

Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres Tristes Tigres*

Una entrevista de Rita Guibert

R.G. *¿Qué significa para ti la creación literaria?*

G.C.I. Palabras, palabras, palabras.

R.G. *¿No crees que la misión del escritor es mostrar el mundo que le ha tocado vivir?*

G.C.I. No creo que el escritor sea un misionero, ni siquiera creo que el escritor tiene deberes como tal. El único deber, si hay uno del escritor es escribir lo mejor posible. No hablo, por supuesto, de la bella escritura o de una prosa acabada, "maestra"; me refiero a llevar a último término sus posibilidades de escritor contra todo riesgo y ventura. Esas son las posibilidades de la creación literaria en sí, las posibilidades de la escritura, las posibilidades del lenguaje,

R.G. *¿Ahora no escribes más que novelas?*

G.C.I. Nunca pienso en términos concretos de novela o de cuento o de crónica, ensayo, artículo o lo que sea. Jamás pienso en términos de géneros, pienso en términos de literatura. Me sucede como a Wilde, que entre la realidad y yo hay siempre como un velo de palabras. Siempre pienso en términos de la página en blanco y de las palabras a colocar, una tras otra y de la ilación de las palabras entre sí, de su juego y re-juego.

R.G. *¿Juego como en interacción?*

G.C.I. Juego como en juego. Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez pero sin las connotaciones de juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo. Siempre escribo

para divertirme y después, si hay lectores que pueden leer lo que escribo y divertirse conmigo, junto a mí, me regocija que compartamos, a posteriori, esa diversión.

R.G. *¿Entonces no sufres cuando escribes, como muchos escritores?*

G.C.I. Me molesta, como a todos, la soledad del escritor. Es mucho más divertido por ejemplo ejercer ciertas actividades colectivas, como hacer películas o hacer política. Escribir es una actividad solitaria, no sólo por la soledad en que hay que trabajar —sobre todo para mí que tuve un entrenamiento, como escritor, de redacción de diario, donde siempre había un tumulto de gente que entraba y salía—, sino por la doble soledad de la página en blanco. Por otra parte, es siempre torturante saber que no importa lo bien que escribas, no importa lo bien que hayas enlazado una palabra a otra, no importa lo bien que el diseño general de la página se han fijado ciertas expresiones: todo eso no importa cuando sabes que todo es factible de mejora —y esto es una tortura eterna. Primero está la tortura inmediata de la página Melvilleanamente blanca, terrible en su blancura de posibilidades y después la mediata tortura de la página llena de símbolos que pueden significar todo o nada, pero que siempre están sujetos a innumerables, infinitas variaciones.

R.G. *¿Es para ti tan importante la página en que escribes?*

G.C.I. Concibo la literatura en función de la página, inclusive muchas veces no percibo exactamente el designio de una página, su designado diseño, hasta que está pasada en limpio. Inclusive, aun pasada en limpio esa página, no me doy cuenta del juego de sus componentes hasta que esa página está impresa, cuándo aparentemente es ya demasiado tarde. Para mí la lectura está siempre en función de la impresión en cualquiera de sus formas: máquina de escribir, periódico, libro.

R.G. *¿Te corriges mucho?*

G.C.I. Eternamente, la tarea de la corrección no termina para mí ni siquiera cuando el libro está impreso. No comprendo a esos escritores que hablan de que cuando un libro está terminado, queriendo decir escrito, pasado en limpio o impreso, según los casos, entonces deciden olvidarse de él. Esa es otra ficción propagada por el siglo XIX, siglo nefasto en todas sus expresiones públicas porque estaban teñidas de tanta ficción y tanta mistificación presenadas como ciencias. Para mí un libro siempre es factible de corrección y de mejora porque la perfección no es un estado sino una meta. Como no creo en la improvisación creo en

el *improvement*. La traducción de *TTT*, un libro impreso en español hace muchos años, ha sido una recreación más que una traducción.

R.G. *¿La traducción de TTT debe de haber sido muy difícil?*

G.C.I. Nunca se pueden traducir las voces y mi libro partió del concepto de una literatura oral para llegar a la escritura, del habla y de la voz, en este caso la voz, el habla cubana informando la narración. En este libro la narración como se entiende tradicionalmente no era esencial, ni siquiera era importante. Parecía que se contaban una multitud de cuentos cuando en realidad no había más que dos o tres historias básicas que se repetían una y otra vez, alteradas por las voces, y como lo único que se puede traducir son los textos, jamás las voces, esta traducción ha sido en extremo trabajosa. Pero siempre pensé que a pesar de su cercanía con el español, cuya complejidad gramatical comparte, como comparte idénticos orígenes parciales, siempre pensé que la traducción al francés sería la más difícil, no de hacer sino de lograr, y efectivamente, fue así.

R.G. *¿No debería ser lo contrario?*

G.C.I. Sí, si yo hubiera estado interesado en las estructuras lingüísticas, o aun en ciertas texturas evidentes en *TTT*. Pero yo estaba interesado más en tiempos y ritmos de escritura y del habla que en las equivalencias de los textos respectivos. Además el idioma francés es muy limitado, encasillado como está en su Academia, pendiente siempre del bien decir, de lo que se debe o no se debe decir. La frase más usual en boca de mi traductor, cuando trabajamos juntos por un mes aquí en mi casa era, "Ca, c'est ne pas français!" Me costó trabajo, al principio, convencerlo de que mis textos tampoco eran español, que las licencias que yo me tomaba no estaban permitidas por la Real Academia de la Lengua ni por el diccionario español más liberal, y muchas veces ni siquiera que el habla cotidiana cubana, ni que hablar de la española, permitía mis actos de terrorismo contra el lenguaje establecido, porque mi libro procedía por destrucciones que intentaban, algunas veces, llegar a construcciones, que la recreación del lenguaje cotidiano era alcanzada por alteraciones violentas, verdaderas revoluciones de la frase, de la oración y aún del corazón de ese lenguaje que es la palabra.

