

CONVERSACIÓN CON SEVERO SARDUY : « La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba »

Para recrear tu itinerario...

Una biografía ¿ quieres ? Vamos a empezar por lo m3s simple. Una biografía, para que todo quede bien claro. As3 que nac3 en Camagüey, Cuba, en 1937, el 25 de febrero. Lo cual implica que dentro de unos d3as voy a cumplir 49 a3os. He pasado una parte mayor de mi vida en Francia, es decir 26 a3os, de la que pas3 en Cuba, que, si el c3lculo no es malo, ser3 alrededor de 21 o 22. Vamos a empezar por las novelas : *Gestos, De donde son los cantantes, Cobra, Maitreya y Colibr3*. Las fechas nunca me las s3 de memoria y para eso hay que consultar a una persona que se llama Roberto Gonz3lez Echevarr3a, profesor de la universidad de Yale, en Estados Unidos, que lo sabe todo sobre m3 ; mucho m3s de lo que s3 yo. Aprovecho ya para hacer un *mea culpa* y decir que de m3 no s3 nada, o muy poco. Sin embargo, para que se vea que no es una falsa modestia, conozco muy bien la obra de otro escritor, que es mi maestro, por supuesto, Jos3 Lezama Lima. Pretendo ser uno de sus buenos conocedores en el mundo, si no el mejor... Sigo pues con los ensayos. Como ensayos he publicado : *Escrito sobre un cuerpo, Barroco y La simulaci3n*. Esos son los tres ensayos. En este momento preparo otro libro de ensayos que se llama « Arqueolog3a de la piel ». Como libros de poemas he publicado dos : *Big Bang* y, muy recientemente en Espa3a, *Un testigo fugaz y disfrazado*. Como piezas de teatro hay un volumen en espa3ol que se llama *Para la voz* y que incluye las piezas « Relato », « La playa », « La ca3da », « Los matadores de hormigas ». Creo que esto es todo lo que se puede aunar como intento de obra, como ensayo de obra. Soy director de una colecci3n de traducciones en las ediciones Seuil. Me gano la vida como periodista cient3fico especializado sobre todo en astronom3a y en cosmolog3a y escribo piezas para la radio. Pinto adem3s. Esa es la biograf3a.

Quería hablar directamente de las novelas. Las dos primeras, *Gestos* y *De donde son los cantantes*, se desarrollan en Cuba esencialmente, y después en *Cobra*, *Maitreya* y *Colibrí*, la acción es más cosmopolita. Yo quería saber a qué se debía eso, por qué habías abandonado la base, el substrato cubano, y tomaste esa influencia oriental, sobre todo en *Cobra* y *Maitreya*.

