido aceptar mi simple clasificación de libro. Después de todo si Cervantes lo hizo con su *Quijote* ¿por qué no puedo imitarlo yo y decir he aquí un libro? Tantas «novelas» de este siglo (y algunas del anterior y aun del anterior: pienso enseguida en *Tristram Shandy*, en los libros de *Alicia*, en *Bouvard y Pecuchet*) no lo son que ya es para que el editor, el lector y el crítico se hubieran acostumbrado a convivir con el hecho de que no toda ficción es novela, que no toda novela es ficción y que hay muchos libros, por voluntad del autor o el azar de las letras, que no parecen novela, que no se leen como novela y a nadie se le ha ocurrido pensar que esos libros no son lo que no parecen (es decir, novela), sino que son sólo lo que son—es decir, libros.

Lo de rapsodia en prosa fue una respuesta rápida que se me ocurrió al recordar que una de las máximas piezas sinfónicas del siglo, el *Concierto para Orquesta* de Bela Bartok, no era ni una sinfonía ni un concierto ni un poema sinfónico sino una rapsodia con temas húngaros, no porque fueran gitanos sino porque el autor era húngaro y sus temas propios no podían ser checos ni rumanos. Hay en el *Concierto* de Bartok además un hilván de temas que sonaban más rapsódicos cada vez que los oía y aun su sentido de la construcción orquestal, tan lejos de la forma sonata sinfónica, era perfectamente moderno pero no demasiado lejos de alguien tan poco húngaro real y tan romántico como Lizst. Era una manera de responder en términos musicales que a la vez estaban tomados de la literatura, de la poesía, ya que la rapsodia musical no es más que un préstamo de la rapsodia poética, solución a los problemas que planteaba mi libro a ciertos críticos—pero no a mí, no a mí. Sé lo que *TTT* no es. No es una novela, no es una colección de cuentos, no es un libro-poema, como *Paradiso*, por ejemplo. Es, tal vez, un libro de fragmentos en busca de la unidad, como los eslabones quieren—y tienen que—componerse en cadena para ser algo más que un grupo de eslabones. Eureka! Ya lo tengo: *TTT* es un libro/libre: El genio fuera de la botella.

Como escritor profesional de guiones para cine ¿que piensa de las posibilidades cinemáticas de TTT? ¿O es que P.M. aquel famoso

documental, ya lo ha hecho?

P.M. era un documental absolutamente fiel a su género cinematográfico. No era una obra de ficción. No era un travelogue. No era una serie de la que no se completó más que un episodio. Era un documental hecho a la manera del *free cinema*, que entonces estaba en boga en Europa y Estados Unidos y que recién llegaba a Cuba por vía de los Hermanos Maisles y un documental perfecto. *Primary (1960)*. Este mostraba elocuentemente pero sin comentarios cómo John Kennedy ganaba la nominación para posible presidente de los Estados Unidos gracias a su magnetismo personal y a ese imán que atrae más que el hierro imantado, la plata. El documental también mostraba tal cual era a esa patética figura política americana, Hubert Horatio Humphrey, y mostraba tal cual sería a ese político implacable, para mí detestable, que fue Kennedy. *P.M.* no se podía ocupar de la política entonces porque mostrar al hoy olvidado Presidente Dorticós como un Humphrey oportunista y a Fidel Castro como un ya posible tirano implacable, hubiera significado, no los premios que obtuvieron los Maisles, sino la cárcel en Cuba. Haber compuesto un canto a Castro hubiera sido un oportunismo peor que el de Dorticós dictando dogmas. Así el documental enfocó su ojo único, monótono y obsesivo a un animal que moría, que no era la democracia (habría sido entonces un documental intrascendente como *Primary*) sino el folklore de la ciudad, la vida y verdadero milagro de mostrarnos cómo se divertían libres negros y mulatos musicales en los bares, personajes populares en el puerto de La Habana y al otro lado de la bahía y entre la música, en Regla. Eso es lo que era *P.M.* Ni más ni menos: 25 minutos de alegría en medio de una vida que se hacía cada vez más sórdida y difícil. Es decir socialista. No había allí consignas ni pancartas políticas y el único ruido habanero que se oía era la música de sus sonos. Esa fue una de las razones para prohibirlo. El documental condujo a un debate con Fidel Castro al frente, feroz, furibundo. La discusión condujo a la prohibición de *Lunes*, el magazine literario que yo editaba y que ha sido la más ambiciosa aventura editorial jamás emprendida en Cuba— y me atrevería a decir que en el resto de América Latina y España. Un magazine literario semanal que tiraba casi un cuarto de millón de ejemplares y que dio a conocer en Cuba a Hölderlin y a los surrealistas, a Auden y a Alphonse Allais, a Saint-Juste y a Trotsky y fue siempre una audaz aventura editorial y una fiesta literaria. Cuando *Lunes* ya había sido condenado a muerte pero no ejecutado todavía, una mañana, haciendo mi guardia de milicia voluntaria pero forzada, oí que había muerto

