

TARDES EN LONDRES
Conversación con Guillermo Cabrera Infante
London, 26 de setiembre de 1997

por Claudia Hammerschmidt
Universidad de Jena

Claudia Hammerschmidt: Hablando de crítica de cine, ¿por qué nunca mencionó a *Raising Cain* (*Demente*) de Brian de Palma?

Guillermo Cabrera Infante: Porque esta película la vi por televisión después de haber escrito un ensayo sobre Brian de Palma; pero a mí esta película me gustó mucho. Y tengo una relación específica con esta película porque el actor principal es cubano aunque se haya cambiado de nombre. Ahora se llama Steve Bauer que suena mitad americano mitad alemán; es un amigo nuestro. Nos da preocupación porque se metió en la droga. Ha echado a perder su carrera por la droga. Nos vimos en Miami, me prometió que no se iba a volver a meter en la droga, pero por supuesto las promesas de un drogadicto no valen nada: volvió otra vez a la droga. Es una lástima porque es muy buen actor. Cualquiera día recibo la noticia de que se ha muerto de una sobredosis. Su verdadero nombre es Esteban Echevarría; empezó a hacer una serie de televisión y se cambió para Rocky Echevarría y finalmente apareció como Steve Bauer. El es el *psychic* de Al Pacino en *Scarface*.

C.H.: Quizás podría seguir explicando la significación de los nombres, dado que Steve Bauer también cambió de nombre varias veces. Está muy a la vista que Usted cambió varias veces de seudónimo, como lo demostró por ejemplo Souza en su biografía. En una entrevista usted explicó que la necesidad de utilizar seudónimos surgió a raíz de su encarcelamiento por "Balada de plomo y yierro".

GCI: Es así.

C.H.: Pero después usted siguió con otros seudónimos, y encima empezó a jugar con su nombre propio, insertando, por ejemplo, los iniciales de su nombre en los textos.

GCI: Yo siempre he tenido, aparte de los problemas con la ley, los problemas en la escuela de periodismo, y también he tenido problemas con mi nombre. Como yo he explicado muchas veces, se me ocurrió el seudónimo de "G." por Guillermo, "Ca" por Cabrera y "In" por Infante, y lo que salió fue "Caín". De alguna manera ese nombre disfrutaba de una gran publicidad anterior, por supuesto. Tres mil años de publicidad. Pero yo siempre tuve problemas con el nombre por el hecho de que mi padre se llamaba igual que yo. El cometió el error de ponerme su nombre. Mi padre era periodista, y yo tenía que alejarme un poco del nombre de mi padre. Por un tiempo yo me firmé "Guillermo C. Infante". Todavía yo uso "G.C. Infante", en el banco, por ejemplo, porque es mucho más fácil de pronunciar y más reconocible que "Cabrera". A partir del momento en el que yo empecé a escribir lo que fueron los cuentos, tuve la necesidad de alejar mi nombre del nombre de mi padre. Creo que cometí un error fundamental, que fui amable como él; eso siempre trae problemas

porque la gente espera que tú seas como tu padre y tu padre espera que tú seas como él, entonces no hay identidad posible. En mi pueblo yo era "Guillermito"; todavía me llama así la gente íntima. Por supuesto, a mí lo de "Guillermito" me atrae porque está envuelto en el nombre la palabra "mito". Pero ha sido una especie de carga que yo he tenido con mi nombre: si yo me pudiera llamar de una manera más simple o de una manera más distinguible o más separable del nombre de mi padre. Para colmo, había un periodista en La Habana que todavía vive en Miami que se llamaba Guillermo Cabrera Leiva, y a mí me confundían con Guillermo Cabrera Leiva. Eso era una fuente de equivocaciones que no terminaba nunca. Pero por esa razón de que es un nombre tan antiguo, el firmar "G. Caín" en *Carteles* atrajo a mucha gente que creía que yo me llamaba Caín o que prefería llamarme Caín a llamarme por mi nombre. Es decir, los compañeros de bachillerato sabían mi nombre, mi familia sabía mi nombre, algunos amigos sabían mi nombre, pero la gente que leía *Carteles* y la gente que leía las críticas de cine no esperaba que ése no fuera mi nombre. Además, ocurrió algo muy poco conocido, y es que "Caín", "Cain", es un nombre, un apellido común en inglés. Mucha gente se llamaba Cain. En Estados Unidos es más común todavía porque muchos judíos han transformado su nombre para llamarse Cain. Hay un autor famoso que se llamaba James M. Cain, que es el autor de *El cartero llama siempre dos veces*. En español no hay esta tradición. En español, el nombre de Caín es un nombre maldito, y entonces no lo usa nadie. Y el hecho de que yo lo usara, pues, tuvo por consecuencia que se asociara directamente mi nombre a mi carácter.

C.H.: En realidad, en el vocablo Cain en inglés también está el *Citizen Kane*.

GCI: Sí, claro, pero escrito de otra manera.

C.H.: Sí, pero suena igual. Y creo que ya existen estudios sobre la posibilidad de comparar la estructura de *Citizen Kane* con la estructura de *Tres tristes tigres*: son todos narradores en primera persona que buscan descifrar el enigma del personaje principal, Kane por una parte y quizás Bustrófedon de la parte de *Tres tristes tigres*. Encima, estos dos personajes constituyen cada uno un mito, este mito que está en "Guillermito". Pero estos mitos como "Rosebud" no se dejan descifrar. Y tengo la sensación de que todos sus textos, no solamente *Tres tristes tigres*, conforman un mito que es justamente su nombre propio a través de una reescritura constante: de su nombre, de sus textos, de algunas alusiones que resurgen en otro contexto, en textos posteriores.

GCI: ¿Tú no sabías que hay una frase muy corriente, no sé si originada en Inglaterra o Estados Unidos, para decir que se arma un alboroto, una pelea, una confusión? Eso se dice "raising Cain" que es el título de la película de la que hemos hablado hasta hace muy poco. También una crítica americana que publicó un libro sobre *Citizen Kane* usa la ambivalencia de "Kane", "Cain" y "Raising Cain".

C.H.: Eso quería decir más o menos: se arma ese alboroto leyendo más y más sus textos; es decir: quizás uno pueda llegar a un cierto entendimiento, pero me parece que es un proceso interminable. Ningún texto suyo está terminado, sino que resurge en textos posteriores; cada texto se reescribe, por lo cual también la lectura nunca llega a su fin. En realidad, ya con su primer libro, *Así en la paz como en la guerra*, ocurrió eso: son cuentos que ya habían sido publicados en revistas con anterioridad y que al ser publicados conjuntamente,

unidos por las viñetas, reciben dimensiones distintas, se leen de manera diferente. O la reedición de "En el gran Ecbó" en *Delitos por bailar el chachachá*, junto con "Una mujer que se ahoga" y "Delitos por bailar el chachachá", obra como una reescritura por su contextualización distinta. Encima, en el prólogo a *Delitos por bailar el chachachá*, "Tres en uno", habla directamente de la literatura repetitiva que trata de solucionar la contradicción entre progresión y regresión.

GCI: "En el gran Ecbó", déjame decirte, fue publicado en La Habana como un cuento separado en 1958, y después en 1960 formó parte de *Así en la paz como en la guerra*. Y ahora en estos tres cuentos, en "Tres en uno", en *Delitos por bailar el chachachá*, reaparece como dando lugar a otras narraciones prácticamente con la misma historia, con los mismos personajes, pero con diferentes soluciones. Lo que me gusta de "En el gran Ecbó", en el año que lo escribí, y lo que me gusta hoy, es la simplicidad de la narración, que a mí me cuesta mucho trabajo conseguirla.

C.H.: Pero esta simplicidad es sólo aparente; en realidad establece muchas alusiones.