Claro, sobre todo en *Cobra* y *Maitreya* porque *Colibrí*, evidentemente, es un regreso no sólo a América del sur sino a Cuba, a lo más específico del paisaje y de la tradición literaria cubana. Ese alejamiento de la base cubana o del contexto cubano es sólo aparente. Y voy a desarrollar este tema en dos aspectos. Número uno : existe en Cuba un fenómeno que no tiene equivalente en otro país de lengua hispánica ni en ninguna otra tradición, ni siquiera, yo creo, en la Argentina, que es la más próxima en cuanto al fenómeno que voy a tratar de elucidar. El cubano, y sobre todo el cubano de tierra adentro, el guajiro, pero el cubano en general en su tradición, tiene una especie de sentimiento muy parecido al pudor y a la discreción de los argentinos pero que es diferente. El cubano tiene una especie de retraimiento, una especie de escepticismo, para abordar lo esencial y, si así se quiere y para ser autocríticos, ya que estamos entre cubanos, una especie de ligereza, incluso de frivolidad. Una especie de ligereza que ya Cintio Vitier, en su libro capital sobre *Lo cubano en la poesía*, ha apuntado en el prólogo. Ese retraimiento del cubano hace que en la tradición literaria cubana, para abordar un tema esencial, a saber el tema de qué es lo cubano, de lo que es la cubanidad, se haya siempre ido hacia tópicos muy lejanos de ese tema, como por una especie de pudor, como por una especie de anamorfosis, es decir para no afrontar directamente el tema, sino de lado, por el margen. Así, para dar dos ejemplos de la fundación, si así puede decirse, metafísica de la isla, es decir lo que trató el grupo *Orígenes*, dar una fundación metafísica y teleológica, según las palabras de María Zambrano, de la isla : ¿ qué ocurre ? Voy a dar dos ejemplos. La obra más típicamente cubana, teatral, obra de ese genio que se llamó Virgilio Piñera, ese gran escritor, camagüeyano por adopción, esa obra que aborda el fundamento, la base de la cubanidad, se llama *Electra Garrigó*. Los personajes se llaman Egisto Don, Electra Garrigó, es decir nombres griegos y nombres camagüeyanos. Pero, para abordar lo cubano, lo camagüeyano, lo esencial de la isla, lo provinciano, Virgilio Piñera no abordó el tema directamente, sino fue a la tragedia griega, a los modelos de la tragedia griega, para poder vehicular esa información. Sería casi inútil o tautológico hablar de *Paradiso*, de José Lezama Lima, que es el libro fundador de la cubanidad actual. Ese libro aborda también la cubanidad por anamorfosis, es decir por ese *détour*, por

esa lejanía. Mi caso, para pasar a mi humilde caso, para terminar, es el máximo de esa distanciación. Es decir, ni siquiera yo hablo de la tragedia griega, ni siquiera hablo, como Lezama, de los Rothschild, de Nijinsky, del ballet ruso, de Stravinsky, de Diaghilev, de Picasso. No. Ni siquiera. El máximo de distanciación es el mío. Yo he ido a Ceilán, yo he ido a los monasterios tibetanos, yo he ido al sur de la India, pero me temo que ese enorme periplo no sea más que la máxima focalización, la máxima distanciación, para hablar de Cuba. Es decir, este fenómeno se repite. Esa es la primera respuesta. La segunda respuesta es muy simple. Como todo lo que ha motivado mi vida y todo lo que ha motivado lo poco que he podido ir haciendo : religión... ¿ Por qué la India ? ¿ Por qué el Tíbet ? ¿ Por qué Ceilán ? Simplemente por el budismo, es decir por mi interés por esa religión. Y ya, por supuesto, sé muy bien que no es una religión y que no hay que emplear esa palabra. Digo « religión » para dar una idea. Evidentemente el budismo no es una religión y no tiene nada que ver con una religión. Pero, en fin, digamos, el motivo : religioso. Por eso fui al Tíbet. Por eso he ido siete veces a Extremo Oriente. Y espero volver. Es decir, simplemente, porque lo que mueve mi vida es la religión. ¿ Respondí bien ?

Perfecto... Sobre la cuestión de la identidad cubana, que es un tema de Lezama, de Carpentier sobre todo, de Virgilio Piñera, tuyo también en ciertos aspectos. Por ejemplo, en *De donde son los cantantes*, era la combinación de las culturas negra, china e hispánica. Y ahora ¿ cómo te lo planteas ? Si te has alejado mucho de eso, si te has adentrado en lo oriental ¿ cómo ves exactamente el tema de la identidad, mucho después de *De donde son los cantantes* ?

Por supuesto, para que una estratificación etnológica evolucione, hacen falta siglos. Yo diría un poco como los tibetanos, una vez que los invasores chinos los expulsaran : poco importa que faltemos un milenio del Tíbet porque el budismo y el Tíbet son eternos, y volveremos. Para que haya una modificación del substrato etnológico de un país, hacen falta siglos, de modo que, en cuanto a mí, no ha variado esa composición. Esa composición que yo aventuré sobre lo cubano es puramente subjetiva y personal. Los etnólogos cubanos no están de acuerdo, o probablemente no lo estén, con esa composición particular que yo di de la cultura cubana. Yo la di por motivos personales porque, entre mis múltiples apellidos, está Macao, me llamo Macao. Me interesa mucho la cultura china, soy un apasionado de todo lo chino. Quizás el budismo venga de ahí, de todo lo oriental. Por supuesto arranqué eso desde la cultura española ancestral y desde los fundamentos de España, de la cultura judaica y de la cultura