R.G. *¿Pero no ibas a encontrar las mismas dificultades en inglés?*

G.C.I. En la versión, ya que no se puede hablar de traducción, inglesa, ocurrió un accidente creador. El primer traductor del libro fue un poeta inglés que sabía poco español y ningún cubano, aunque ha conseguido

algunas traducciones de poetas latinoamericanos meritorias y aunque él hizo cuanto pudo, con *TTT* pudo poco. Aunque yo adopté muchos de sus ritmos, que en ocasiones eran excelentes, aproveché el momento en que con mi ayuda, afortunadamente cercana, domesticó el libro, en que tuve esta colección de buenos ritmos y giros ingleses, de espantosos malapropismos, de equivocaciones flagrantes y de errores que la admisión convertirían en *trouvailles*, convertidos por mí de defectos en efectos, para reescribir el libro no el sentido de la anécdota o del diseño general de la obra sino de su escritura. Luego vino a colaborar en la versión una muchacha americana, Suzanne Jill Levine, discípula de Gregory Rabassa, quien trajo, como mucha gente de Nueva York, ese sentido del humor característicamente judío del Nuevo Mundo que se asienta en juegos verbales y en la contestación de la realidad por la estricta lógica de las palabras. Nada más cercano a mis objetivos en *TTT* que la filosofía de la vida como la expresan los Marx en sus películas, y en Jill Levine mis tres tigres marxistas habían encontrado su Margaret Dumont. Mientras de día Jill Yevine-Dumont destruía los vestigios del *stiff-upper-and-under lips* en el edificio a veces metafrástico del *TTT* en inglés, de noche proseguía yo con mis construcciones erigidas sobre la destrucción de una frase, de una palabra, de un fonema, llegando inclusive a considerar, como en español, los nombres propios como sujetos de experimento lingüístico. Todavía ahora, que el libro ha sido pasado en limpio, sigo trabajando en su *top copy*, que no es ni la primera ni será la última, ya que muchas veces me levanto a medianoche para añadir una parodia aquí, un *pun* allá, una inversión más allá— y ésa es precisamente la manera en que el libro fue escrito en español.

R.G. ¿Por qué no lo escribiste directamente en inglés?

G.C.I. La página escrita tiene, como las fotos, una extraña fijeza: se pueden sobreexponer, recortar, solarizar, retocar y ampliar, pero su permanencia será siempre inalterable. Una vez que un texto está fijado en un idioma es prácticamente imposible para el propio escritor escribirlo de nuevo en otro idioma. Podrá trasladarlo, parafrasearlo o metamorfosearlo, pero nunca escribirlo *de nuevo* en otro idioma. Una traducción será siempre una traducción y la re-escritura, como lo indica la palabra, es algo que siempre se añade a la escritura original. Las traducciones tienen dos opciones que son limitaciones dictadas por la impenetrabilidad de las lenguas: la literalidad o la explicación. Es por eso que las traducciones son siempre más largas o más *awkward* que su original, por muy negado o

chapucero que sea el original. El traductor siempre vacila donde el escritor zambulle. *Writers rush in where translators fear to tread.* El traductor desespera ciego donde el escritor no sólo no se preocupó por la oscuridad sino que corría divertido entre las sombras. El traductor siempre encuentra zonas que explicar o expandir o de lo contrario consigue esa máxima oscuridad que es la literalidad. Como autor, yo podía ser juez y jurado, fiscal y defensor de mi texto, que era su propio reo. Así yo condenaba zonas del libro a desaparecer o a reaparecer convocadas a mi arbitrio o siguiendo un juicio que al traductor siempre hubiera parecido extraño, inexplicable o, en el peor de los casos, arbitrario. Este método de justicia poética no será jamás una traición al libro original. En todo caso, si lo fuera, probaría que el tema del libro, la traición, era su hipótesis y que, dialécticamente, su antítesis resulta ser su tesis: *it takes a translator to catch a traitor.*

R.G. *En una entrevista con el crítico Rodríguez Monegal, publicada en París en 1968, has dicho que no querías llamar novela a tu libro. ¿Por qué?*

G.C.I. Ese subtítulo genérico de novela fue puesto más por mi primer editor que por mí mismo. Siempre he llamado al libro por su nombre, o por sus siglas, por sentido de caridad con los extraños. *TTT* no es una novela a la manera tradicional y no veo por qué tenga que cargar con una etiqueta tradicional. ¿Se le ocurriría a alguien llamar novela a los libros de *Alicia*? Pero en vista de que ciertos editores, ciertos publicistas y muchos críticos se empeñan en llamar novela a *Tristram Shandy*, a *Ulyses* y a *Finnegans Wake*, muy bien puedo permitir que llamen novela a *Tres Tristes Tigres*.