GCI: Pero yo me refería a la simplicidad de narración, no a la simplicidad de connotaciones que por supuesto hay varias, inclusive muchas que yo me sé y que nunca he dicho, inclusive el origen del cuento. Yo no he hablado mucho de cómo se originó el cuento, realmente, y de la concomitancia que tiene con mi vida en esta época, mucho más que lo que aparente el alcance inmediato del cuento, mucho más que lo que pueda ofrecer una lectura. A mí en realidad me interesan mucho las lecturas que sean idóneas, pero me doy cuenta de que son realmente imposibles. Es decir, yo dije acerca de *Tres tristes tigres* que no estaba muy seguro de que en España, que fue donde se publicó y se premió el libro, hubieran entendido todo el lenguaje del libro, no ya las connotaciones, las referencias ni los juegos de palabra, sino el mero lenguaje del libro, porque este libro está permeado de cubanismos, y no solamente de cubanismos como palabras, sino del modo de hablar y del modo de pensar concretamente en La Habana. También dije que para ser el lector ideal de este libro, tenía que... ¿tú conocés esto?

C.H.: ... tenía que haber estado el 11 de agosto de 1958 en el Malecón en un convertible.

GCI: Exactamente. Por ejemplo, sabes que en La Habana La Mutualidad era una clínica en que tú pagabas un dinero al mes y tenías derecho de ir a la clínica durante cierto tiempo. Como ves, las palabras siempre conducen a otras palabras.

C.H.: Creo que a esto se podrían decir tantas cosas a la vez. "Las palabras siempre conducen a otras palabras" creo que también se refiere a lo que se llama la intertextualidad, que toda frase ya es una cita, por lo cual la palabra nunca puede ser propia. Por un lado, creo que esta "teoría" Usted la pone en escena constantemente en sus textos de una manera alucinante. Pero por otro lado, me parece, en sus textos hay siempre la búsqueda de atrapar una propiedad dentro de las palabras, de apropiarse de las palabras. Usted en alguna entrevista dijo que cada acto de nombrar es adánico, y Adán, por supuesto, fue el primero en nombrar las cosas y el que a través de nombrarlas las creó.

GCI: Pero Caín tuvo que soportar esa herencia, la herencia de su padre. A mí lo que me

interesa en realidad es que las palabras den origen a otras, generalmente cambiadas. Esto en realidad es la esencia del pun, que yo uso mucho, y que me critican los malos lectores. Es una forma que se podría llamar de integración de las palabras, que es una forma de desintegración de las palabras y ella es a su vez la concomitancia de ciertas palabras con otras que las preceden o las siguen como pasa en la aliteración. Una frase aliterativa es mucho más fácil de leer y más recordable que la frase llana, porque simplemente hay una suerte de elemento de densificación en la aliteración. No estoy hablando de poesía como elemento constitutivo, sino de poesía como mecánica de la escritura. Yo la uso mucho; a veces la uso demasiado, pero a mí me interesa ese tipo de relación de las palabras, la relación de las palabras con otras palabras que vienen después o la relación de las palabras con una construcción que no necesariamente es la misma palabra, pero que se le puede parecer o ser la misma palabra significando otra cosa; que es lo que pasa con el pun.

C.H.: El que incorpora de cierta manera esta visión de las palabras es Bustrófedon en *Tres tristes tigres*.

GCI: Pero hay que hacer una salvedad. La existencia misma de Bustrófedon es cuestionable. En el libro no se sabe exactamente si murió o si está vivo o qué hizo cuando vivía. Todo depende de terceros que hablan de su capacidad de jugar con las palabras y de su terrible muerte súbita. Pero la presencia de Bustrófedon no está más que en las parodias. Como personaje prácticamente no existe.

C.H.: Pero está en las palabras. Y "Bustrófedon" es también este tipo de escritura que va de la izquierda a la derecha y de la derecha a la izquierda. Por lo cual, aunque no haya existido como personaje, está omnipresente en el libro.

GCI: Pero también Bustrófedon fue el nombre de un perro bigotudo. Claro, nunca respondía por este nombre tan largo y tan extraño, pero se llamaba así. Todos en la casa lo conocían como Bustrófedon. "¿Dónde está Bustrófedon?" "¿Qué ha hecho Bustrófedon?" "¿Ha comido Bustrófedon?" Y de ahí fue que a mí se me ocurrió que ese personaje que hubiera sido otro personaje bien diferente se llamara Bustrófedon.

C.H.: Pero no le creo que haya sido una elección arbitraria, porque ya en *Tres tristes tigres* existe esa manera de invertir la escritura, las palabras, de no solamente escribir de izquierda a derecha, sino también de derecha a izquierda. Me parece que es muy evidente en el episodio de los Campbell que se cuenta innumerables veces, pero que justamente por la inserción de la nota "no publicable" al final se hace legible precisamente a partir del final, de la derecha a la izquierda.

GCI: Pero esta nota está ahí para completar la destrucción de la credibilidad de la narración. La narración se presenta como una narración simple concebida y ejecutada por un americano turista. A su vez este americano turista que podía haber estado sólo en La Habana está acompañado por su esposa. Su mujer le reprocha su incapacidad para narrar algo tal como ha ocurrido -que es un reproche por otra parte que a menudo se hace a los escritores-, pero en este caso ella destruye con sus notas el cuento de su marido. Y a la vez la nota en que se revela que es una traducción de Rine, destruye por completo las dos narraciones. Y eso en realidad estaba ahí para demostrar al lector que no debe creerse todo

lo que lee.

C.H.: Pero del otro lado tiene que creer otra cosa. El turista americano se llama William Campbell. ¿Por qué se llama justamente así?

GCI: Yo creo que el nombre lo escogí por ser muy americano y muy fácil de recordar. Por lo que ahí es interesante en la narración es que aparece central en el libro, y en realidad se trata de una traducción. Y por supuesto al final se demuestra que la traducción es falsa, que es una traducción malhecha y que ha tenido que ser arreglada para publicarse, y a su vez en el final de todo el libro se reprocha a los traductores de ser siempre traidores.

C.H.: El "Tradittori" de "Bachata".

GCI: Eso es lo que a mí me interesaba como destrucción de la narración. Este cuento se originó en una aventura muy diferente a la que tienen los Campbell: una aventura homosexual de Néstor Almendros en Atenas que iba con un amigo de turista en Atenas. El amigo tenía problemas con una pierna y llevaba un bastón, y el bastón desapareció. El amigo empezó a buscarlo desordenadamente hasta que lo encontró y era otro bastón idéntico al bastón que él tenía. Entonces Néstor Almendros me hizo este cuento, yo lo escribí en Bruselas, vine a ver a Néstor a París, le señalé el cuento, y, claro, Néstor Almendros reaccionó como Mrs. Campbell: yo había cometido toda clase de errores, yo no había entendido nada, yo no había oído bien, esto no es como pasó. Y entonces estas son las correcciones de Mrs. Campbell que son las correcciones de Néstor Almendros a mi narración primera. Las incorporé al libro porque hacía falta también que aparte de los personajes principales hubiera ciertos personajes extraños, es decir extranjeros. Y además porque a mí siempre me gustó esta narración, aun por los reparos de Mrs. Campbell a mí me pareció que la narración era interesante por la confusión que creaba dentro del cuento, por la actitud racista del narrador del cuento, por la confusión cotidiana como la vivía Kafka -que originó toda la historia.

C.H.: Pero Campbell no me parece un nombre inocente.

GCI: Es que venía directamente de las sopas. Yo no conocía los cuadros de Warhol cuando escribí la narración. Las sopas "Campbell" eran muy corrientes en Cuba, y se me ocurrió que sería un nombre americano fácilmente reconocible y al mismo tiempo no muy real, porque en verdad el Sr. Campbell no existe.

C.H.: Pero no sólo se llama Campbell, sino también "William", y usted en otra entrevista ya había hablado de este nombre. Además, en *"To kill a foreign name"* habló de su nombre Guillermo que en inglés es William. Y además, siempre cita *"What's in a name?"*, la cita de Joyce de William Shakespeare. En el contexto de Joyce existe la alusión de Stephen Dedalus a la manera de Shakespeare de incorporarse dentro de sus textos. Y en *Tres tristes tigres* hay este "GCI" que socava las bases de la narración y que a la vez se ficcionaliza.

GCI: Pero hay una introducción inevitable. Muchas veces yo hago cosas por el mero placer de hacer una broma. Esa era una ocasión para insertarme dentro del texto como un probable editor de la traducción de Rine Leal. Y no hay más, no hay ninguna otra connotación,

porque en realidad el personaje que se supone que es mi alter ego, es Silvestre, no GCI. Silvestre está bien alejado de GCI tanto como GCI está alejado de la narración. Sería una intromisión de la realidad dentro de la ficción.