árabe, porque me interesa la España de los orígenes, la España de la formación. Y quizás hasta por azar, porque descubrí muchísimos años más tarde mi nombre escrito, el nombre de mi madre, en la sinagoga de Córdoba. Se llama Aguilar, como me llamo yo. Evidentemente, todo esto responde a motivos personales. Yo no pretendo ser ni un sociólogo ni un etnólogo *a fortiori*. Lo que me interesaba era saber qué es Cuba. Y me interesaba por una cosa muy simple, y es que yo escribo únicamente para curarme, yo escribo para tratar de ser normal, para ser como todo el mundo, ya que, con absoluta evidencia, no lo soy. Soy un ser neurótico, fóbico, lleno de obsesiones y de ansiedades. Y en lugar de ir a un psicoanalista, o de suicidarme, o de alcoholizarme, o de entregarme a la droga, escribo, y esa es mi terapia. O pinto, me curo con los colores. Y escribí ese libro para curarme. ¿ Para curarme de qué ? De la *saudade*, de la nostalgia, del exilio, del alejamiento. Reconstituí en ese volumen, que es un libro, a Cuba. No olvidemos un hecho esencial, y es que una página no es un objeto con dos dimensiones, es un objeto con tres, y un libro también. En ese volumen y en ese espacio, yo puse a Cuba, tal como la veo. Superpuse las culturas que han originado a Cuba. Hay tres esenciales en Cuba, o dos capitales : las culturas africanas y por supuesto España, con todo lo que tiene en sus componentes. Y los chinos. Los chinos, quizás es una cosa arbitraria, para mí son esenciales. He discutido con muchos etnólogos. Incluso uno de los más grandes cubanistas, que es el profesor Arrom, de la universidad de Yale, tuvo conmigo una polémica alrededor de este tema. Pero yo privilegio la cultura china por una razón, que es la siguiente : creo que el significante de una cultura y de un pueblo es su música. Y en la música cubana, en la estructuración de la orquesta cubana, el centro, la voz cantante, es una flauta, y esa flauta se llama, y no por azar, una flauta china. No por azar, ya que es de procedencia china. La orquesta Aragón, por ejemplo, está constituida alrededor de una línea melódica que da la flauta china. Esto es algo evidente pero se puede decir también que el sentido cubano del azar, del juego, de la contemplación, etc. etc., viene de los chinos. Yo creo que la historia de Cuba, y espero que esto no produzca ningún tipo de subversión, está hecha por azar, se debe en gran parte al azar. El azar ha fundado en gran parte la historia cubana, y ese azar es de origen chino. La importancia de la charada... No necesito decir que la charada es china. El mapa de la charada es chino. De modo que atribuyo a los chinos un gran papel en la fundación del ser cubano. Ya caeríamos entonces en las preocupaciones esenciales del grupo *Orígenes*, de María Zambrano, evidentemente, y sobre todo de Lezama. Los alumnos de Lezama y los fundadores, no de *Orígenes* en mi caso sino de *Ciclón*, partimos de esta pregunta : ¿ qué es la cubanidad ? Esa pregunta me sigue interesando muchísimo hoy en día, simplemente porque

soy un escritor cubano, incluso típicamente cubano, casi académicamente cubano, inserto en esa tradición. Debatíamos, después de la revolución, lo siguiente : ¿ existe la cultura cubana ?, ¿ existe la cubanidad ? Algo que, por ejemplo, un argentino nunca se plantearía. Ellos están seguros de que tienen una entidad, literaria al menos. Allí se planteaba mucho ese problema. Yo siempre respondí : el hecho de que el problema se plantee ya es una garantía de la existencia de esa cultura. En efecto, pienso que existe. De modo que he respondido muy, muy largamente a ese periplo de *De donde son los cantantes* y de la cubanidad.