Fredy, una gran cantante de boleros que era del pueblo pero no popular. Entonces supe que podía realizar algo que me preocupaba desde que prohibieron el documental, que ocupaba mis ocios y mis noches como una obsesión casi clínica: hacer *P.M.* por otros medios—y los únicos medios que me eran asequibles eran los medios literarios. Así surgió *TTT*, del cine y de la música popular, pero aunque muchos han querido llevar si no el libro por lo menos sus fragmentos al cine y hasta hay una película chilena que para atenuar su mediocridad ha robado el título a mi libro, no creo que *TTT* tenga que convertirse en cine. ¿Para qué? Ya lo fue antes de ser libro y se titula *P.M.*

En La Habana para un Infante Difunto la ciudad es de nuevo el centro del texto como lo fue en TTT. La ciudad parece ejercer una atracción única en su obra (sea La Habana, Bruselas o Londres). ¿Cuál es su postura ante la naturaleza y por qué ella posee tan reducido papel en sus obras?

Nada de lo que yo escribo es ajeno a la ciudad. Sobre todo a ese epítome de la ciudad para mí que es La Habana. Todos mis libros son La Habana por otro medio. Madrid, Bruselas y Londres son escalas literarias para acceder a La Habana. Es la ciudad que regresa, recurrente como un sueño que tuve una vez, facsímiles cuyo original se ha perdido. Está La Habana de las pesadillas, también. Es esa Habana actual a la que regreso forzado por diversas circunstancias, para encontrarme una y otra vez —falta de permiso de salida, pérdida del pasaporte, ausencia de aviones y de barcos— que no puedo salir de ella. La Habana de la realidad política es una pesadilla de la que quiero despertar. La Habana del recuerdo es un sueño que quiero tener una y otra vez. Como nadie manda en sus sueños de noche, es por lo que escribo ese largo sueño de día. En cuanto a la naturaleza, la detesto. Es una destructora, aliada de la muerte y de la nada. Afortunadamente, gracias a la ley de empatía, ella también desaparecerá en el universo, ese cosmos vengador. Para mí, venido de un pueblo de provincias (la provincia siempre aspira a la condición de nación como todo pueblo quiere ser ciudad), La Habana fue un gran descubrimiento, como Colón llegando al Nuevo Mundo. Allí emprendí la aventura de la conquista, la colonización—y civilizarme. No tengo recuerdo más luminoso que llegar a La Habana, vida más venturosa (a pesar de la pobreza, inclusive de la miseria) que haber vivido en La Habana, hazaña mas histórica que recorrer sus calles, «bojear» la isla de la ciudad por la vía del Malecón, ni soñar otros sueños más im-

percederos que los vistos entonces en sus cines. ¿Qué decir de La Habana que no haya dicho, que no estoy diciendo, que no diré? Parodiando una vez más a Martí puedo decir: tres matrias tengo yo, mi madre, La Habana y la noche. Afortunadamente para mí esa trinidad está contenida en Miriam Gómez, mi Habana portátil, mi memoria mítica. En cuanto a la naturaleza de nuevo, creo que es un acto de justicia poética que esté condenada a imitar al arte.

¿Qué piensa del lector común? ¿Cual es su postura ante él?