C.H.: ¿Así que Silvestre es su *alter ego* dentro de *Tres tristes tigres*?

GCI: Sí, porque este nombre aparece varias veces en *Así en la paz como en la guerra*. Por supuesto no podía aparecer en *Un oficio del siglo XX* porque todo se trataba acerca de Caín. Pero ahora ha habido la posibilidad de insertar un *alter ego* dentro de la narración. Y además, como Silvestre participa de las mismas condiciones de realidad que Arsenio Cué o que Códac - que son todos pueblerinos venidos a la gran ciudad - pues, en vez de inventar otro nombre, yo escogí este nombre que era más fácil de manejar para mí que un nombre ajeno. Por supuesto, un nombre ajeno significaba otro personaje.

C.H.: Pero en la versión de Rine Leal que está mucho más exuberante que la de Silvestre ...

GCI: Rine Leal sufre del mal de escolia: explica demasiado.

C.H.: Sí, quiere traducirlo todo...

GCI: Y explicarlo todo.

C.H.: Pero Silvestre hace lo contrario: tacha. Tacha las exageraciones de Rine Leal, y tacha dos veces el adjetivo "silvestre" de la versión de su amigo. ¿Esto es casualidad, o se podría decir que tiene que ver con cierta actitud frente al nombre propio? Una actitud diferente a la de Leal que, por otra parte, me parece que es el nombre de un personaje que realmente existió.

GCI: Sí, es un personaje con una identidad, pero que no tiene mucho que ver realmente con el personaje del libro. Lo que pasa es que está ahí por las razones, por supuesto, de relación conmigo, pero al mismo tiempo porque su nombre es altamente bromeable. Además, Leal es una persona que comete tantas traiciones con la traducción que es ya un juego.

C.H.: Pero según la lógica interna del libro, existe un escritor profesional, William Campbell, que escribió un cuento. Y Rine Leal traduce este cuento lealmente por lo cual lo traiciona. Pero el cuento mismo, el original en inglés, no está; solamente se conoce a través de la traducción de Rine Leal. Sólo en la traducción/ traición de Rine Leal sobreviven las huellas del original.

GCI: Está entre los dos cuentos, no solamente en la traducción de Rine Leal. Por cierto, me siento un poco mal refiriéndome a Rine Leal como un personaje, porque el Rine Leal de la vida real murió hace poco en Caracas. Entonces estas bromas, que eran bromas con su nombre, de pronto se han convertido en bromas con un difunto.

C.H.: Aunque en este contexto ahora suene terrible, pero las bromas con los que ficticiamente están difuntos existen en todas partes en sus textos.

GCI: Sí, por supuesto, esto es todo "Ella cantaba boleros".

C.H.: Y Bustrófedon, o Caín que es el asesinato del seudónimo, y todas las alusiones a los difuntos en "Bachata" o las alusiones, en "Bachata" también, a Nosferatu, a Drácula, al difunto vivo.

GCI: El mayor difunto en todo este libro es por supuesto Trotsky. Y lo que da paso a "La muerte de Trotsky" es una serie de parodias que en realidad no tienen que ver mucho con Trotsky. Tienen que ver con el estilo de los aparentes escritores que hablan de Trotsky, que nunca hablaron, ninguno de ellos, de la muerte de Trotsky.

C.H.: En los *Exorcismos de esti(l)o* también hay una alusión a Mercader, y a través de muchos juegos de palabras el Mercader se transforma en Marcado.

GCI: Y Mercator.

C.H.: Pero el último juego con Mercader termina en Marcado, y creo que en casi todos los *Exorcismos de esti(l)o* se trata de que el escritor está marcado por su escritura o la escritura marcada por el escritor, por supuesto. En los *Exorcismos de esti(l)o* también hay muchas alusiones a un "Infante difunto" que podría verse como una muerte a través de la palabra, a través del pasar al otro lado del espejo que sería también el otro lado de la página, donde no está solamente el lector, sino también el escritor. El espejo o el otro lado del espejo como la imagen en el espejo que siempre es una suerte de muerte: la confrontación con la letra imprimida.

GCI: Esta es la famosa frase de Cocteau: "La muerte siempre entra por los espejos". Claro, es una frase poética, pero al mismo tiempo es muy real, porque uno se va viendo envejecer o uno se va viendo enfermarse al mirarse al espejo, y es entonces cuando uno se da cuenta de que ha envejecido o de que está enfermo. Pero, todas estas asociaciones van por tu cuenta. No creo que tenga que aceptarlas todas. Yo tengo cierta prevención contra el estructuralismo, contra las interpretaciones francesas de la literatura, y contra toda esta última escuela de Derrida. A mí, eso nunca me ha convencido mucho.

C.H.: Sí, yo sé que cuando alguien le preguntó por Lévi-Strauss dijo que tiene uno en su casa. - Pero trataba de referirme más bien a que todo resurge dentro de sus textos...

GCI: No, en realidad, no voy a entrometerme en tu labor. Lo que yo puedo hacer es explicarte cosas que tú te preguntas, pero yo no puedo preguntar por tus explicaciones.

C.H.: ¿Usted normalmente lee lo que se escribe sobre sus textos?

GCI: Los ensayos son imprescindibles para los lectores, y yo les presto mucha atención. No en el sentido de que yo haga lo que quiera el crítico. Ahora mismo ha habido una crítica aquí en el *Sunday Times Book Review*, en que la persona se queja de los juegos de palabra que yo hago. Y, claro, a esta persona no le tengo que hacer el menor caso, pero me preocupa que puedan hacerle caso otras personas. Pero, en realidad, los ensayos es algo más lejano. Es decir, no tienen intención de influirme, no tienen intención de hacer variar a mi editor. Por lo tanto, pueden ser menos nocivos. Pero algunos yo los leo; lo que pasa es

que en realidad, otros no vale la pena leerlos, porque ya sé lo que dicen, o no me interesa quién lo dice. No es el caso tuyo, por supuesto. Te estoy siendo absolutamente franco.

C.H.: Muchas gracias, si esto no es otro juego de palabras. Quisiera volver al mito, quizás al mito dentro de los *Exorcismos de esti(l)lo*. Ahí se trata directamente de los mitos griegos, por ejemplo del Minotauro. Aunque los textos sobre el Minotauro a su vez son una cita o una parodia de Borges, creo que no lo son totalmente, ya que se podría ver en este mito, me parece, justamente el exorcismo: el deseo del Minotauro de liberarse del laberinto como el deseo del escritor de liberarse de las palabras, de la escritura.

GCI: Hay en el mito del Minotauro, aparte del mito terrible de Pasifae y de la construcción de un toro para fornicarla y dar la luz a este espantoso monstruo, hay, yo creo, y además es muy recurrente en muchos escritores, hay una suerte de triángulo: entre el Minotauro, que puede ser el escritor encerrado en su despacho, Dédalo, que puede ser el artista como algo diferente al escritor, y Ícaro, que puede ser como el principiante con ganas de volar con alas propias; ni es un artífice como Dédalo, ni es un escritor como el Minotauro. Pero eso se complica aún más sabiendo que la hija de Pasifae trae a Teseo al Minotauro, y al mismo tiempo, cuando Teseo lo mata, puede regresar fuera del laberinto por el hilo que Ariadna le ha tendido durante todo el tiempo que lo condujo hacia la cámara íntima del laberinto. Entonces éstos no son escritores, ni ella es una musa, son personajes de la mitología griega. Pero los otros son aplicables como mito.

C.H.: Son aplicables como mito, sí. Y si miro ahora algunas citas que me había anotado de los *Exorcismos de esti(l)lo*, directamente encuentro ésta:

(Debo agregar, para no hacer trampas dedálicas, que todos estos juegos de palabras concéntricas no son míos, sino de Dédalo, que los hace todo el tiempo. O los hacía. O los hace allá afuera todavía, donde el tiempo se separa del espacio.) Quiero decir, ahora afuera, que me molesta también decir algo entre paréntesis, ya que son como otro corral del espacio que se hace cárcel del tiempo, un laberinto verbal que imita mi habitación-toda-espacio-sin-tiempo: es así como la bautizó Dédalo, que me dijo, Tu palacio, Minotauro, se llamara labúrinthos (él tiene mucho acento griego, tan fuerte como su acento de aceite y de ajo), y al construirlo, me dijo, me inspiré en la forma en que ara tu pariente el buey. En principio, me dijo, pensé llamarlo bustrófedon concéntrico.