En todas tus novelas hay varios puntos en común, pero uno en particular : es la cuestión del travestismo. Yo quisiera saber si el hecho de poder cambiar, en el plano literario, constantemente de personaje, que éstos se desdoblén, que se pierdan en los meandros de la escritura, si eso es sinónimo de libertad.

Bueno, voy a hacer un largo desarrollo sobre ese tema, un desarrollo quizás un poco sorbonesco o un poco explicativo. El travestismo está presente en todo lo que yo he escrito y creo que hasta en lo último que estoy escribiendo. El travestismo forma parte de un fenómeno mucho más vasto, mucho más complejo, que es el fenómeno de la simulación en general. Y esta simulación viene por el hecho de fundamentar el barroco — pero sería largo, sería casi el objeto de una tesis de Doctorado que algún día me gustaría hacer, o un libro — no como lo hizo d'Ors, que es el maestro hasta ahora de la exégesis barroca sino, casi contrariamente a como lo hizo d'Ors, a partir del artificio. D'Ors decía, en su libro capital que se llama *Lo barroco*, que para él la epifanía de lo barroco era un jardín portugués por el mediodía, rodeado de plantas, en un mundo que él bautizaba de adánico, derivado de Adán, un mundo adánico, derivado de Adán y Eva, un mundo primigenio — es la palabra que él emplea —, un mundo de lo natural. Esa era la epistemología fundadora del barroco para d'Ors. La obra de Alejo Carpentier — esa obra maestra — responde mucho, yo creo, a esa fundamentación del barroco. Es decir el Amazonas, la naturaleza, la virginidad, la pureza del viaje a la semilla, de hundirse en el alba de la civilización. De modo que tenemos a d'Ors en ese sentido. Lo que yo traté de hacer, un poco a partir del estructuralismo francés, era lo contrario : fundamentar el barroco a partir de un exceso de artificialización. Tal como Saussure dice que el signo lingüístico no está fundamentado, que es arbitrario, tal como Jakobson funda toda su lingüística a partir de un arbitrario del signo, tal como Lacan, Barthes, Foucault, etc., trabajan sobre esa base lingüística de lo arbitrario, de lo no fundamentado del signo lingüístico, yo traté de basar el barroco en la

artificialización, en el colmo, el exceso de artificio. Creo además que tengo razón. ¿ Dónde hallé el substrato ? El *corpus* de ese artificio ¿ dónde lo hallé ? Ese gasto en función de nada, lo hallé, precisamente y paradójicamente, en los mecanismos defensivos animales. No voy aquí a explicitar, porque sería larguísimo, lo que descubrí, o traté más bien de rescatar, sobre el camuflaje defensivo de las mariposas. Basta con leer el libro de Roger Caillois, *El mito y el hombre*. Para resumir, en los animales hay una pulsión de gasto, de ornamentación, de fasto inútil, que no sirve para nada. Una estadística prueba que hay tantas mariposas camufladas, con alas y con ocelos intimidantes, en el estómago de los pájaros, como mariposas sin ningún tipo de artificio. Ese mecanismo defensivo que ellas hacen, esa proliferación de volutas, de iridiscencias, eso es inútil, es un gasto para nada. Los pájaros las devoran igualmente, o a veces ellas mismas. En fin, hay que buscar todos los ejemplos en Caillois y en Lezama. Las filis, que son *chenilles arpeuteuses*, se ven podadas por los horticultores. Los vermes iliados de que habla Lezama, reculan con la marea, aún si no hay marea. Es un mecanismo de gasto inútil en la naturaleza el que funda el barroco... El travestismo humano, para volver a eso. Todo tipo de disfraz, todo tipo de simulación, todo tipo de impostación de la voz, de falsa seguridad, de maquillaje, obedece al mismo fenómeno. Estamos atravesados por la simulación. Si tuviera una especie de enfatuación filosófica que nunca he tenido — nunca me he tomado por un mulato greco-latino —, pero si la tuviera, diría que, en lugar de hablar de un ser para la muerte o de un ser para el compromiso, yo hablaría de un ser para la simulación. El sentido del hombre es similar a este sentido que acabo de ver, de explicitar. El travestismo obedece pues a un fenómeno mucho más vasto de simulación que tiene dos explicaciones : el barroco en tanto que exceso de artificio, y el substrato animal de la simulación que atraviesa al hombre. Podría añadir otra cosa pero sería larguísimo. En el budismo, parece ser, cuando se comprende algo, lo primero que se comprende — parece ser, no estoy todavía en ese estadio del budismo — es justamente que la realidad, tal y como la percibimos, aun si es muy sólida, como esta mesa que tengo, aun si es muy constituida, como somos nosotros psíquicamente, es una pura ficción, una pura metáfora de un vacío original, una emanación de la nada, que no obedece a nada, que no tiene el menor fundamento. Por ejemplo, el ser humano, que parece tan monolítico, tan constituido, tan consciente, no es nada más que treinta y dos ingredientes más o menos, agrupados en un haz. La realidad material es puramente atomizada y no tiene la menor consistencia. Todo es una gran simulación. La respuesta a esta apoteosis de la simulación : la religión budista. Ya esto es una tesis. Si buscamos los ejemplos de los

