

Claudia Hammerschmidt

Indagaciones acerca de un mito: conversación con Guillermo Cabrera Infante

Esta conversación tuvo lugar en la casa cálida y a su vez ya mítica de Guillermo Cabrera Infante y de Miriam Gómez en Londres en un ya lejano día de septiembre de 1997. A pesar de su lejanía en el tiempo, las aclaraciones poeológicas del maestro de la palabra por antonomasia mantienen su valor explicativo y estético.

C. H.: Quizás podríamos empezar por los nombres. En una entrevista, usted explicó que la necesidad de utilizar pseudónimos le surgió a raíz de su encarcelamiento por “Balada de plomo y yerro”.

G. C. I.: Es así.

C. H.: Pero después siguió con otros pseudónimos, y empezó a jugar con su nombre propio, intercalando, por ejemplo, las iniciales de su nombre en los textos.

G. C. I.: Yo siempre he tenido, aparte de los problemas con la ley y los problemas en la escuela de periodismo, problemas con mi nombre y se me ocurrió el pseudónimo de “G.” por Guillermo, “Ca” por Cabrera e “In” por Infante, y lo que salió fue “Caín”. De alguna manera ese nombre disfrutaba de una gran publicidad anterior: tres mil años de publicidad. Tuve problemas con el nombre por el hecho de que mi padre se llamaba igual que yo. Él 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 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, 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”. 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 ese no fuera mi nombre. Además, “Caín” es un apellido común en inglés, mucha gente se llama Cain en Estados Unidos, porque muchos judíos han transformado su nombre para llamarse Cain. Hay un autor famoso que se llama James M. Cain, que es el autor de *El cartero siempre llama 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 “Cain” también está *Citizen Kane*. Creo que la estructura de esta película se puede comparar con la de *Tres tristes tigres*. Además, me parece que todos sus textos, al igual que *Kane*, conforman

un mito que es justamente su nombre propio, “Guillermito”, a través de una reescritura constante: de su nombre, de sus textos, de algunas alusiones que resurgen en otro contexto, en textos posteriores.

G. C. I.: Tú no sabes 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 antes. También una crítica americana que publicó un libro sobre *Citizen Kane* usa la ambivalencia de “Kane”, “Cain” y *raising Cain*.

C. H.: Espero no estar *raising Cain* si digo que ningún texto suyo parece estar terminado. Ya con su primer libro, *Así en la paz como en la guerra*, pasó así: son cuentos que habían sido publicados en revistas anteriormente y que al ser publicados conjuntamente, unidos por las viñetas, forman un texto nuevo. También la republicación de “En el gran Ecbó” en *Delitos por bailar el chachachá*, junto con “Una mujer que se ahoga” y “Delitos por bailar el chachachá”, supone una reescritura. Encima, en el prólogo a *Delitos*, “Tres en uno”, habla directamente de la literatura repetitiva que trata de solucionar la contradicción entre progresión y regresión.

G. C. I.: “En el gran Ecbó” 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 solamente aparente; en realidad establece muchas alusiones.

G. C. I.: 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, que 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 *TTT* que no estaba yo 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 conoces esto?

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

G. C. I.: Exactamente. Sabes que las palabras siempre conducen a otras palabras.

C. H.: Si, sobre todo en sus textos. Pero por otro lado, me parece, usted siempre busca apropiarse de las palabras. 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 gracias a nombrarlas las creó.

G. C. I.: 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 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 en *TTT* es Bustrófedon.

G. C. I.: 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. Él 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 viceversa.

G. C. I.: Pero también Bustrófedon se ha llamado 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.: La elección de este nombre no me parece tan arbitraria, porque ya en *TTT* Usted invierte la escritura al insertar la nota “no publicable” al final que reescribe el episodio de los Campbell.

G. C. I.: 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 solo en La Habana está acompañado por su esposa. Su mujer le reprocha su incapacidad para narrar algo 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 Leal, 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 por otro lado debe creer alguna cosa. El turista americano se llama William Campbell. ¿Por qué se llama justamente así?

C. C. I.: 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 que aparece central en el libro, y en realidad lo que es, es una traducción. Y por supuesto, al final, se demuestra que la traducción es falsa, que es una traducción mal hecha y que ha tenido que ser arreglada para publicarse, y a su vez en el final-final del libro se reprocha a los traductores el ser siempre traidores.