Así que, no creo, y perdón si siempre vuelvo a lo mismo, yo no creo que las alusiones, la elección de ciertos mitos haya sido arbitraria. No creo que fue una casualidad que Bustrófedon se llamara como se llama. No le creo que se llame así solamente porque así se llamó su perro. O ya su perro se llamó así por un cierto concepto.

GCI: Bueno, más que nada no por un concepto, sino por la sonoridad del nombre. Esto fue lo primero que me atrajo del nombre, y por supuesto cuando pensé en el personaje central del libro, pensé en este perro que era central en mi vida entonces. No era tan central como había ocurrido cuando yo era soltero, pero de alguna manera era importante. El perro también se murió de una manera muy rara. Nunca le hicieron autopsia, pero se murió de una forma como se murió Offenbach: de derrame cerebral. El perro se murió muy

repentinamente, y normalmente los animales no se mueren así: tienen agonía, se mueren más lentamente. Yo siempre pensé que se murió de un derrame cerebral. Y eso me llevó a la idea de que Bustrófedon se muriera de un derrame cerebral.

C.H.: Sí, pero por ejemplo en el libro de Rosa Pereda está la prolongación de su "Cronología a la manera de Laurence Sterne", y ahí, para el año 1974, habla de que tomó consciencia del peligro que implica el juego de palabras, que implica la fascinación por la palabra, este jugar constante con la palabra como lo hace Bustrófedon que en el texto muere. Y dijo que por eso tomó distancia frente a estos juegos de palabras.

GCI: Sí, sé que dije eso, pero también te puedo decir que por la época en que yo comencé a escribir el personaje de Bustrófedon, mejor dicho, las parodias del personaje de Bustrófedon, porque, como tú te darás cuenta, el personaje de Bustrófedon no existe sin las parodias, leí también que había afecciones cerebrales que hacían que la gente repitiera palabras, dijera cosas extraordinarias y que esto todo era, pues, una presión en ciertas zonas del cerebro por un tumor o por un hueso, o bien era una situación de absoluta creación. Pero esta creación estaba alimentada por una enfermedad cerebral. Eso era una cosa muy antigua; ahora hay estudios del cerebro muy precisos en que, efectivamente, se ha acordado que todas estas enfermedades, como la logorrea, el jugar con las palabras constantemente, o incesantemente, tiene un origen patológico.

C.H.: Uno de los estudios del estructuralismo que a mí siempre me había fascinado es el artículo de Roman Jakobson sobre la afasia, donde encima diferencia dos maneras de afasia: una que afecta la contiguidad de la frase, donde el enfermo solamente logra una yuxtaposición de palabras sin llegar a poder establecer nexos sintácticos; otra sería la pérdida de la posibilidad de abstracción que se demuestra en una proliferación de conexiones sintácticas o en otro tipo de relación de contiguidad como sería la aliteración. Pero dentro de *Tres tristes tigres*, la descripción del médico que busca científicamente la sede enferma del poder de Bustrófedon que dio origen a los juegos de palabras, me parece, en las palabras de Códac, una descripción altamente ambigua, irónica.

GCI: Pero al mismo tiempo, Códac está muy amargado por la idea de que Bustrófedon se está muriendo por lo mismo que ellos celebraban, es decir su capacidad de jugar con las palabras. Y eso yo creo que es interesante en la medida en que, por ejemplo, no sé si recuerdas a Humpty Dumpty. Humpty Dumpty sentado en el muro dice algo muy pertinente: Dice cuando uno usa las palabras, siempre tiene que pagarlo. Y eso es muy verdadero: no solamente para Bustrófedon, sino para mí, para cualquier escritor. Siempre el uso de las palabras conlleva como una responsabilidad, y esa responsabilidad lleva a una suerte de, si no de castigo, por lo menos de situación extrema, situación in extremis de la vida. Hace muchos años, cuando yo tenía 18 o 19 años, yo era secretario particular de un señor que se llamaba Antonio Ortega, y Ortega me dio en definitiva la oportunidad de escribir de cine en *Carteles*; pero Ortega un día me dijo algo que me intrigó y que en cierta medida me asustó: Me dijo, "Oiga", y esto era mucho antes de yo ser crítico de cine, "todos estos juegos de palabra que Usted utiliza, provienen de una enfermedad cerebral." Ortega era hijo de médico, hermano de médico y profesor de historia natural en España, de manera que tenía una cierta relación íntima con la ciencia y con la medicina en particular. Y a mí, eso me inquietó mucho, tanto que todavía recuerdo exactamente cuando ocurrió, a qué hora

del día, en qué ocasión. Lo que él me estaba diciendo a mí era una suerte de augurio que vino a realizarse décadas después. Pero entonces me inquietó, como inquieta a cualquiera la idea de que padezca una locura aunque sea incipiente. Te lo cuento para de alguna manera explicar, no el personaje, sino la relación del personaje con las palabras.

C.H.: Pero todos los personajes de *Tres tristes tigres*, todos los protagonistas, quizás Códac menos, tienen una forma de hablar como la que hubiera podido tener Bustrófedon si hablara.

GCI: Todos están perseguidos por las palabras. Inclusive Códac, que se supone que tiene una relación más directa con la imagen que con la palabra, no hace más que proporcionar el más largo capítulo del libro, que es "Ella cantaba boleros". Y aunque La Estrella nunca estuvo loca ni Códac estuvo loco, hay una relación de Códac con el personaje de La Estrella que él verbaliza constantemente con metáforas, con símiles, con comparaciones, cosa que un fotógrafo de verdad no haría.

C.H.: Por lo cual, me parece, Usted en una entrevista dijo que todos los protagonistas de *Tres tristes tigres* podrían ser sus alter egos, no solamente Silvestre.

GCI: Esto es verdad, pero esto es verdad también de cualquier otra novela. En realidad, hay un momento en que los personajes son creaciones, pero son también alter egos del autor. No ocurre de otra manera. En el libro mío que estoy escribiendo ahora que a ver si me dejan escribirlo las palabras, hay una relación directa entre el narrador que narra en primera persona y el autor que soy yo. Y no es un alter ego; es en realidad un ego que trata de sublimarse por las palabras. La historia es bien banal, la historia es la historia de una mujer, de una muchacha, muy joven, que se escapa con un hombre porque ella no ve otra alternativa a seguir viviendo con su madrastra, porque la va a matar un día, de lo dominante que es la madrastra, y al mismo tiempo de lo libre que es esta mujer que comienza en el libro con 16 años. Esta fuga está alimentada constantemente por las palabras del narrador, y por el rechazo de este personaje femenino, por el rechazo de las palabras. Ella constantemente está diciendo al narrador: Me apabullas con tu gramática, me aplastas con tu sabiduría, todo en un tono irónico, pero verdadero. Con este personaje que pudiera ser de una zafiedad absoluta porque detesta la música, no le gusta el cine, no está muy segura de que le interese vivir, con este personaje femenino el personaje masculino tiene que cargar porque se da cuenta de que efectivamente no puede seguir viviendo con su madrastra. De ahí viene toda una etapa de fuga del narrador de su casa, de su mujer, del personaje femenino de su madre y de lo que era la seguridad de su casa, y se pasan todo el tiempo deambulando por La Habana, pero en realidad el libro está constreñido a un barrio de La Habana. Ya no es La Habana para un Infante difunto, ni La Habana con ramificaciones externas como en *Tres tristes tigres*. En este caso es un laberinto, pero un laberinto de un sólo barrio de La Habana. Nunca salen de este barrio; salen ocasionalmente, pero todo el libro ocurre en este ámbito tan limitado como es el barrio que se llama El Vedado, que no es una ironía que yo lo use, sino que se llama en realidad El Vedado.

C.H.: Pero casi podría ser una ironía.

GCI: Una ironía o una alusión muy directa.