animales, hay que buscarlos en Roger Caillois, *El mito y el hombre*, y en Lezama.

Sobre el barroco, precisamente... Tú hablaste alguna vez de « barroco de la revolución ». Yo quisiera saber la diferencia que tú haces entre tu concepción del barroco y la que tienen Carpentier o Lezama, que son diferentes.

La de Carpentier, la acabo de explicar...

La de Lezama...

Quizás ahora, al envejecer, al ir abordando ya la cincuentena, me he moderado mucho con respecto al barroco y casi estaría ya por decir que el barroco es un enderezamiento. Quiero decir, hay una especie de *consensus* global sobre el barroco entre los intelectuales, que consideran que barroco es todo lo proliferante, todo lo exagerado, todo lo colorinesco, todo lo suramericano. Voy a considerar el barroco como un enderezamiento. El barroco no es ni el manierismo, ni el rococó. En mi libro *Barroco*, hay una exageración, hay una especie de enfatuación del barroco, porque yo asimilo al barroco en ese libro, indebidamente parece ser, muchos de los mecanismos del manierismo. Pero en fin, lo que cuenta es que el barroco puede leerse como un enderezamiento y, en definitiva, como una especie de línea o de voluta relativamente sobria... La frase de Lezama, por motivos que van muy lejos, hasta su enfermedad asmática, hasta su ritmo respiratorio, hasta sus problemas de puntuación debido a eso, es una frase que quizás bascula y se cae con frecuencia, que quizás prolifera en todos los sentidos, que quizás no cae sintácticamente sobre sus pies, que quizás tiene incorrecciones, incluso verbales... Y digamos que si hubiera alguna diferencia entre ese hombre, que es mi maestro absoluto, y lo poquísimo que yo he podido hacer, un poco como un epígono de él, que es lo que soy, sería que yo he enderezado un poco la frase. Yo he dado a la frase una compostura casi académica y clásica, y creo que al párrafo y al libro una organización que no siempre tuvieron los de él, entre otras cosas porque no se releía, como ha confesado muchas veces. También lo que se ha alterado con respecto al barroco de mi maestro es que yo le he dado un toque de modernidad al barroco. Uno de los críticos y poetas canarios más eminentes, Andrés Sánchez Robayna, dijo que mi literatura se resumía a « frutas, neón, orquestas, teatrillos ». Esas cosas. Y efectivamente el neón me importa mucho en eso, es un toque de artificio y de modernidad que quizás no tuvo la obra de Lezama. Así que definí ya el barroco con respecto a Carpentier, a causa del substrato d'orsiano de Carpentier, y con

respecto a Lezama, en el sentido en que yo, pues, he moderado un poco el flujo proliferante e incontrolado de *Paradiso*.