R.G. *¿Qué significa este título, Tres Tristes Tigres?*

G.C.I. Ese no es un título, ése es el nombre del libro. ¿Qué hay en un nombre? Se trata de las tres primeras palabras de un trabalenguas que creí cubano y que aparentemente pertenece al folklore hispanoamericano. Lo utilicé porque quería que el libro tuviera desde la cubierta las menos connotaciones literarias —que son siempre las más *extra* literarias— posibles, que sugiriera prácticamente nada acerca de su contenido y este fue el título más próximo a un título abstracto puesto que el número tres, el adjetivo triste y el nombre común tigre se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación y era una frase hecha, que son las frases menos hechas porque han perdido su significado en la repetición insensata, como los *jingles* y las malas palabras, utilizaciones del lenguaje en

el sentido publicitario, una, y otra en el sentido moral, que siempre me han fascinado. Me gustaba además la justicia sin duda poética del didacticismo un día metódico del trabalenguas que terminó en puro juego sin sentido y por otra parte la inevitable connotación metafísica entre esa fiera entre todas las fieras, ese animal que es, como la liana, epítome de lo salvaje y de lo exótico, habitantes de otros trópicos, y el sentimiento de malestar difuso que se llama tristeza, el más "literario" de los males metafísicos y el más "humano" de los estados de ánimo animales, expresado con una palabra típicamente latina. Además de que toda mi vida me ha perturbado la temible asimetría del tres que brilla oscuramente en el bosque de la mente.

R.G. *Alguien ha dicho que tu libro es un libro más para hombres que para mujeres. ¿Qué crees de esto?*

G.C.I. Es posible. Todo es posible al otro lado del espejo de la página que es donde habitan los lectores. Nadie me había expresado esta opinión antes, pero, cosa curiosa, traduciendo el libro al inglés encontré que había entre sus personajes masculinos una relación tan íntima como ese amor de camaradas que no existe entre las mujeres. Abundando, uno de los protagonistas resultaba, en inglés, un misógino pavoroso, más ofensivo en inglés que en español, infinitamente más notable, tal vez porque esta expresión del machismo es mucho más corriente en la literatura y en la vida diaria de los pueblos que hablan español que en los países anglosajones. Es así que pienso que tal vez sea posible que el lector ideal del libro sea un hombre y no una mujer, sin siquiera regresar al tema del lector ideal. En todo caso este es un libro que mi mujer no ha leído entero, aunque no sólo le está dedicado sino donde ella está tan presente. Esta lectora ávida que es a veces Miriam Gómez prefiere *Cien años de soledad*, que ha leído varias veces.

R.G. *¿Los personajes de TTT son reales?*

G.C.I. No hay, no puede haber, personajes reales en un libro de ficción. Me inclino a pensar que aun en las biografías hay una distancia entre el personaje biografiado, la escritura y la subsiguiente lectura que carga de irrealidad a los documentos más reales. En *TTT* no hay personas sino personajes, aunque a la manera de Edgar Poe —que inauguró esta ficción en la literatura occidental, como creó el cuento policíaco y la ciencia-ficción— varias personas reales aparecen inscritas en el libro con su nombre propio. Poe se incluyó en varias narraciones con su nombre pero en circunstancias ficticias, yo he incluido a algunos viejos amigos habaneros

con sus nombres, apellidos y dirección propios, pero sus apellidos funcionan en el libro como pseudónimos, es decir como nombres falsos, la dirección de sus casas aparecen como señales en el laberinto urbano que es La Habana, en el libro, y esos nombres encubren no personajes sino una voz, una diferente textura de las diversas voces que componen el libro y, a veces, como protagonistas de un juego que puede o no ser su juego propio. El libro, lo he dicho muchas veces, es una galería de voces.

R.G. *¿Es por eso que aconsejas que hay que leer muchas de sus páginas en voz alta?*

G.C.I. Creo que ciertas dificultades se solucionan y ciertos pasaje oscuros se aclaran, se entienden del todo, cuando son leídos en alta voz y sería preferible, por supuesto, que las leyera yo. Cuando mi secretaria y yo comprobamos el manuscrito que ella pasó en limpio y yo tuve que leer ciertos trozos del libro para que ella descansara la voz, se sorprendió de que muchas partes que tuvo trabajo aun copiando aparecían de pronto claras y que solamente entonces las entendía. Pero un libro siempre, y mi libro especialmente, requiere una lectura más atenta que la lectura ordinaria en voz alta.

R.G. *Predomina en tu libro el sentido del humor, no muy común en la literatura latinoamericana.*

G.C.I. Muchos se han asombrado cuando he dicho que me gustaría que el libro se tomara como una gran broma escrita. Hay quienes tratan de ver extraños símbolos en los personajes y creen algunas situaciones simbólicas o proféticas. Esta simbología postscriptum corre, por supuesto, a riesgo de esos lectores. Preferiría yo que todos consideren al libro solamente una broma que dura cerca de 500 páginas. La literatura latinoamericana peca de una excesiva seriedad, de solemnidad en ocasiones. Es como una máscara de palabras solemnes que escritores y lectores se colocaran ante los ojos de mutuo acuerdo. *TTT* está destinado a desinflar muchas de estas pretensiones —ojalá que resulte para ellas en realidad *TNT*.

R.G. *¿Cuál es tu mayor preocupación cuando escribes?*

G.C.I. No tengo preocupaciones, ni mayores ni menores, al escribir. Escribo con un gran sentido de diversión, con un empeño de jugar primero y luego de observar el juego casual o causal que se establece entre las palabras, mientras selecciono las posibilidades de juego que ellas, entre sí, me permiten y el juego de relaciones que establecemos todos en espera de que el lector deje de ser un espectador y entre también en el juego.