C. H.: El “Tradittori” de “Bachata”.

G. C. I.: 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 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 éstas 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.

G. C. I.: 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 realidad el Sr. Campbell no existe.

C. H.: Pero no sólo se llama “Campbell”, sino también “William”, que es “Guillermo” en inglés. Y al final de *TTT*

surge un “GCI” que se apodera de la palabra y que aclara la confusión acerca de “William”.

G. C. I.: Muchas veces yo hago cosas por el mero placer de hacer una broma. Ésa 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 *TTT*?

G. C. I.: 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 Códac –que son todos pueblerinos venidos a la gran ciudad–, 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 la versión de Leal es mucho más exuberante que la de Silvestre...

G. C. I.: Rine Leal sufre del mal de escolia: explica demasiado.

C. H.: Sí, quiere traducirlo todo.

G. C. I.: Y explicarlo todo.

C. H.: Pero Silvestre hace lo contrario: tacha. Tacha las exuberaciones de Leal, y tacha dos veces el adjetivo “silvestre” de la versión de su amigo. Es una actitud bien diferente frente al nombre propio a la de Leal que, por otra parte, me parece que es el nombre de un personaje que realmente existió.

G. C. I.: 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 Leal traduce este cuento lealmente por lo cual lo traiciona. Pero el cuento mismo, el original en inglés, no está. Sólo en la traducción/traición de Leal sobreviven las huellas del original.

G. C. I.: 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.

G. C. I.: Sí, por supuesto, esto es todo “Ella cantaba boleros”.

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

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

C. H.: En *Exorcismos de esti(l)o* también hay una alusión a Mercader, y a través de muchos juegos de palabras se transforma en Marcado. En los *Exorcismos* parece como si el lenguaje lo marcara al “Infante difunto”, como si la palabra lo hiciera pasar al otro lado de la página o del espejo. El espejo o el otro lado del espejo, que siempre es una suerte de muerte: la confrontación con la letra impresa.

C. G. I.: Ésta 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 y contra toda esta última escuela de Derrida etc. A mí, eso nunca me ha convencido mucho.

C. H.: Sí, sé que cuando alguien le preguntó por Lévi-Strauss dijo que tiene uno en su casa. Quisiera volver al mito del Minotauro como lo trata Usted en los *Exorcismos*. ¿Se puede decir que el deseo del Minotauro de liberarse del laberinto equivale al deseo del escritor de liberarse de las palabras?

G. C. I.: Hay en el mito del Minotauro, aparte del mito terrible de Pasifae y de la construcción de un toro para fornicarla y dar a la luz a este espantoso monstruo, hay, yo creo, 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; e 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.: Por supuesto. Pero leo en los *Exorcismos de esti(l)o*:

(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* [...], 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 (Barcelona: Seix Barral 1976: 78).

Por eso no creo que la elección del mito o del nombre de Bustrófedon hayan sido arbitrarios.

G. C. I.: Bueno, lo primero que me atrajo del nombre fue su sonoridad, y por supuesto cuando pensé en el personaje central del libro, pensé en este perro que era central en mi vida entonces. 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. Eso me llevó a la idea de que Bustrófedon se muriera de un derrame cerebral.

C. H.: Pero en el libro de Rosa Pereda Usted prolonga su “Cronología a la manera de Laurence Sterne”, y ahí, para el año 1974, indica el peligro que implica el juego de palabras al estilo de Bustrófedon, que en el texto muere. Y dijo que por eso tomó distancia frente a estos juegos.

G. C. I.: 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 todo esto 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, tiene un origen patológico.

C. H.: De todos modos, dentro de *TTT*, la descripción del médico que busca el lugar exacto de la enfermedad que posibilita a Bustrófedon realizar los juegos de palabras, me parece, en las palabras de Códac, una descripción altamente ambigua.

G. C. I.: 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, 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 cuándo ocurrió, a qué hora del día, en qué ocasión. Lo que él me estaba diciendo 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. En *TTT*, 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 dijo en una entrevista que todos los prota-

gonistas de *TTT* podrían ser su *alter ego*, no solamente Silvestre.