C.H.: Es interesante ver esta concentración espacial paulatina a partir de *Tres tristes tigres* hasta El Vedado.

GCI: Pero no sé si eso me va a permitir o no hacer los otros libros que yo tengo planeado que llevan el título genérico *Cuerpos Divinos* - éste sería el primero de estos libros -, pero yo me pregunto si yo no estoy haciendo lo que se llama en inglés "painting yourself into a corner" y no poder salir más.

C.H.: ¿En qué sentido?

GCI: Porque hay una relación muy directa entre la fuga dentro de un laberinto que es el laberinto de un barrio concreto de La Habana, que no es un barrio tampoco muy grande; yo me pregunto si yo en el futuro pueda dar un salto y salir de esta situación para escribir los otros dos libros.

C.H.: ¿Como una concentración tan puntual que ya no existiera un escape?

GCI: Sí, esto es lo que yo me temo.

C.H.: Casi como el hueco por el cual se va Alicia.

GCI: Sí, pero el hueco sería una fuga hacia abajo. Y esta fuga delimitada por este barrio no depende del personaje femenino, sino depende del personaje masculino. Es eso lo que él reconoce, es allí donde encuentra refugio hasta que esta mujer se le hace muy difícil como relación, y él la abandona. Pero el libro en realidad no puede tener un final feliz, porque cuando el libro comienza, ya se ha muerto, pero sí tiene una relación con el lector bastante irónica pero agradable. No es una tragedia, no es un final infeliz. No tendría que estar hablando de estas cosas antes de escribirlas.

C.H.: ¿Y toda la historia se pasa otra vez en los años cincuenta?

GCI: Es exactamente el año cincuenta y siete.

C.H.: Cuando dijo de que tiene miedo de estar "painting yourself into a corner", ¿también se estaba refiriendo a la problemática relación entre el espacio y el tiempo? Digamos, como Silvestre y Cué lo plantean de forma diferente...

GCI: El espacio no es tanto el problema. El problema, como siempre, es el tiempo, el tiempo real y el tiempo narrado. Eso sí es el problema del libro, de este libro. No, el espacio no plantea ningún problema, al contrario, el espacio facilita narrar diversas situaciones que están muy confinadas: en una casa de huéspedes, en un hotel...

C.H.: Pero en *Tres tristes tigres*, Silvestre quiere transformar el espacio en tiempo, y Cué, al revés, quiere transformar el tiempo en espacio. Usted estuvo en La Habana por última vez en 1965. Entonces creo que se trata tanto del tiempo perdido como del espacio perdido.

GCI: Hay incursiones en *Tres tristes tigres* a espacios fuera de La Habana, sobre todo en "Los Debutantes" para explicar cómo surgieron todos estos personajes. Pero en La Habana para un Infante difunto no hay ninguna excursión. Es simplemente la ciudad como ámbito. Y en este caso del primer libro de *Cuerpos Divinos* que tentativamente lo voy a llamar *La Ninfa inconstante* - mucha gente no sabrá que este título proviene de una película que se llamó *La Ninfa constante* y que fue muy popular en los años cuarenta con las mujeres -, en este caso no salen del Vedado. Mejor dicho, salen del Vedado, pero momentáneamente para regresar inmediatamente a este espacio que el narrador conoce tan bien. Ella no conoce y nunca había estado en estos lugares de La Habana.

C.H.: Pero al comienzo de la narración, ella ya está muerta.

GCI: Está muerta porque eso es lo único que me ha permitido escribir este libro tanto tiempo después. Ya han pasado cuarenta años. Yo antes no me hubiera atrevido a hacerlo, no estando el personaje principal muerto, porque en realidad habría una serie de situaciones que no eran muy agradables para este personaje. Este personaje se fue de Cuba, cambió, se casó, hizo toda una serie de relaciones que no tenían nada que ver con su vida anterior y por supuesto nada que ver con su vida conmigo. Pero a mí siempre me resultó fascinante, porque era de un gran valor personal, y era a la vez muy inteligente. Lo que pasa es que despreciaba cualquier relación que tenía el *alter ego* con intelectuales, o ganarse la vida como periodista. Entonces fue la noticia de que se había muerto - que me alcanzó hace dos años; no tenía gran significación para mí, porque la persona que yo conocía había muerto hace muchos años, pero sí tenía, tiene que ver con que yo hablara de este personaje. No quería que estando viva esta persona, yo resultara muy poco generoso, muy rencoroso. Pero esto no tiene nada que ver con tu visita aquí. Eso es del futuro, y tú me hablas de libros pasados.

C.H.: Pero yo creo que ir del pasado al futuro, del futuro al pasado, pasando por supuesto por el presente, es justamente la escritura bústrofónica.

GCI: Pero en este caso no. A este libro futuro no se podría aplicar ninguno de los dictámenes de Bustrófedon, porque no hay situaciones paródicas, porque no hay situaciones en las que el lenguaje sea superior a los personajes, sino el narrador dice cosas que pueden ser ingeniosas o no ingeniosas, pero no, de ninguna manera en un contexto en que lo hacían los acólitos de Bustrófedon.

C.H.: Con "escritura bústrofónica" tampoco sólo quise referirme a una escritura paródica, sino también a una escritura como reversión o inversión del tiempo, de las direcciones, de una escritura no unilateral, sino que implica una ida y vuelta constante, una escritura que constantemente pasa al otro lado del espejo.

GCI: Pero eso era aplicable solamente a *Tres tristes tigres*; eso no es aplicable a La Habana para un Infante difunto que tiene una narración muy linear, muy directa; y menos a este libro donde habrá una relación extremadamente erótica porque no es una narración completa, no es una narración afectiva, y sin embargo el personaje principal está atrapado por el amor a esta mujer que tampoco cree en el amor. Entonces, no es la misma relación, yo espero que no lo sea, porque no hay cosa más aburrida que un libro se parezca demasiado a otro.

C.H.: No, eso no lo quería decir para nada, que sus libros sean parecidos. En *Tres tristes tigres*, por ejemplo ...

GCI: Fíjate que en *Tres tristes tigres*, yo fui el autor de la nota en la portada. En *Tres tristes tigres*, lo que es en realidad más visible es que es una galería de voces. Comienza con la gente hablando, la gente sigue hablando, y al final la gente para de hablar. Pero siempre hay como un despliegue de esas voces como en una galería. Esto no ocurre en La Habana para un Infante difunto, y no creo que ocurra en este otro libro mío, *La Ninfa inconstante*. Yo creo que hay una serie de juegos que hace el narrador, que es a su vez el personaje-protagonista, para salirse de los problemas que se ha creado él mismo con esta mujer. Y al mismo tiempo para salir de la realidad cotidiana en la que se ve envuelto, porque toda esta fuga dura muy poco tiempo. Dura días. Yo creo que va a ser un libro interesante pero me presenta tantos problemas de escritura. Fundamentalmente, tiene algo que no tienen otros libros, que es un personaje central que es muy interesante: ella como persona es muy destructiva, muy apática, no cree en nada, es un personaje muy interesante del que se enamora el protagonista; y él, por supuesto, es siempre el mismo.

C.H.: Quisiera volver otra vez a la cita del Minotauro de *Exorcismos de esti(l)lo*. (Debo agregar, para no hacer trampas dedálicas, que todos estos juegos de palabras concéntricas no son míos, sino de Dédalo, que los hace todo el tiempo. O los hacía. O los hace allá afuera todavía, donde el tiempo se separa del espacio.)

Quiero decir, ahora afuera, que me molesta también decir algo entre paréntesis, ya que son como otro corral del espacio que se hace cárcel del tiempo, un laberinto verbal que imita mi habitación-toda-espacio-sin-tiempo. Para este Minotauro que está encerrado en el laberinto, en un espacio cerrado, concéntrico, no puede existir ni espacio fuera del laberinto ni tiempo. Yo quisiera enfocar la relación del hablar entre paréntesis que para el Minotauro es su laberinto con los paréntesis constantes en los que hablan sus personajes en los demás textos. Y estos paréntesis, por ejemplo en *Tres tristes tigres*, logran que se pierde cualquier noción de tiempo presente, como en una caja china donde se pierde el fondo.