Sobre el erotismo... Tú siempre has opuesto erotismo y sexualidad. Erotismo como placer gratuito, prácticamente, y sexualidad como una especie de trabajo. Quisiera saber dónde pones la homosexualidad y si el erotismo también, al igual que el barroco, es revolucionario.

Vamos a partir de una cosa muy simple, siempre a partir del barroco. ¿Qué es una frase clásica? Es una frase de un libro clásico, del clasicismo. Es una frase que vehicula una información, una información dada. Y esta frase clásica vehicula esta información del modo más lineal, más nítido, más preciso, más utilitario. Por ejemplo, se da a conocer algo, se utiliza un sujeto, un verbo, un predicado, etc., de un modo muy lineal. Podríamos comparar eso a la información genética, una información que va de padre a hijo del modo más lineal. ¿Qué es una frase barroca? Una frase barroca comunica igualmente una información. Por ejemplo: «Baldovina se acercó al lecho de José Cemí». Ahora esta información nunca sería comunicada del modo que acabo de decir, con un sujeto, un verbo y un predicado. No. Habría subordinadas, habría volutas, habría digresiones, habría paréntesis, habría dos puntos que siguen a otros dos puntos, habría una proliferación enorme de detalles que hacen que esta información — «Baldovina se acercó al lecho de José Cemí» — queda retardada. Llega por otros canales, por otros cauces. Y todo esto en función de una sola cosa. En función del placer. ¿Por qué no se dice: «Baldovina se acercó al lecho de José Cemí»? Y es porque en estas volutas, en estas digresiones, en estos paréntesis, pasa un placer: el placer fonético y verbal en este caso. El placer de la imagen. El placer de la literatura. Yo he comparado únicamente el erotismo a este tipo de información barroca. Algo que no transmite directamente la información genética, en este caso natalista, sino que se divierte en una serie de operaciones secundarias en función del placer. Que este erotismo sea homosexual o heterosexual en definitiva cuenta poco, excepto que, evidentemente, en el caso homosexual, no hay una información puramente genética que transmitir. Pero cuenta poco en este sentido: lo que cuenta es la diferencia entre una sexualidad canalizada clásicamente y una sexualidad canalizada en función barroca. De modo que no tiene que ver con respecto al *partenaire*. Como el travestismo no tiene nada que ver, hay que señalarlo e incluso hay que señalarlo científicamente, con la homosexualidad. Es algo que hay que empezar a comprender, y es que el travestismo obedece a un tipo de fenómeno o, si quiere decirse, de

« perversión », muy distinto. Y parece ser que es más bien una pasión heterosexual. Señalo el caso notorio de mi maestro de todo el siglo XX, de quien tuve noticias muy concretas a través de Octavio Paz, otro maestro — seguimos con los maestros —, que es Marcel Duchamp, que fue el gran *travesti* metafísico de principios de siglo y hasta casi de mediados y que, por supuesto, no era homosexual. Quiero decir : es muy distinta esta « perversión », que pertenece a la simulación, al disfraz, a la cosmética, al maquillaje, al carnaval, de la homosexualidad. De modo que hay dos diferencias : barroco y clásico, sexualidad directamente vehiculada en función genética y procreativa o sexualidad erótica enorme, digamos con sentido de la diversión, en el sentido etimológico de la diversión, y travestismo por una parte y homosexualidad por otra. En mis libros casi, en el sentido lato del término, en el sentido fuerte del término, no hay homosexualidad. No existe. No creo haber escrito nunca una página — las habrá, por supuesto, pero no en el sentido específico del término — homosexual. El travestismo es otra pasión, otra « perversión » — la palabra « perversión », evidentemente, en el sentido freudiano del término —, es decir otra derivación de la libido. Es muy distinto.