Esta máxima actividad lúdica está más presente en *TTT* que en cualquier otro de mis libros. Lo que no es tan evidente es mi diseño de permitir, muchas veces, al azar cambiar y establecer las reglas de juego. Esta intrusión aleatoria en el lindero lúdico llega a conservar los equívocos inesperados que produce mi torpe mecanografía o los errores en que puedo incurrir en el primer borrador. He conservado en *TTT* erratas de los linotipistas porque creía que ayudaban a la trama del libro, trama no en el sentido de argumento sino de tejido. He llegado inclusive a permitir que la tijera de la censura colabore en la edición de *TTT*.

R.G. *¿La censura? ¿Qué censura?*

G.C.I. La censura española, por supuesto, no la de mi país. En España Franquista el libro fue sometido a la censura, pero salió publicado, se vendió y fue criticado. Sin embargo, en la Cuba fidelista mi libro no sólo está prohibido sino que es anatema.

R.G. *¿Por qué? Es evidente que TTT no es un libro político.*

G.C.I. No puede haber libro más apolítico en la historia de la literatura latinoamericana. No hay tampoco libro más libre. Tal vez aquí está la razón de la sinrazón de esa prohibición: toda libertad es subversiva. Los regímenes totalitarios temen más a la libertad individual que los vampiros a la cruz.

R.G. *¿Cómo fue censurado el libro en España?*

G.C.I. La primera versión de mi libro, que entonces se llamaba *Vista del amanecer en el trópico*, fue prohibida. La segunda versión, *TTT*, que era una vuelta al primer proyecto del libro, fue pasada por la censura pero con el compromiso de aceptar los cortes recomendados, que sumaron 22.

R.G. *¿22 cortes hay en tu libro?*

G.C.I. Sí, pero son cortes menores y algunos realmente divertidos. Por ejemplo cada vez que aparece la palabra *teta* se la corta o se la sustituye por la palabra *seno*. Si hablo de una "academia *militar*" se queda ésta en platónica *academia*. Mi editor catalán me aconsejó que aceptara los cortes para facilitar la publicación del libro en España y su difusión por América Latina. Pero hay una zona del libro donde el censor no colaboró a su oscuridad, sino que aportó, por eliminación, un toque final y maestro. El epílogo, como sabes, es ese monólogo de una loca sentada en un banco de un parque a la orilla del Malecón habanero. Ese discurso insano está, literalmente, tomado de la vida real. Tanto que es una versión

casi taquigráfica del discurso ecolálico de esta loca sentada en ese parque un día soleado de hace muchos años. Casi al final de su monólogo había una referencia a Dios, una entre muchas que no recuerdo porque esta loca estaba obsesionada con la religión y con los católicos y en su monólogo monomaniaco una y otros eran objeto de extrañas referencias. El censor consideró que esta tirada sonaba herética y cortó dos o tres de las frases finales. El libro termina ahora donde su tijera censorial consideró que bastaba por ahora y la apta frase final dice: "ya no se puede más". El traductor francés, que incorporó todas las partes censuradas, quiso restablecer también las frases finales. Pero yo le aconsejé que no porque el libro estaba mejor así, ya que acababa de una manera abrupta y curiosamente eficaz por intervención de ese creativo censor —y es verdad.

R.G. *¿Crees que la literatura puede crear un lenguaje?*

G.C.I. El lenguaje es una convención, un uso y una necesidad cotidiana. Es imposible concebir que con la literatura —uso extraordinario de la convención del lenguaje— se pueda crear *otro* lenguaje. Los escritores, desde que existe la palabra escrita —otra convención que siguió al primer uso convencional del lenguaje... miles de años más tarde— han tratado de escapar de esta malla de convenciones, inútilmente. La literatura no es la música o las matemáticas, que son lenguajes alternos, sistemas de comunicación diferentes del habla y de la escritura como comunicación cotidiana. Es por tanto imposible la creación de un lenguaje autónomo para la literatura, porque se puede incurrir en el error estetizante de las bellas letras, la preocupación excesiva con el estilo, toda esa corriente, en la novela, postflaubertiana de la creación, *à la rigueur*, de un estilo, de escribir *bien*, de la frase redondeada y la bella escritura que me parecen propósitos imbéciles...

R.G. *¿Por qué?*

G.C.I. Porque la belleza de la frase, de la escritura, eso que se llama estilo —confusión de la parte con el todo, ya que estilo y pluma tienen el mismo origen etimológico— tiene que ver menos con la literatura que con la oratoria, como la entendían los antiguos hasta la edad moderna. Por otra parte, la creación de un lenguaje único y por tanto hermético, lleno de asociaciones múltiples y secretas, exclusivas del escritor y confeccionadas para una obra literaria, como es el caso de *Finnegans Wake*, presenta al lenguaje como lo que *no* es, ya que necesita esta neolengua literaria una explicación adjunta, requiere escolios o llaves maestras para explicar no ya el libro, que sería una labor estética o retórica, sino una sola frase,

que tiene que ver no con el lenguaje, con la comunicación, sino con su opuesto total, que es la criptología y el enmascaramiento del lenguaje por medio de claves. Es decir, lo contrario de la comunicación: el fracaso del lenguaje que representa cualquiera escritura voluntariamente jeroglífica.