G. C. I.: 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 ego* 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: es la historia de una muchacha que se escapa con un hombre. Esta fuga está alimentada constantemente por las palabras del narrador, y por el rechazo de las palabras por parte de la mujer. Ella constantemente está diciendo al narrador: me apabullas con tu gramática, me aplastas con tu sabiduría. Se pasan todo el tiempo deambulando por La Habana, pero no es La Habana con ramificaciones externas como en *TTT*. En este caso es un laberinto, pero un laberinto de un sólo barrio de La Habana. 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.: Es interesante ver esta concentración espacial paulatina a partir de *TTT* hasta El Vedado.

G. C. I.: 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–. Me pregunto si no estoy haciendo lo que se llama en inglés “painting yourself into a corner” y no poder salir más.

C. H.: ¿En qué sentido?

G. C. I.: 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?

G. C. I.: Sí, esto es lo que yo me temo.

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

G. C. I.: Es exactamente el año '57.

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

G. C. I.: 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. 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... En *TTT* hay incursiones 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* —muchacha gente no sabrá que este título proviene de una película que se llamó *La Ninfa constante* y que fue muy popular en los años '40 con las mujeres—, en este caso no salen del Vedado. Pero esto no tiene nada que ver con tu visita aquí. Eso es del futuro, y tú me hablas de libros pasados.

Fíjate que en *TTT*, yo fui el autor de la nota en la portada. En *TTT*, 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*.

C. H.: Quisiera volver a la cita del Minotauro de *Exorcismos*, donde el laberinto se constituye por paréntesis. Estos paréntesis existen también en *TTT*, y ahí provocan la pérdida de cualquier noción de tiempo presente, como en una caja china donde se pierde el fondo.

G. C. I.: 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. Tú no reparaste en la cita de Gertrude Stein en *TTT*: "Debe haber tiempo porque el tiempo es fundamental", y repite varias veces la palabra "tiempo". Está en "Bachata". 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 líos 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 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*. Por cierto, esta narración que estoy escribiendo ahora comienza de veras con los dos personajes sentados en el jardín del Hotel Nacional.

C. H.: ¿Qué es para Usted el tiempo perdido?

G. C. I.: 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 recordarlas. 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, 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.

G. C. I.: 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 aleccionante en el sentido de que no se puede, de ninguna manera, volver atrás, pero que aún 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?

G. C. I.: No necesariamente. —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*, 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 en sus críticas, por ejemplo, su crítica sobre *Vertigo* de Hitchcock, siempre escribe sobre aspectos que, creo yo, después resurgen en sus textos de ficción.

G. C. I.: Estas críticas para mí 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 ante

estos temas, que pasó también con los artículos periodísticos, pero en menor medida. Es decir, yo escribo, por ejemplo, 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 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 podría decirse que todos los textos que Usted escribió como escritor, se dirigen a algunos puntos que se repiten en todos sus textos.

G. C. I.: 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.

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

G. C. I.: Yo no tengo una explicación muy coherente – y esto ya me lo habían preguntado en la Universidad de California, una entrevistadora bastante acuciosa, que por qué había cosas que yo repetía, y lo único que se me ocurrió decirle era que por qué Tschaikowski 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. En realidad, las repeticiones funcionan como funcionan los comerciales en la televisión o los chismes en la radio. Funciona el convencimiento por la repetición.

C. H.: ¿La repetición no tiene nada que ver con el tema de la traducción/trai-ción omnipresente en sus textos?

G. C. I.: 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 real-

mente 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: 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.

G. C. I.: 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.: En la traducción de *TTT* 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.

G. C. I.: Sí, claro. Pero aparece sí en este otro original de 1971, cuando ya la película se había hecho y cuando yo en realidad estaba muy agradecido al diccionario por haberme facilitado este título. Pero cosas así no son atribuibles a Suzanne Jill Levine, sino a mí, que las incorporé después para la versión inglesa; ella no es culpable de estos anacronismos. Soy yo quien voluntariamente los escojo. Pero esto está hecho constantemente. ¿Por qué singularizar *Vanishing Point*? Eso yo lo hago también en *La Habana para un Infante difunto*.