El exilio ¿ cómo lo vives ? ¿ Cómo lo vives personalmente y cómo ves la situación cubana actual ? ¿ Cómo te planteas tu papel como escritor cubano exilado frente a lo que hay en Cuba ahora ?

Yo creo que es capital que haya una literatura cubana. Es lo primero. Yo creo que hay una unidad de la literatura cubana aunque quiero decir que, a pesar de mi interés por la literatura cubana *in situ*, es decir por leer literatura cubana que se produzca allí en Cuba, si hoy en día tuviera que señalar a los dos grandes autores cubanos, no vacilaría en decir que son Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. Y esto lo digo realmente con toda objetividad. Los dos más importantes están fuera de Cuba. Sigo leyendo lo que se hace allí. Tengo una amistad estrechísima con ellos, con muchos de los que hay allí. Estrechísima. Podría señalar la importancia de la obra de Miguel Barnet, que está en Cuba. Pero no es una obra propiamente ficcional. La obra de Barnet me interesa muchísimo pero está, por así decirlo, en un *no man's land*, entre la ficción y la sociología o la etnología. No creo que sea, propiamente hablando, un novelista. No es una categoría menor, esto que digo. De modo que lo que leo como literatura cubana es la del exilio en este momento. El exilio materialmente hablando, el exilio en el sentido físico del término, no. Lo veo en el sentido siguiente. Cuando uno ha pasado seis meses fuera de su país natal, un año, dos, cinco, diez, quince o veinte, uno sigue siendo un exilado. Cuando uno ha pasado veintiséis, es decir más tiempo de su vida fuera que

dentro, ya va siendo mucho menos un exilado. La palabra « exilado » no me gusta por otra cosa : tiene connotaciones morales. Se supone que el exilado es una persona que sufre, que padece, que es pobre, que no tiene medios materiales. Yo vivo en esta casa, y al salir de esta casa dentro de unos minutos, me iré a un pequeño castillo, a una casa de campo grande, con un jardín inmenso, con animales, con jardineros, con todo. Vivo, aunque no tengo ni un centavo, en un contexto familiar muy cómodo. La palabra « exilio » me parece como una especie de impostura en mi caso. Una persona que trabaja en este *bureau*, que vive en esta casa, que se va al campo, que viene de Brasil, que ha vivido diez días en el hotel Méridien de Copacabana, yo creo que no debe olvidar el exilio ni emitir opiniones sobre los problemas gravísimos y terribles y trágicos de América del sur, porque puede parecer un impostor. Desconfío mucho de esas grandes declaraciones sobre los guerrilleros, sobre los campesinos, sobre el hambre, sobre la miseria, sobre la tragedia inmensa de nuestros países, que me afecta muchísimo, pero desconfío de las declaraciones hechas en un *bureau* estilo Imperio y con doce piezas estilo Imperio. Me parece que eso podría parecer un poco demagógico. Desconfío mucho de hablar del exilio en esas condiciones. No sé. ¿ Te parece bien lo que he dicho ?

Es tu opinión. Has entrado un poco en una desmitificación del exilio. Cabrera Infante me decía lo mismo, que mucha gente jugaba al exilado.

Sí. No se puede, yo no puedo, con esta camisa y en este contexto, empezar a hablar de la guerrilla.

Sin embargo, tú, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, ocupan un lugar aparte en la literatura cubana. Es literatura cubana del exilio. No es simplemente literatura cubana. Entonces ¿ qué papel tiene esa literatura en relación con la Cuba actual ?

¿ Qué papel tiene ? Si nos atenemos a esos tres autores, a Guillermo Cabrera Infante, a Reinaldo Arenas y a mí mismo, yo creo que es realmente como la tradición cubana que sigue con nosotros. Es realmente literatura tradicional cubana, ésa es la literatura cubana.

En *Colibrí*, hay un sentido paródico muy interesante. Por ejemplo cuando intervienes tú como Severo, o cuando haces la nota al pie de página sobre las tesis de Doctorado...