R.G. *Tu libro está escrito en primera persona, ¿quiere esto decir que es autobiográfico?*

G.C.I. En absoluto. Muchas veces he lamentado que el libro estuviera escrito en primera persona, porque hay demasiados lectores que tienden a identificar a éste o aquel personaje con el autor, ya que al haber más de un narrador que usa la primera persona hay que buscar más lejos o entre un mayor número de personas que en el caso de otro escritor que haya empleado una primera persona singular, como por ejemplo el yo narrativo que usa Somerset Maughan en *La luna y seis peniques*. Como otros escritores antes que yo he combatido esta asociación de una voz gramatical con la persona del escritor desde que el libro comenzó a publicarse en fragmentos en diversas revistas. Pero era imposible escribir mi libro en otra forma. He insistido que *TTT* es una galería de voces y no hay otra forma de expresar estas voces propias que la primera persona del singular. Cuando escriba un libro realmente autobiográfico me cuidaré, para ficcionalizar mi persona como ficcionalicé a mi alter ego crítico, de escribirlo en tercera persona del singular o del plural tal vez.

R.G. *¿Cómo explicas tú que tu libro que ha sido escrito en cubano, como tú dices, haya tenido tanto éxito en España y América Latina?*

G.C.I. Eso ha sido siempre mi asombro. Siempre pensé que el libro no sería entendido más que por un número muy reducido de personas que vivían en determinado lugar de La Habana, en una época dada y alrededor mío. Es decir, por mis amigos o mis enemigos más íntimos. Pero con el tiempo he tendido a explicarlo pensando que el humor y el erotismo, de los cuales el libro está colmado, han facilitado considerablemente la lectura, porque no han dorado pero sí endulzado las diversas píldoras ajenas. Hay, además, una cierta conducta determinada por la noche y la ciudad, por la vida nocturna, que es común a la mayor parte de los hombres cuando tienen determinada edad y viven en una ciudad, en este siglo, ya que trasnochar conlleva ese atractivo fascinante que siempre tiene el mal. Dije en el siglo xx y no dije bien, ni siquiera si hubiera dicho siglo xix ó xviii ó xv. Podría haber llegado a eras precristianas en esa comunión con el mal nocturno. Si por algo me identifico yo tanto con la literatura de la decadencia romana —me refiero concretamente a los libros

de Petronio, de Catulo y de Sexto Propercio— es porque fueron los primeros escritores que celebraron la noche, la noche entendida no como naturaleza sino como su opuesto: como tiempo de aventuras eróticas, de *correrías*, como decimos en español, esas *noches de ronda*, y de la relación posible entre ciertas mujeres que habitan ese secreto mundo nocturno y ciertos jóvenes que tienen el ocio suficiente para frecuentarlo. Esa noche es una noche común, creo yo, a todos los mortales que han tenido la dicha de vivir en una gran ciudad cuando jóvenes y han sentido la curiosidad de viajar al centro de la vida antinatural y de conocer a los habitantes de ese otro mundo, que es para el hombre que trabaja y se acuesta temprano o para el que vive en el campo tan lejano y oculto como la otra cara de la luna.

R.G. *¿Tu libro ha sido acogido extraordinariamente bien por la crítica donde quiera que se ha publicado, pero dónde, realmente, ha sido esa crítica más inteligente o justa, a tu parecer?*

G.C.I. En esas dos capitales de Francia que son París y Buenos Aires.

R.G. *¿En serio?*

G.C.I. En serio que hablo en serio. Los críticos más inteligentes de mi libro han publicado críticas en periódicos de tu capital y en París, donde, por ejemplo, el crítico del diario *Le Monde* ha escrito una de las frases escoliásticas a mi juicio más justas o felices, cuando dijo que *TTT* era el encuentro de la novela policíaca con la semiología. Aunque, por supuesto, lo único que rechazo del resto de esa apreciación inteligente es la aproximación a las modas literarias francesas que nunca me han interesado.

R.G. *¿Qué opinas del estructuralismo como método?*

G.C.I. No sé nada de eso. Cuando leí ese nombre por primera vez, hará unos tres años, pensé que era un nuevo método de construcción, algo así como el hormigón armado.

R.G. *¿Pero tú conoces, por supuesto, a la gente de "Tel Quel"?*

G.C.I. Conozco, sí, a Sollers y a Ricardou personalmente. Los conocí en 1963 en un coloquio de cine experimental que se celebraba en Knokke Le Zoute, al que fui por obligación diplomática: entonces era yo el agregado cultural cubano en Bélgica. Iba yo por un camino, buscando la intrincada dirección de una anfitriona fácil, conduciendo mi pequeño Fiat 600, cuando di con dos figuras blancas perdidas en la noche flamenca. Detuve el carrito y los invité a subir y llevarlos a su destino que era aparentemen-

te también el mío. Eran Sollers y Ricardou, casualmente invitados a la misma fiesta intelectual —que, como todas las kermesses, terminó en bananal. Más tarde, por la madrugada, Sollers y yo íbamos en mi automóvil, casi como Rine y Silvestre al final de *TTT*, con sendas belgas, rumbo a un club esotérico en Zee Brugge, envueltos en la doble niebla mental del alcohol y del recuerdo y, por supuesto, en la sempiterna niebla real belga. La banda sonora está tomada por Soller quien repite, una y otra vez, en su español aprendido en Madrid, "Pero, no sé qué carajos quiere esta chica", mientras resiste los furiosos embates sexuales, magnificados por la pequeñez del auto y la resistencia telqueliana, de esta belga que se llamaba curiosamente Ondine Flamand. Antes, temprano esa noche, recuerdo a Lucien Goldmann, el sociólogo de la novela, y a Ricardou, entonces esteta, discutiendo apasionadamente sobre, por supuesto, estética alrededor de una mesa. No puedo dejar de pensar que ambos trataban, inútilmente, de acaparar la atención de nuestra anfitriona. Digo inútilmente porque la anfitriona, intrigada por mi silente *charm* caribe, siempre exótico, estaba menos ocupada en desenredar los argumentos torcidos del joven francés y del viejo húngaro que en enredar sus bien estructuradas piernas alrededor de una de las mías —evidentemente en busca del conocimiento antropológico.