GCI: Me parece que estás hablando de dos cosas diferentes: estás hablando del tiempo que se podría llamar real, es decir el tiempo cronológico, de cuándo ocurre qué cosa, en qué momento, y el tiempo de la narración que es bien diferente. Y tú no puedes de ninguna manera retroceder hasta el mes del 3 de junio de 1957 como para abolir esta fecha; pero sí, tú puedes jugar con el tiempo alrededor de esta fecha, o fuera de esta fecha. Es muy diferente el tiempo de la narración. Y, por supuesto, del otro lado está el gran problema del tiempo metafísico, del cual yo no estoy capacitado para hablar, pero sé que existe.

C.H.: Quizás encima estaba confundiendo el espacio-tiempo por el cual otra vez me referí a esta cita.

GCI: Tú no reparaste en la cita de Gertrude Stein en *Tres tristes tigres*: "Debe haber tiempo porque el tiempo es fundamental", y repite varias veces la palabra "tiempo". Está en "Bachata".

C.H.: Para ser sincera, realmente no la tengo presente.

GCI: Está también otro tipo de alusión que es muy difícil de coger: es "Versalles. Si el Nacional hablara". Esto se refiere a una película que se llamaba Si Versalles hablara; ahí se encuentran todos los reyes de la corte de Luis XIV hasta Luis XVI, pero eso no hay por qué saberlo para poder disfrutar del libro, pero sería mejor que uno supiera de que se está hablando de la película y que la película es muy irónica desde el título. En francés el título no es Si Versalles hablara, sino Si Versailles m'était conté (?).

C.H.: Aunque no conozca la película, ya en este título, sobre todo en el título en castellano, me parece que está la alusión de que todo el tiempo está contenido en el espacio.

GCI: Bueno, pero lo que dice allí es "Versalles. Si el Nacional hablara"; es decir, como si el Nacional fuera tan indiscreto como la película acerca de Versailles.

GCI: Por cierto, esta narración que estoy escribiendo ahora comienza de veras con los dos personajes sentados en el jardín del Hotel Nacional. Y este personaje principal, el narrador, habla de la muñeca esa que es una fuente; está con una copa en la mano. ¿No te acuerdas de eso, en "Bachata"?

C.H.: Yo, al contrario de Usted, tengo graves problemas de memoria.

GCI: Bueno, esto es un momento en que se hace una referencia al tiempo y a la idea del tiempo que tiene Cué, y comienza diciendo "Debe haber tiempo".

C.H.: Y es la única vez que Cué se da cuenta del valor del tiempo.

GCI: Puede ser, no me acuerdo exactamente, pero es una cita como de unas seis líneas.

C.H.: Pero, hablando ahora en general, ¿qué es para Usted el tiempo, el tiempo perdido, o el espacio, el espacio perdido?

GCI: Bueno, la lamentación del tiempo perdido es uno de los trucos que emplea la nostalgia para hacernos llamar la atención, porque en realidad, todo tiempo perdido es, en la vida, un dejar detrás cosas. En una narración es tratar de recobrarlas. No puede haber una narración sin nostalgia, de una manera u otra, pero hay también el recuerdo sin nostalgia alguna. La nostalgia implica una cierta añoranza, una cierta búsqueda de reencuentro con el pasado; el recuerdo no necesariamente significa eso. Lo que pasa es que la nostalgia, y esto se ve muy claro en Proust, es un magnífico mecanismo para escribir acerca del tiempo perdido, sabiendo, por supuesto, como le sucede a Proust en su última novela, en su último libro, sabiendo que este tiempo no puede ser recobrado. Nunca. Hay una frase de Aldous Huxley que es el título de uno de sus libros, que dice: "El tiempo debe detenerse". Pero el tiempo nunca se puede detener, el tiempo no se detiene. Por eso existe tanta literatura fabricada de la nostalgia, es decir, todo está hecho de memoria, y fuera de la memoria no se puede hacer nada. Fuera de la memoria, no sólo no se puede leer, sino que no se puede escribir. Porque es bien simple: uno, a lo largo de una oración, si la memoria falla, uno no puede recordar el principio de esta oración. Por lo tanto, toda la oración es inservible. Todo está hecho de memoria; en vez de decir que todo está hecho de tiempo, hay que decir que todo está hecho

de memoria.

C.H.: Y de ahí también surge ese problema de la traducción/ traición: de un lado, la memoria tendría que ser lo más fiel posible, del otro lado existe la consciencia de que cada mirada nostálgica falsifica lo que pasó en el pasado.

GCI: Vamos a ver este libro del que estaba hablando sin de veras tener que hablar de él. Hay una relación entre el autor, el protagonista, y el tiempo, que es aleccionador en el sentido de que no se puede, de ninguna manera, volver atrás, pero que aun la narración de lo que ocurrió antes, no es necesariamente lo que ocurrió antes.

C.H.: ¿Sería más o menos la búsqueda de atrapar no la realidad de lo que pasó, sino la manera de poder recuperarla a través de la memoria? Quizás me sirva presentarle una idea general acerca de lo que había planificado para mi trabajo de investigación sobre sus textos¹: En una primera parte, quería demostrar cómo Usted logra romper con cualquier convicción de una traducción posible, de una mimesis posible, aún de la memoria, y en la segunda parte quería demostrar que retrospectivamente se apropia de esa falta de posibilidades del lenguaje, y que se apropia del lenguaje justamente a través de una utilización muy especial de los nombres propios en general y, sobre todo, a través de la utilización de su nombre propio dentro de los textos. Por ejemplo: dijo a Regina James con respecto a La Habana para un Infante difunto, que las cosas suceden porque suceden en ciertas calles con sus nombres propios, el Parque de los Mártires, San Lázaro etc. O otro ejemplo: Eloy Santos que es el primero que le hace descubrir La Habana a este chico que llega desde la provincia. Y aunque Santos haya sido un personaje real que casualmente tuvo su nombre propio, para el chico en La Habana para un Infante difunto este nombre se convierte en un nombre no casual, sino muy pertinente, intrínseco al personaje que lo porta. Así, me parece, se reestablece una relación entre las palabras y las cosas a través del nombre propio, se vuelve a establecer una 'verdad' entre las palabras y las cosas, y se puede 'traducir', ser fiel a la verdad ...

GCI: Pero hay una cosa. Tú dices "ser fiel a la verdad", pero en realidad toda ficción es fiel a la mentira.

C.H.: Sí, no quiero decir que se logra un reportaje verdadero en el sentido de que describe fielmente su vida en estos años. Pero, ¿por qué entonces esta búsqueda por la palabra, si no se busca expresar un cierto tipo de 'verdad', aunque sea la 'verdad de la mentira'? Yo creo que todos sus textos, tomados en conjunto, trabajan, desde ángulos distintos, la misma problemática, para recuperar esta 'verdad de la mentira', digamos...

GCI: ¿Y dónde estás tú ahora, porque creo que te has perdido un poco, no?

C.H.: Estoy tratando de ver o de explicarme esta contradicción que creo que existe, por un lado, con la convicción de que toda traducción es una traición, y, por otro lado, con tratar

¹ Claudia Hammerschmidt, *“Mi genio es un enano llamado Walter Ego”*. *Strategien von Autorschaft bei Guillermo Cabrera Infante*, (Acta Colniensia, 1), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2002. Esta entrevista se realizó mientras la autora escribía el ensayo sobre el autor.

de encontrar la palabra...

GCI: Hay que distinguir dos aspectos de lo que yo hago: hay el aspecto del periodismo, en que yo escribo sobre cosas que me piden que escriba, y hay el aspecto de la ficción o de otros textos que no son ficción, como por ejemplo *Holy Smoke* (Puro Humo), en que yo escribo de lo que me da la gana. Esto hay que tenerlo muy en cuenta. Hay que tener en cuenta que yo soy un periodista profesional, pero que soy un escritor amateur.

C.H.: Pero por ejemplo en sus críticas, por ejemplo en su crítica sobre *Vertigo* de Hitchcock, siempre escribe sobre aspectos que, creo, después resurgen en sus textos de ficción.