Soy mi lector ideal, no me apena decirlo. Escribo para mi gusto, por mi gusto. El lector común viene después de la escritura y, a veces, llega demasiado tarde para influir en la lectura, mucho menos en la escritura, ya signos negros congelados en blanco papel. Ya he dicho en otro lugar donde vive mi *otro* lector ideal y a quien se parece. Hasta he ofrecido su *Identikit*. Pero esa fidelidad no me impide considerar que la lectura también es creación. Un buen lector sería por supuesto un lector creativo—que al mismo tiempo supiera divertirse leyendo. Como yo: *castigat ridendo*.

Y del lector crítico. . . ¿Lee los artículos que se escriben sobre su obra? Dada su anterior experiencia como crítico, ¿Siente alguna simpatía por ellos?

El mejor crítico es para mí el crítico tuerto: ese que lee con un ojo ciclópeo (monóculo) mis ardidde de Ulises que no quiere regresar temprano a casa porque sabe que lo espera Penélope. Pero ese Polifemo a veces resiente la viga en el ojo propio cuando no ve la paja en el ojo ajeno y lanza rocas asesinas—que afortunadamente nunca dan en el blanco del ojo. Oh mero crítico capaz de leerse y callarse la boca! Los críticos debieran tener por lema ese motto de Mr. Moto: *My lips are sealed*. Pero, indiscretos, *they all read and tell*. Mis mejores críticos están, ¿casualmente?, entre mis mejores amigos que son críticos. A veces hay buenos lectores inesperados y malos lectores aun más insólitos. Lo leo todo, aun los obituarios, ¿como no voy a leer mis críticas en contra o a favor, a vapor, por pavor? Hay críticos crípticos: nunca entiendo qué quieren decir. ¿Son esos mensajes para mí o para mis lectores? Hay crítículos que leyeron el libro (o tal vez sólo la nota de contraportada, que es lo mismo: casi siempre las escribo yo) y salen a buscar un puesto al sol desde donde ponerme para siempre a la sombra. Hay criticones que no entienden nada y me ponen en lo oscuro a morir como un traidor de mis *Tigres*: son esos que siempre esperan que uno escriba

el libro anterior. Hay solo dos tipos de crítica: una estupenda, otra estúpida. Muchos de mis mejores críticos están en estado crítico. Otros son mujeres. La estupenda es esa muchacha que me declaró ¡que leyó *TTT* desnuda bocarriba en la cama! (Siempre rogué que no le diera torticolis.) Hay otra crítica estúpida que me acusó de ser un perro con las mujeres en *La Habana*. A ésa le digo ahora que más mordidas da el hombre que el autor. En fin, que hay críticos donde escoger, si uno quisiera cosechar críticos. Prefiero la cosecha de críticos. Por supuesto quiero siempre tener más lectores que críticos.

¿Qué nos puede decir sobre los libros que escribe actualmente? ¿Continúa escribiendo guiones para el cine? ¿Existe alguna relación entre estos y su literatura?

Me da pena decir que sigo escribiendo *Cuerpos Divinos* porque es un libro tan largo que parecería que describo pulgada a pulgada la piel suave de mis muchas mujeres (ficticias). Cierito que lo comencé en 1968, año fausto, pero hay que considerar que lo interrumpí para escribir un guión de cine para una película cuyo éxito fue suficiente para que yo ganara dinero con que subsidiar mis libros siguientes.

Luego vino eso que los italianos llaman *intermazzo* y en ese intervalo de séptima disminuida estuve loco un tiempo. Luego me volví cuerdo. Antes de la locura escribí un guión enloquecedor, *Bajo el volcán*. Después adquirí una depresión clínica y para atenuarla escribí mis libros más tristes esa larga noche, como *Vista del amanecer en el trópico*. Hubo cierto interludio lúdico en que dispuse más que compuse *O*, *Exorcismos de esti(l)lo* y *Arcadia todas las noches*. Pude volver a mis *Cuerpos Divinos* pero vino a interrumpirme esa felicidad carnal la ocurrencia de escribir *La Habana*, ciudad verbal que construí en tres años. Luego he sido profesor, *writer in residence surveillé* y disfruté de mi pasatiempo favorito: perder el tiempo. Ahora, el año pasado, he regresado a mis *Cuerpos*, ya no tan divinos, que espero terminar un año de estos, bisiesto.