R.G. *¿Qué me dices de la antropología moderna?*

G.C.I. Lo mismo que te diría de la antigua. La antigua declaraba que el hombre viene del mono; supongo que la moderna, por variar, haya descubierto que el hombre viene del mono. Si son revolucionarios dirán que el mono viene del hombre, si son evolucionarios que el hombre va hacia el mono.

R.G. *¿Qué puedes comentar de los trabajos de Levi-Strauss?*

G.C.I. Me parecen excelentes. Muy duraderos. Yo tengo dos desde hace varios años y eso que los uso prácticamente casi todos los días.

R.G. *¿Dos? ¿Dos qué?*

G.C.I. Pares de pantalones de levis, hechos por Levi-Strauss and Co., de San Francisco, Cal.

R.G. *¿Crees que los géneros literarios están fundiendo la poesía y la novela?*

G.C.I. Es evidente que la novela viene de la poesía épica. Es decir, no de un género sino de un árbitro poético que envolvió al mundo antiguo con

su encanto oral y mítico, desde las primeras muestras épicas recogidas y con el impulso de esas obras maestras absolutas que son *La Iliada* y *La Odisea*, hasta las epopeyas medievales que, por degradación, originaron las novelas de caballerías y por extensión a esa gran caricatura total de la epopeya que es el *Quijote*, sin lugar a dudas la primera novela verdaderamente moderna, porque es la primera novela con conciencia de tal, parodia y sátira de un ámbito degenerado en género y a la vez estudio psicológico de caracteres, gran encuentro de la épica y la lírica y al mismo tiempo juego de la realidad y la literatura y escolio de sí mismo. El *Quijote* es, como *Hamlet*, tantas cosas al mismo tiempo que sería inútil su enumeración y para hallar su verdadera contrapartida hay que esperar a bien entrado el siglo xx. a una novela que es todas las cosas que es el *Quijote* y de nuevo un encuentro del género con sus orígenes. Me refiero, por supuesto, a *Ulises*. No es casualidad que Joyce tomó el nombre y el modelo para su libro de esa primera novela épica en verso que es *La Odisea*. Cervantes toma sus modelos épicos para crear la novela como género, Joyce repite el gesto para destruir esa falsa división genérica y permitir a la novela crear, para nosotros, un ámbito poético, mítico y escrito. Después de Joyce la poesía y la novela se aproximan tanto que hay libros, como *Pale Fire*, de Nabokov, en los cuales resulta imposible separarlas, aunque Nabokov al mismo tiempo que funde inseparablemente poesía y novela respetuosamente conserva sus límites, como el agua fantástica que descubrió Gordon Pym. Pero cuando no aparece este cuchillo separador de Pym, la novela, nuestra novela, es poesía y prosa a la vez. Es eso lo que convertirá a la novela moderna en intraducible, de nuevo vuelta nada texto y todo voz.

R.G. *¿Se puede hablar de una novela mexicana, argentina, cubana, etc.?*

G.C.I. No, pero se puede hablar de novelas escritas por cubanos, argentinos, mexicanos, colombianos, etc., etc., que usufructúan el mismo lenguaje escrito —aunque no hablado igualmente, por supuesto.

R.G. *¿Entonces existe la novela latinoamericana?*

G.C.I. Existe la novela hispanoamericana.

R.G. *¿Cuál es la diferencia?*

G.C.I. Latinoamérica tiene que incluir ahora a Brasil y a Haití, necesariamente y quizás, en el futuro, al Canadá francés, naciones tan diferentes que para colmo hablan idiomas distintos. Hispanoamérica está unida por este tenue cordón umbilical que también nos liga a ese país tantas veces

lejano que es España. Me refiero al español. Esta lengua es nuestra única identidad, no de orígenes sino de estructuras verbales sobre la que se asienta nuestro precario pensamiento. No hay nada más diferente a un argentino que un mexicano. . .

R.G. *Estamos muy lejos también.*

G.C.I. Cierto, ¿pero qué tienen en común un uruguayo con un boliviano excepto el idioma? Cuando ese habitante del altiplano no habla sino quechúa ambos parecen más hombres de distintos planetas que de diferentes países.

R.G. *Pero ustedes los caribeños se parecen todos mucho.*

G.C.I. Si los colombianos de la costa, los venezolanos, los dominicanos, los puertorriqueños y los cubanos se parecen exteriormente es porque Cuba, desde hace cuatro siglos, ha dominado culturalmente el ámbito caribeño que quedó fuera de la órbita india y porque La Habana era una gran ciudad cuando Barranquilla, Caracas y San Juan no eran más que caseríos. La cultura siempre se ha hecho, en el Occidente de tradición grecolatina, en las ciudades. La única excepción urbana fue Santo Domingo, cuyas posibilidades metropolitanas quedaron aniquiladas por los cataclismos históricos que han azotado periódicamente esa desgraciada isla escindida varias veces a pesar de su pequeñez. Solamente el español, como lengua, se ha mostrado imperecedero en todos los cambios coloniales que ha sufrido América. No es extraño que nuestra novela, más que cualquier otro avatar anterior del género, se ordene a partir del lenguaje.