Esto no debía decirlo por una cosa y es que, no sé si has visto, pero aquí hay varias de esas tesis de Doctorado. Tengo la suerte y el honor inmenso de tener en el mundo varias de ellas, cosa que, por supuesto, me llena de alegría. Pero debo confesar que no siempre entiendo las cosas que en esas miles de páginas se dicen sobre mí. Algún día pretendo ir a la Sorbona y exigir mi Doctorado con una tesis sobre la obra de Severo Sarduy. Ahora una cosa me sorprende mucho en esas tesis de Doctorado, y sobre todo hablo de tesis de Doctorado de Estado, como en los *Master Degrees*, que hay muchos en Estados Unidos, en América del sur, y hasta aquí en Francia. En esas tesis de Doctorado — y por eso hago esa broma —, se supone que todo, todo lo que ocurre en el libro, todo es algo totalmente programado, controlado, escrito, y que yo me siento en este *bureau* y digo : « Hoy Colibrí va a pintar una pulga ». Algo así como Alejo Carpentier, que — prueba que el método de él es el bueno, no el mío, ya que él llegó a hacer una obra genial, y no yo — controlaba la situación a tal punto que, parece ser, sabía cuál era el signo zodiacal de sus personajes. Es decir, buscar ya no el personaje, ya no darle una fecha de nacimiento, sino buscar todo el diagrama zodiacal de un personaje para saber cómo iba a conducirse. Los diagramas de las casas estaban hechos, las fechas, las cronologías. Yo te diré que cuando me siento en esta mesa, o más bien en el campo, a escribir, no tengo ni la menor idea de lo que va a pasar. A veces, en una obra de teatro, en « La Dolores Rondón », en un momento de la intriga en que no sé qué ocurre, que él se va al palacio, suena repentinamente el teléfono y lo destruye todo aquel teléfono, porque es una mala noticia. Y es que, simplemente, yo ante la página no sabía qué hacer, y sonó el teléfono. Dije: « Esto es lo que va a pasar ». Sonó el teléfono. El libro se escribe solo. Los personajes, si es verdad lo que yo cuento, a veces no están de acuerdo con lo que yo hice y me insultan, diciéndome cosas que no voy a repetir por pudor. Pero ¿ qué es lo que me dicen ? Me dicen : « Pues no me da la gana. Quiero hacer tal cosa ». El libro se va haciendo solo. Y entonces digo esto porque, como es natural, a veces me sorprende yo mismo leyendo en una de esas tesis de Doctorado que cualquiera de estos eventos responde a estructuras totalmente petrificadas y rígidas. Pero, bueno, mejor es así. En cuanto a las *mises en boîte*, al choteo sobre mí mismo, todo es rigurosamente auténtico. Allí se quemaban unos manuscritos porque yo quemaba mucho y después hay un olor a chamuscado, un olor a quemado, que invade la casona. Hay un juego con eso. Incluso se utiliza alcanfor para quemar y después hay un vaho de alcanfor que invade la casa. Es un juego entre las dos cosas. La relación con mi padre es verdad. Que me regaló un colibrí también. Que se soltó. Todo es en Cuba. Como tú sabes, había muchos en Oriente. Y en efecto hay una biografía, es una especie de biografía. Pero siempre

riéndome mucho, como se debe, de mí mismo, y hasta de estos opúsculos pero, en fin, espero que proliferen. Además los leo con mucho respeto y aprendo muchísimo sobre mí. Pretendo un día ir a la Sorbona y decirle a Claude Fell : « Bueno, ha llegado el momento. Yo quiero ser doctor ». Y voy a ser doctor. Voy a hacer una tesis sobre las estructuras narrativas en la obra de Severo Sarduy. Quiero decir, hay estructuras y hay narración, evidentemente. Pero no todo está programado. El *plot* general está programado. Pero nunca sé realmente lo que va a pasar. Y además no creo que yo logre llegar a ser un escritor... serio.

Entrevista realizada por Jacobo MACHOVER

Sceaux, enero 30, 1986