No hay la menor relación entre la escritura de guiones y la literatura, excepto la subvención literaria que se gana en el cine. Los guiones no son más que mensajes en Braille para ese ciego total que es el director de cine. Hay, sí, una estrecha relación entre el cine y mi escritura. Pero de esto he hablado, creo, demasiado.

En Arcadia todas las noches se señalan detalles del arte o de la téc-

nica de las cintas discutidas que más tarde aparecen en su propia ficción. Me refiero a TTT (las metáforas acuáticas de Welles, las descripciones de Hammett, etc.) ¿Fue esta incorporación de experiencias cinemáticas un detalle consciente en la creación de su obra?

Arcadia todas las noches sucedió a veces en La Habana en el verano de 1962. Canta Gardel en su tango que 20 años no es nada. Yo, por el contrario, afirmo en mi habanera que 20 años son demasiados años. No creo una palabra de lo que dije en *Arcadia* porque ese escritor no soy yo. Ese *era* yo. Esas conferencias eran meras provocaciones de un rebelde dentro de una causa. Entonces en Cuba el mero hecho de escoger una película americana para criticarla sin que se empleara la torpe jerga marxista, era un alarde de independencia de juicio peligroso—que podía conducir a otra clase de juicio con condena. Hacer la exaltación de todo el cine americano y de Hollywood, como hice yo, era señal de haber perdido el juicio. A menudo lectores de *Arcadia* me preguntan si no me gusta John Ford. Declaro, como es verdad, que es uno de mis directores favoritos de todo el cine. John Ford es de hecho el cine americano. Quieren saber entonces estos interrogadores amables por qué no hablé de Ford en esas conferencias hoy hechas libro. La respuesta es muy simple: casi todas las películas de John Ford habían sido destruidas por la censura oficial, en el Instituto del Cine. Allí se consideraba que el género del oeste era reaccionario en sí mismo! Las películas de John Ford eran el epítome del oeste— es decir, de la reacción cabalgando sobre la pantalla. La mayoría de los oestes que quedaban en las bóvedas de las distribuidoras americanas fueron requisados y quemados, entre 1961 y 1962. ¿Cómo hablar de un director que no tenía más que obras maestras invisibles? Nada más mencionarlo hubiera sido agregar osadía a las provocaciones de mis charlas. Pero lo que quería decir es que muchas de las supuestas críticas que aparecen en *Arcadia* pueden ser atribuidas a otra persona. No sólo porque esa otra persona escribía prisionera de la ideología sino porque no estoy ya más de acuerdo con su criterio crítico. Si publiqué ese libro es porque temía que alguien lo hiciera por mí un día, sabe Dios dónde, y porque un buen amigo y mejor crítico de cine español me animó a sacar de mi baúl de papeles perdidos los viejos originales que no me atreví a tocar ni mucho menos poner al día. Todo esto está dicho en una nota prefatoria al comienzo de *Arcadia todas las noches*.

No son estos ensayos en absoluto lo que me obliga a incorporar elementos cinemáticos en mis libros. Por ejemplo, para nada menciono en *Arcadia* a ese excelente director que es Michael Curtiz, el

hombre que hizo *Casablanca*. Sin embargo en «Seseribó», en *TTT*, hay un momento que tomé concientemente de otra película de Curtiz, *Young Man with a Horn*, biografía ficticia de un gran jazzman, Bix Beiderbecke. Ví esa película en 1950 y creía que había copiado fielmente el momento en que la mujer de sociedad, Lauren Bacall, se acerca al band stand para ver de cerca la trompeta de Kirk Douglas y hacerle proposiciones más o menos honestas. Mi personaje era un mulato habanero que tocaba el bongó y su admiradora era una niña de sociedad. Pensé que había copiado hasta la disposición de los personajes en la escena en ese homenaje y préstamo de 15 años mas tarde. Hace poco, 30 años después, vi de nuevo en televisión *Young Man with a Horn*— ¡y esa escena calcada no aparecía por parte alguna en la película! ¿Milagros de la mente creadora que lo transforma todo? Creo más bien que fue traición de la memoria, esa amante infiel cuando más fiel parece. Si esta escena que creí copiada no tiene en realidad (en ficción, más bien) original, realmente no sé qué decir de las escenas —de la vida, del cine, del recuerdo— repetidas inconscientemente. Fin.