R.G. *Pero, ¿a qué atribuyes el auge actual de la novela? Porque nuestro idioma común ha estado entre nosotros casi cinco siglos y es solamente ahora que hay una novela legible en América Latina.*

G.C.I. Falso. No hay novela más "legible" en América Latina que las que escribió Machado de Assis en Brasil hace casi un siglo.

R.G. *Perdón, en América Hispana entonces.*

G.C.I. Eso es otra cosa. La novela es evidentemente un género burgués; detesto ese adjetivo porque siempre tiene connotaciones que van más allá de la literatura, que coinciden con la sociología —ciencia detestable o por lo menos deleznable— y de contra incide en el análisis marxista de la literatura, y ambos, el enfoque sociológico y el marxista, me parecen los peores análisis literarios posibles. Pero es evidente que la novela es un género literario en el que la clase media se reconoce y que es, si no pro-

ducido, al menos consumido por la clase media y en las ciudades. Stendhal dijo que la novela es un espejo que se pasea por un camino y habría dicho mejor si dijera que es un espejo que camina por las calles para que se vean, bien o mal delineados o desfigurados, los burgueses, es decir, el ciudadano. La existencia de una novela en América Hispana en estos momentos viene del ascenso al poder —al dinero, que en las sociedades capitalistas es una forma de poder— de la clase media latinoamericana, establecida en las grandes ciudades como México, Buenos Aires, Caracas, Bogotá, Montevideo, San Juan. Aquí están los grandes compradores de novelas —aunque no siempre coincidan compradores y lectores, que muchos compradores no lean los títulos, y aun los nombres que compran, como es indudable que ha ocurrido con la última novela de Cortázar y la primera novela de Lezama Lima, que tienen el prestigio de lo desconocido pero poseído, del objeto esotérico encima de la cómoda. Es justo que estos burgueses quieran mirarse en su propio espejo y no en espejo ajeno, cansados de ver otras ciudades retratadas en las novelas como desconocidos amables en las fotografías. Además de que esa función la realizan a cabalidad las revistas, los noticiarios y la televisión. Esto explica que aparezca, por primera vez en América Latina, ese epitome del éxito literario que inauguró Cervantes y que el gigantismo norteamericano ha convertido en nuestra versión de la posteridad instantánea: *el best-seller*. La unión del artículo en español con el nombre compuesto inglés muestra cuán reciente es su aparición: ahora, con Mario Vargas, García Márquez y Manuel Puig, es posible encontrarse con escritores latinoamericanos cuyas obras llegan a vender más de cien mil ejemplares fácilmente. Por primera vez en la historia de la literatura latinoamericana hay escritores que pueden vivir —y vivir bien— de lo que escriben.

R.G. *¿Cómo explicas tú el éxito de escritores cubanos como tú y Lezama Lima en otras partes de América Latina, de acuerdo con tu teoría del "espejo burgués"?*

G.C.I. Creo haber explicado que este espejo es lingüístico. Por otra parte, el libro de Lezama agotó su primera y única edición cubana en pocos días. Estoy seguro que igual carrera habrían tenido *TTT* y *De dónde son los cantantes* de haberse permitido la entrada de estos libros en Cuba.

R.G. *¿Y el éxito de otros escritores latinoamericanos, como Borges, que no escriben novelas, cómo lo explicas?*

G.C.I. El éxito de la novela latinoamericana ha puesto de relieve la existencia de la literatura latinoamericana a grandes públicos, dentro y fuera

de América. Es este éxito masivo lo que es nuevo, el reconocimiento y aun el conocimiento de esta literatura, no su existencia. El argentino no es el primer escritor de América que habla español que obtiene un reconocimiento mundial estando vivo. Ligeramente anterior a Borges, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón se codeaba con Lope, Calderón, Tirso, Cervantes y Quevedo en el siglo xvii y conseguía no sólo fama y un puesto entre estos gigantes del Siglo de Oro, sino además ese torcido homenaje *inter pares* que es la envidia literaria. Rubén Darío, dos siglos y medio más tarde, es otro ejemplo eminente de americano que no sólo triunfa en Europa —¿quién quiere tener éxito literario en Australia?— sino que cambió el curso entero de la literatura en español, en este caso la poesía que ya no volvió a ser la misma. Hay otros ejemplos que están en todas las historias de la literatura, aunque son clásicos menores: el Inca Garcilaso, Sor Juana Inés, Martí, Lugones, Reyes. Como todo pasa en tres, Borges, el tercero de nuestros grandes clásicos, ha conseguido irritar lo suficiente la ostra del idioma para permitir esta perla barrueca de la *nueva-novela*.