GCI: Pero lo interesante es que estas críticas para mí también funcionan como ficción, en el sentido de que yo hacía lo que me daba la gana con las críticas de cine cuando era crítico profesional en *Carteles*. No importa de qué película se trataba, yo escogía la película, yo hablaba en los términos que quería de la película, y yo daba la publicación misma. Estos son textos muy diferentes. Yo me refiero a los textos por ejemplo publicados en España, en *El País*, o en otras partes, en las cuales yo funcionaba como un periodista al que encargan una misión: "Haga Usted un artículo sobre Marlene Dietrich", y yo escribía un artículo sobre Marlene Dietrich. Pero yo no funcionaba ahí como un escritor, ahí funcionaba como un periodista. Yo funciono como escritor cuando yo escojo los temas, y por la posición delante de estos temas, que pasó también con los artículos periodísticos, pero en menor medida. Es decir, por ejemplo, yo escribo un artículo sobre Lichtenberg porque me interesa el personaje, me interesa el autor y me interesa la conexión entre su persona y el idioma alemán. Eso nadie me lo pidió a mí escribirlo; yo lo escribí, pero es en realidad un artículo, no hay otra forma de mirarlo. Ahora, yo funcioné ahí como un escritor. Si este artículo me lo hubieran pedido, yo hubiera funcionado como un periodista que tiene un encargo.

C.H.: Entonces quizás se podría decir que todos los textos que Usted escribió como escritor, van a algunos puntos que se repiten en todos sus textos.

GCI: Sí, claro, hay una repetición de temas, y dentro de los temas hay una repetición de escritura, y dentro de la escritura hay una repetición de frases, por ejemplo.

C.H.: ¿Y por qué piensa que existe esta repetición en sus textos?

GCI: Yo no tengo una explicación muy coherente, sino decir - y esto ya me lo habían preguntado en la universidad de California, una entrevistadora bastante acuciosa, cuestionaba acerca de por qué había cosas que yo repetía, y lo único que se me ocurrió decirle era que por qué Tchaikowski repetía tantos temas. Lo que puedo decir es que repito cosas porque me gustan, y entonces las coloco en diferentes situaciones para ver si el lector acaba de una vez de enterarse de qué se trata.

C.H.: Para mí, ese tipo de repetición corresponde a lo que quería decir cuando me refería a la reescritura, a la apropiación retrospectiva: con la repetición en textos posteriores de lo dicho anteriormente, los textos anteriores se leen de manera diferente también. Es como una reescritura continua, un volver a lo mismo desde ángulos diferentes por lo cual lo

anterior se reescribe también. Eso también quería decir cuando me refería a que lo que en el primer momento se presenta como traducción/ traición, después se convierte en una búsqueda de otro tipo de traducción que, esta vez, sea fiel.

GCI: Ahí hay un elemento que yo quiero de alguna manera refutar, que es que aparece como si yo no tuviera fe literaria en las traducciones. Eso sería realmente muy aventurado de mi parte; eso sería, por lo demás, falso, porque yo he leído muchos libros en traducciones. Claro, las traducciones, uno siempre está midiéndolas con una vara que dice: esta traducción es idónea, esta traducción es falsa, esta traducción está bien, esta traducción no está bien, pero existen como traducciones. De eso no hay la menor duda. Entonces, volviendo a Lichtenberg, yo lo he leído mayormente en inglés, y yo confío en que las traducciones sean idóneas. Si no lo son, lo que tengo a mano, es suficiente. Entonces, sí, creo en la posibilidad de las traducciones. ¿Cómo no? Lo que pasa es que en el texto del libro había que refutar la idea central del libro que era como una traducción falsa de un texto que en definitiva resultaba también falso. Y es a eso a lo que hace referencia la última frase de Silvestre en "Bachata", recurriendo al lema italiano "Traduttore/ Traditore". Pero, en realidad, eso se refería a una traducción que el mismo autor consideraba idónea. Es decir, Ernest Hemingway, la traducción de *El Viejo y el Mar* por Lino Novás Calvo. Pero esta traducción tenía como declaración final una barbaridad que hablaba de los leones marinos en vez de hablar de los leones en la costa; y es ésta la última referencia que hace Silvestre en "Bachata". Pero no, de ninguna manera, sería muy torpe, a estas alturas, lidiar una batalla contra las traducciones.

C.H.: Pero yo me refería al concepto de traducción más bien en general.

GCI: Yo sé que tú decías traducción general, como si todo fuera traducción, como si la literatura fuera una traducción de la realidad. Eso es algo que se ha debatido recientemente, que es muy novedoso, pero que puede ser cierto o no ser cierto. La única realidad de la literatura está en la página, no en otra parte.

C.H.: Pero, y otra vez vuelvo a lo mismo, ¿por qué entonces hay repetición?

GCI: Por que en realidad estas partes repetidas me gustan tanto que las vuelvo a colocar en otro contexto. En realidad funcionan como funcionan los comerciales en la televisión o los chismes en la radio. Funciona el convencimiento por la repetición.

C.H.: Entonces voy a tratar de continuar por otro lado. En la traducción de *Tres tristes tigres* al inglés, realizada por Suzanne Jill Levine, de repente se encuentra una referencia a *Vanishing Point*, este guión suyo que, por supuesto, en la versión original de 1967 no podía aparecer porque todavía no existía.

GCI: Sí, claro, pero aparece sí en este otro original del 1971, cuando ya la película se había hecho y cuando yo en realidad estaba muy agradecido al diccionario por haberme facilitado este título.

C.H.: Para mí, es la reescritura retrospectiva del texto por la incorporación de lo que se hizo antes.

GCI: Cosas así en ese texto no son atribuibles a Suzanne Jill Levine, la traductora, sino a mí, que las incorporé después para la versión inglesa, pero ella no es culpable de estos anacronismos. Soy yo quien voluntariamente escojo estos anacronismos.

C.H.: ¿Pero por qué?

GCI: Yo creo que, te lo acabo de explicar, yo creo que en este momento, que la película se acababa de hacer y que el guión había superado todos los obstáculos hasta convertirse en película, siempre con el título de *Vanishing Point*, yo estaba muy contento con este título. Y además, ese es un título que viene del diccionario, y que es una frase real del idioma inglés, que quiere decir el punto de fuga. Entonces, en este momento en el libro, yo me imagino que tendría alguna connotación con ese fragmento.

C.H.: ¿Así que la incorporación retrospectiva de elementos anteriores, por ejemplo en forma de cita, según Usted no corresponde a un concepto?

GCI: Pero esto está hecho constantemente. ¿Por qué singularizar *Vanishing Point*? Eso yo lo hago también en La Habana para un Infante difunto.

C.H.: Sí, claro, y por eso, por esta constancia, a mí siempre me pareció como una suerte de búsqueda, como una concentración contrapuesta al chorro de voces, como una búsqueda del palíndromo "Yo soy" que Bustrófedon significativamente no pudo encontrar.

GCI: A mí me gustó este palíndromo porque, aparte de ser un palíndromo literario, tiene otras connotaciones. El hecho de que "Yo soy" sea en realidad una frase palíndroma, a mí me parece muy singular.

C.H.: Sí, claro, pero me parece muy singular también que el maestro del palíndromo, Bustrófedon, no lo haya encontrado.

C.H.: Volviendo a esta cita que es una de las citas que siempre resurgen en sus textos: "What's in a name?" ¿Por qué tantas veces la incorpora? ¿Qué importancia tiene para Usted?

GCI: Tiene la importancia de referirse concretamente a un nombre, más la autoridad poética de Shakespeare. Porque uno ve repetido muchas veces "to be or not to be", cuando en realidad no tiene mayor significación. Lo que pasa es que para mí los nombres son muy importantes, no solamente los de los personajes, sino también de la vida real. Y esta frase me gusta: "What's in a name?" Otra es: "Who is Silvia? what is she?", no es de las grandes tragedias, sino de una de las comedias que no se conocen mucho.

C.H.: Pero "What's in a name?" también es una cita que hace Joyce de Shakespeare: *He has hidden his own name, a fair name, William, in the plays, a super here, a clown there, as a painter of old Italy set his face in a dark corner of his canvas. He has revealed it in the sonnets where there is Will in overplus. Like John O'Gaunt his name is dear to him. What's in a name? That is what we ask ourselves in childhood when we write the name that*

we are told is ours. Y esta cita que se refiere a la incorporación del nombre propio de Shakespeare, me parece que podría resumir muy bien lo que hace Usted.