Esas son las relaciones entre el cine y la literatura, que son las mismas que las relaciones entre escritura y memoria. El cine no es más que nuestra memoria vuelta a soñar por medio de las imágenes. La literatura es la verbalización de la memoria. Pero sí debo confesar aquí mi admiración desmedida por el cine de Orson Welles (aunque tal vez mi drama cinematográfico favorito de la segunda parte del siglo sea *In a Lonely Place*, esa conmovedora historia de amor, de locura y de muerte dirigida por Nicholas Ray, con Humphrey Bogart mejor que nunca y con esa mi mujer mito que es Gloria Grahame) y por las novelas de Dashiell Hammett. Ahora es fácil reconocer a Dashiell Hammett como un gran escritor, ¡Hasta en España está de moda hacer homenajes pop a Hammett y a Chandler! Pero en 1952, cuando nadie tomaba en serio a James M. Cain, a Horace McCoy o a W.R. Burnett, fui interrogado, como ahora, sobre mis autores favoritos, cuando el interrogador que escribía esas notas para un libro pensaba que yo diría el nombre de los autores con que se me asociaba, Hemingway y Faulkner, revelé que eran, enmascarados, Dashiell Hammett y Raymond Chandler. La sorpresa del inquisidor no fue mayor que la de mis amigos literarios de entonces que solo veían en la literatura americana a Hemingway y a Faulkner y tal vez a Caldwell.

En Arcadia todas las noches se expresan opiniones que podrían ser consideradas como su postura estética. Me refiero a sus comentarios sobre la teoría de la ambigüedad en toda obra de arte. ¿Nos puede añadir

algo más sobre su visión artística y sobre lo que el arte significa para Ud.?

En *Arcadia* sostuve la teoría cinemática, copiada de Bazin y Truffaut, de que existen los *autores* cinematográficos, los directores de cine tan creadores únicos como los escritores. Aprovecho para repudiar esta teoría ahora. No existen los autores —en ninguna parte. Solo existen obras. No hay directores, hay películas. No hay dramaturgos sino obras de teatro. No hay escritores, sólo existen libros. Pero sigo sosteniendo un cierto apego por la teoría de la ambigüedad. Es evidente que son más interesantes los libros y las películas ambiguos que los francamente decididos, unívocos. Esta teoría de la ambigüedad, por supuesto, tampoco es mía. Es atribuible a varios estetas, entre ellos William Empson que llegó a enumerarlas hasta el número de siete. (¿Por que sólo siete?) Creo sin embargo que hay otras cualidades más importantes en un libro o una película que la ambigüedad, como es la posición poética ante cualquier fenómeno de la vida o de la literatura, que a menudo alimenta más los libros que la supuesta realidad. Creo que toda obra de arte, literaria o no, es ante todo una metáfora visible —y la metáfora es una manifestación poética. Todo libro es un manual de magia, sin que tenga que ser obviamente maravilloso. Para mí, ya lo he dicho antes: Flaubert tiene mas imaginación que Jules Verne. Toda literatura está hecha de imaginación y la imaginación es uno de los nombres de la magia. Lo imaginario es siempre mágico. Creo, finalmente, que toda obra de arte literario esta hecha de dos componentes fundamentales, el lenguaje y la memoria. Ninguna obra literaria existe más allá del lenguaje, pero nada se constuye en literatura sin el *blue print* de la memoria. Todo es memoria: ese pedazo de vida, que acaba de pasar por la ventana entre tecla y tecla de mi máquina es un presente que huye al pasado. Sólo lo capturará la memoria. También de memoria están hechos los sueños y la nostalgia. Un hombre sin memoria no está vivo. Ni siquiera es capaz de pensar. Es un vegetal hecho todo de presente. Una obra literaria que no se construya con la memoria es inconcebible. Aun las formas más desatadas de la ciencia ficción, del futurismo y de la anticipación son productos de la memoria. No hay más que una musa, Mnemosine, madre de la memoria no de las musas, como se cree. Dios mismo es un ser de infinita memoria. Si no ¿en qué libro eterno podría anotar El nuestros pecados? Mala memoria es dejar detrás apuntes de pecado. *Writing is going down Memory Lane.*