R.G. *¿Tan grande consideras tú su aporte?*

G.C.I. Borges, como todo clásico, ha cristalizado reuniéndolos los elementos dispersos de nuestra realidad —la esencial realidad americana no la regional— para hacerlos evidentes modelos, dramáticamente. Ahora ha ocurrido con la novela latinoamericana lo que ocurrió con la novela rusa en el siglo pasado. Pushkin y Gogol fueron los motores poético y prosáicos que impulsaron la literatura rusa de la inercia regional a una dinámica universal. Borges, que es el escritor más importante que escribe en español desde la muerte de Quevedo, al elevar ciertas lecturas del estado pasivo al uso activo, al unir ciertos destinos épicos, que él mismo llama "sudamericanos", y ciertas experiencias privadas eminentemente íntimas y colocarlas en un plano de máxima atención por su calidad literaria, ha permitido a los que hemos venido después disponer de un modelo a imitar —y no hay un solo escritor hispanoamericano que escriba ahora y pueda echar a un lado la influencia de Borges en su escritura— no impuesta desde el exterior por la moda sino surgida entre nosotros y a nuestro modo. Borges es nuestro Gogol y nuestro Pushkin reunidos en un solo escritor.

R.G. *Por lo que veo tu bête noire es el regionalismo literario.*

G.C.I. Nunca me ha interesado. El regionalismo siempre tiende a producir una literatura tan estrecha como sus bordes limítrofes. Su único goce

posible viene de ese exotismo de las muestras que se llama color local. Aun la obra de un escritor extraordinario como Faulkner está lastrada precisamente por su regionalismo. Es por lo que siempre me interesó más Hemingway que Faulkner. Si Faulkner es sin duda un poeta, Hemingway fue mucho más artista, y la literatura que no tiende a realizarse como arte está condenada de antemano al fracaso. Fue este retorno a la región lo que aniquiló a la literatura española cuando antes había inaugurado, prácticamente sola, la literatura europea, es decir, universal, de nuevo, en el mundo moderno.

R.G. *¿Qué autores españoles son tus favoritos?*

G.C.I. Ninguno. Como no soy palmista no leo autores sino libros. Entre estos libros puedo contar *El Libro de los Ejemplos*, *El Libro del Buen Amor*, *La Lozana Andaluza*, *La Celestina*, *Guzmán de Alfarache*, *El Lazarillo*, *El Buscón*, el *Quijote* y poco más, y, después de un salto de tres siglos de ruidoso silencio, *El Rey y la Reina*, de Sender, *Tiempo de Silencio*, de Martín Santos, y el *Don Julián*, de Goytisolo, que es el único libro verdaderamente barroco escrito en España desde hace tres siglos. Por supuesto, entre las grandes novelas españolas que he leído debo mencionar, casi en primer lugar, en este siglo, *Niebla*, de Unamuno, que es el único gran escritor que dio la llamada Generación del 98. Todo lo que Unamuno tocó —ensayo, poesía, novela— lo convirtió, si no en arte, en una emocionante aventura metafísica.

R.G. *¿Y Ortega y Gasset?*

G.C.I. Ortega demuestra, una vez más, que la literatura no se hace con ideas sino con palabras. No es raro que un hombre que pensara tan bien escribiera tan estruendosamente mal —y no en el sentido de la mala escritura, sino en el del bello estilo y la prosa considerada como lo que escribe un literato.

R.G. *¿Baroja no te interesa?*

G.C.I. Nadie que escriba tan mal puede ser del todo malo, pero como novelista Baroja es un desastre mayor. Sus mejores novelas son siempre sub-sub Flaubert. . . medio siglo más tarde. En cuanto a su filosofía privada, es una buena muestra de que se puede ser a la vez anarquista y reaccionario.

R.G. *¿Por qué ninguno de los nuevos escritores latinoamericanos parece sentir el menor interés por la literatura española contemporánea?*

G.C.I. Muchos de los viejos tampoco. Ve a Borges. La explicación está en que la literatura española hace tiempo que es un impresionante catálogo de mediocridades y falsas reputaciones.

R.G. *¿Producto de la Guerra Civil tal vez?*

G.C.I. Comenzó antes de la guerra civil de 1936-39. Casi cinco siglos antes para ser exactos. La decadencia general española empezó con la expulsión de árabes y judíos, esa injusta doble diáspora semita, se consolidó con la Contrarreforma y culminó en 1588 con la hecatombe de la Armada Invencible. La guerra civil, como las guerras de independencia americanas —guerras civiles externas— o la derrota de 1898 en Cuba, no son más que anticlimax. Esa decadencia ya estaba presente cuando Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope y Calderón crearon ellos solos la reputación de ese Siglo de Oro que es rico gracias a dos o tres escritores de genio solamente. La burla cruel que hicieron algunos entre ellos del mexicano Alarcón muestra hasta qué punto ninguno fue capaz de ver a ese deforme visitante de otro mundo como una muestra de lo que vendría. Darío, a fines del siglo pasado, y García Márquez, ahora, son los vengadores de esa temprana cena de las burlas alarconianas: ellos han vivido, viven, en España asaltados por la sicofancia constante que rodea a las cumbres en un vasto desierto de talento.

R.G. *¿Cómo ves tu contribución a la novela escrita en español?*

G.C.I. Quisiera que la vieran, no yo sino otros, como las bases inestables a un monumento futuro a la irrespetabilidad. ¡Basta ya de vacas sagradas! En la literatura, en la vida, en la política, en la historia, en el lenguaje: que nada humano sea divino.

NOTA

Estas páginas pertenecen a una entrevista realizada en Londres, Inglaterra, en octubre 5, 1970. Ahora se publican con la generosa autorización del entrevistado y la entrevistadora, así como de la editorial Alfred A. Knopf, quien posee los derechos exclusivos de la entrevista.