GCI: Bueno, bueno, bueno. - ¿De quién está esta cita en francés sobre los "noms propres"?

C.H.: De Derrida.

GCI: Ah.

C.H.: Yo no soy Derridiana, pero hay algunas cosas que me interesan mucho.

GCI: [Hay una anécdota con respecto a "Who is Silvia" y (aquí inventé el principio de la frase, ya que, no sé por qué, no se había enregistrado)] Camilo Cela. El jefe de la página de The Telegraph aquí que tenía el muy curioso nombre de Nicolás Shakespeare y dice que es descendiente del propio bardo, me llamó para decirme que hablara de Cela. No tenía la menor idea. Y se ha pasado una cosa muy curiosa: llamé a Stephen Spencer primero, después a Brian Green, y los dos me hacían la misma pregunta: "Who is Silvia? what is she?" - La cita es de The two gentlemen of Verona. Y sigue así:

Who is Silvia? what is she,
That all our swains commend her?
Holy, fair, and wise is she;
The heaven such grace did lend her
That she might admired be.

C.H.: Bueno, de todas maneras a mí no me pareció para nada una casualidad la incorporación de la cita de Shakespeare o de Joyce. Además, Usted en "To kill a foreign name" - que es un texto que se basa entre otras cosas también en la imposibilidad de traducir el nombre propio - habla de la traducción de su nombre primero al inglés, Guillermo, que es William. Aparte, en *Tres tristes tigres* ni siquiera Rine Leal, que lo quiere traducir todo, logra traducir los nombres propios: sólo hace de Mr. and Mrs. Campbell Sr. y Sra. Campbell. Al nombre 'Campbell' no lo puede traducir. Y esta imposibilidad de traducir el nombre propio me parece muy ligado con la necesidad del autor de constituir su escritura, que es su signatura, imponer el nombre del autor. En "Los Visitantes", me parece, hay justamente la búsqueda de inscribir su nombre propio, traducido al inglés, William, y, a través de esto, de imponer la signatura que se constituye a través de muchas traducciones, a través de muchas mises en abîmes. - Siempre está presente la contradicción, la ambición totalitaria de lograr lo imposible: lograr la traducción del nombre propio, lograr la signatura, lograr la apropiación retrospectiva de la escritura etc.

GCI: [Con respecto a los nombre propios en *Tres tristes tigres*, quiero decir que Rine Leal es un nombre verdadero, mientras que Silvestre y Arsenio Cué son seudónimos inventados. (aquí otra vez inventé el principio de la frase, ya que otra vez no se había enregistrado)] Yo escogí el nombre primero y después escribí envolviendo este nombre. Me di cuenta de que el nombre Arsenio y el apellido Cué tenían unas posibilidades de juego que yo nunca había percibido antes de inventarlo como nombre de este personaje. Entonces de ahí surgieron una serie de juegos como Arsenic, Ass, Cué, Cue que es una clave y al mismo tiempo la

barra de billar; entonces, estas posibilidades y otras más que no recuerdo, vinieron a lo largo de la escritura hablando de la presencia de Cué como personaje, pero había otros nombres que al mismo tiempo ofrecían posibilidades de no respetar los nombres, de jugar con los nombres. No solamente con el nombre de Códac - que era un seudónimo de diferente manera que Cué, porque Códac aludía a una marca de fábrica muy popular y al mismo tiempo la españolizaba quitándole las "k" y sustituyéndolas por "c" -, sino también con el nombre de Ribot que se llamaba Silvio Sergio Ribot que se convertía en SS Ribot que es el nombre de un barco en inglés, y además en Eribó que es un nombre muy importante en todo el santoral abacúa (?). Entonces estos nombres, los dos, prácticamente ellos mismos se dejaban hacer sus parodias, sus variantes.

C.H.: El nombre de personaje que a mí me da más problemas a analizarlo es justamente Arsenio Cué, porque para los demás nombres se encuentran las explicaciones en el texto: la leyenda de Sikán y Ekué etc.

GCI: Cué como apellido era algo inusitado en Cuba, pero después me encontré con que había gente que se apellidaba Cué en Cuba, y más todavía en España. Pero era al mismo tiempo el nombre de una pasta dental. Entonces eso tiene más posibilidades de juego que ninguno de los nombres que aparecían en La Habana para un Infante difunto.

C.H.: Seguramente hay muchas maneras de dar nombres: Códac, Silvestre, o Laura. Laura tampoco no es un nombre inocente dentro de la literatura.

GCI: No, pero tampoco lo es La Estrella que tiene una serie de connotaciones con sus ambiciones personales. Se llamaba Estrella Rodríguez, pero se convirtió en La Estrella por el sólo esfuerzo de ella misma. Esto es importante.

C.H.: Ella realmente se apropia de su nombre, hace que su nombre le sea propio.

GCI: Sí; además, ella asume la calidad de estrella que va implícita en el nombre. Eso a mí me parece interesante. Pero no sé si tú sabes que Dickens sacaba sus nombres maravillosos del registro civil. Y sobre todo cuando Humpty Dumpty le pregunta a Alicia: "¿Qué significa tu nombre?", y ella se siente molesta, y "¿Cómo qué significa mi nombre?" - "¡Todo significa!" - Es uno de los grandes momentos de la literatura de ficción inglesa, porque ahí se discuten problemas de semántica muy complicados y muy adelantados a todo su tiempo.

C.H.: Creo que realmente se pueden resumir en estas frases todos los problemas de la literatura: la arbitrariedad tan discutida desde principio del siglo XX de la relación entre las palabras y las cosas y, del otro lado, la necesidad de que "a name must mean something", sobre todo en la literatura donde todo, como Usted dijo, es nombrar, un acto adánico. Así que creo que el cratilismo en sus textos sobrevive al lado del escepticismo.

GCI: Y además la cantidad de referencias a Lewis Carroll a lo largo del libro; si te pones a mirar, son muchas, muchas referencias, y inclusive muchas imitaciones.

C.H.: Sí, pero sobre todo referencias a Humpty Dumpty que mantiene el cratilismo.

GCI: Y no solamente eso, sino que intenta darle una lección de semántica a Alicia a través de su nombre; eso es muy, muy extraordinario.

C.H.: Otra cosa que también le quería preguntar con respecto a los nombres: hay tantas parejas dentro de sus textos, por ejemplo la 'pareja' Laura/ Livia en "La casa de los espejos".

GCI: ¿Tú te has leído el libro solamente en español?

C.H.: En español, después también en inglés y en alemán.

GCI: Porque toda esta secuencia de la ruptura por culpa de Livia de Cué con Laura está muy cortada por la censura española. Cuando entra Livia al baño y regresa desnuda, todo esto lo cortó el censor.

C.H.: Sí, estas partes las leí en la versión inglesa de 1971 donde ya están incorporados los cortes.

GCI: En castellano aparecen ahora en la edición reciente que han hecho con los cortes.

C.H.: ¡Qué bien, ya que la edición de 1991 me parece malísima ...

GCI: Malísima.

C.H.: ... porque encima faltan las páginas en negro!

GCI: Han hecho horrores. Todavía estoy en pleito con Seix Barral porque tienen los derechos míos para siempre. Y lo que estoy tratando yo es que los suelten, que los reintegren a mí, los derechos. - Una anécdota para tí: al principio cuando salió por primera vez *Tres tristes tigres*, los libreros rechazaban el libro porque temían que le faltaban páginas, estaban en blanco, no había nada. Había que convencerlos de que era así, que no faltaba nada.

C.H.: Las revelaciones en blanco, pero seguidas por la página en espejo.

GCI: Sí, esto por supuesto es un robo a Lewis Carroll.

C.H.: Pero ya esta sola página o, mejor dicho, estas dos páginas ya ejemplifican en realidad la situación en la cual me siento, porque es una lectura interminable: uno llega a un lado y tiene que empezar de nuevo, volver al principio, y así sucesivamente.

GCI: ¿ Y tú qué vas a hacer con todo esto? ¿ Vas a escribir un libro?