C. H.: Por esta constancia, siempre me pareció como una búsqueda, como una concentración contrapuesta al chorro de voces, como una búsqueda del palíndromo “Yo soy” que Bustrófedon significativamente no pudo encontrar.

G. C. I.: 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.: Volviendo a los nombres: ¿Qué importancia tiene para Usted la cita frecuente de “What’s in a name”?

G. C. I.: 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 los 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 James Joyce de Shakespeare, en *Ulysses*:

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. [...] What’s in a name? That is what we ask ourselves in childhood when we write the name that we are told is ours (Harmondsworth: Penguin Books 1984: 209-210).

Me parece que esto describe muy bien lo que hace Usted.

G. C. I.: Bueno, bueno, bueno.

C. H.: En varios textos Usted traduce su nombre Guillermo al inglés, “William”, mientras que en *TTT* Rine Leal, que lo quiere traducir todo, no logra traducir el nombre propio de William Campbell. Todo “Los Visitantes” me parece estar basado en esta ambición totalitaria de lograr la traducción e imposición del nombre propio, que es lograr la apropiación retrospectiva de la escritura.

G. C. I.: Con respecto a los nombre propios en *TTT*, quiero decir que Rine Leal es un nombre verdadero, mientras que Silvestre y Arsenio Cué son pseudónimos inventados. 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. Cué como apellido era algo inusitado en Cuba, pero después me encontré con que había gente que se ape-

lidadaba Cué en Cuba, y más todavía en España. Pero era al mismo tiempo el nombre de una pasta dental. 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 pseudónimo 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 y que se convertía en “SS Ribot”, que es el nombre de un barco en inglés, y además con Eribó, que es un nombre muy importante en todo el santoral abakuá. Entonces, estos nombres, los dos, prácticamente ellos mismos se dejaban hacer sus parodias, sus variantes. No sé si tú sabes que Dickens sacaba sus nombres maravillosos del registro civil. Sabes que Humpty Dumpty le pregunta a Alicia: “¿Qué significa tu nombre?”, y ella se siente molesta, y “¿Cómo qué significa mi nombre?” – “¡Todo significa!”. Humpty Dumpty intenta darle una lección de semántica a Alicia a través de su nombre; eso es muy, muy extraordinario.

C. H.: A eso sólo me queda agregar mis gracias.

Guillermo Cabrera Infante publicó, entre muchos otros textos, los siguientes libros (con numerosas reediciones y traducciones):

Así en la paz como en la guerra (1960)
Tres tristes tigres (1967)
Vista del amanecer en el trópico (1974)
Exorcismos de esti(l)lo (1976)
La Habana para un Infante difunto (1979)
Holy Smoke (1985)
Mea Cuba (1992)
Delito por bailar el chachachá (1995)
Ella cantaba boleros (1996)
Cine o sardina (1997)
Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos (1999)

Claudia Hammerschmidt es asistente de Hispánicas en la Universidad de Jena. Publicó varios artículos y un libro sobre Guillermo Cabrera Infante (“Mi genio es un enano llamado Walter Ego”. Strategien von Autorschaft bei Guillermo Cabrera Infante, 2002) y tradujo, junto con Gerhard Poppenberg, *Cine o Sardina al alemán* (Nichts als Kino, 2001). En este momento se dedica a problemas de autoría en la novela francesa.

Günther Maihold

“Retorno a Europa, reencuentro con América Latina”, ejes de la nueva política exterior de España en el Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero

Bajo el efecto de los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004, las elecciones legislativas que tres días más tarde tuvieron lugar en España produjeron un cambio de Gobierno inesperado. El Partido Popular (PP) del primer ministro José María Aznar, hasta entonces favorito en las encuestas electorales, no pudo imponerse como presunto seguro ganador de las elecciones, luego de que entre la población hubiera ganado terreno la impresión de que las informaciones respecto de las causas de los atentados habían sido manipuladas. Bajo el mandato del presidente socialista José Luis Rodríguez Zapatero ya se han hecho sentir claros replanteamientos en la política exterior, puesto que España, ha pasado, no sin masivas críticas desde la Casa Blanca, de la coalición de los “leales a Estados Unidos” al campo de los “leales a las Naciones Unidas”. Con la retirada de los 1.300 soldados españoles de Irak, ya