

# El traductor interno

Entrevista con Guillermo Cabrera Infante<sup>I</sup>

SUZANNE JILL LEVINE

TRADUCCIÓN: JUAN J. ZARO



S. J. L. Parece que Hemingway produjo una «ansiedad de influencias» en muchas generaciones, incluidos los escritores latinoamericanos. ¿Está usted entre aquellos que recibieron esta influencia, o ansiedad, o las dos cosas? ¿Qué aspecto de Hemingway, estilístico o vital, le ha influido más?

G. C. I. Probablemente su fama.

S. J. L. ¿Y el estilo?

G. C. I. Primero la fama, y luego el estilo.

S. J. L. Vista del amanecer en el trópico termina con una cita de Las verdes colinas de África<sup>2</sup> de Hemingway, sólo por mencionar una de las muchas alusiones a Hemingway que se encuentran en sus libros.

G. C. I. Recuerde que vivió en La Habana, de modo que era imposible esquivar no sólo su corpulenta figura, sino también su fama. Fue «el escritor famoso residente en Cuba» por excelencia, así que ¿por qué no imitarlo? No se trataba de imitar a un escritor de gran influencia *per se*, como James Joyce, sino de imitar a un escritor famoso que vivía allí. En el mismo «patio»<sup>3</sup>, por así decirlo. Era difícil de esquivar. En cuanto a las citas que aparecen en ese libro, las hay de Martí, de Borges, de Faulkner, e incluso de Arthur Koestler, ¡por Dios!

S. J. L. ¿Diría usted que la visión literaria de Faulkner tuvo mayor impacto en su obra que la de Hemingway?

<sup>1</sup> Esta entrevista, que incluimos por su interés desde el punto de vista traductológico, se publicó por primera vez en 1999, en inglés, en *Guillermo Cabrera Infante: Essays, Essays and Other Arts*, ed. Ardis L. Nelson (Nueva York: Twayne Publishers) con el título *The Translator Within* y, por expreso deseo de su autora, ha sido traducida al español. Agradecemos a Guillermo Cabrera Infante su lectura de la traducción y las sugerencias que ha aportado de cara a su publicación en español.

<sup>2</sup> *Green Hills of Africa* (1935), traducido por primera vez en España en 1964 (N. del T.).

<sup>3</sup> En español en el original (N. del T.).

G. C. I. Yo distinguiría entre impacto e influencia. Leí a Faulkner cuando tenía 16, 17 o 18 años, y entonces era para mí el epítome de novelista norteamericano. Pero esa influencia desapareció muy pronto. Lo que es verdad es que no tuve tanto interés en leer a Hemingway como a Faulkner. Así que hay una enorme diferencia entre una influencia y la diversión de un mero aficionado. Era (y soy) un gran aficionado a Alfred Hitchcock, pero no creo que haya influido en mi obra.

S. J. L. No puedo evitar pensar en las resonancias...

G. C. I. Hay cosas de Hemingway aquí y allá. Como la estructura de *Así en la paz como en la guerra*, que viene del primer libro de Hemingway. Pero incluso en ese primer libro mío hay algunos relatos cortos que se parecen más a Faulkner que a Hemingway. Por ejemplo, «Un rato de tenmeallá» en una primera lectura es más faulkneriano que de Hemingway, por el recurso de poner a un niño como narrador del soliloquio con solecismos, como en *Mientras agonizo*<sup>4</sup>. Aunque, naturalmente, la ausencia total de puntuación viene de Joyce. Por cierto, que no lo había leído cuando escribí el monólogo.

S. J. L. Me pregunto si usted leyó a estos escritores en traducción o en inglés. Como lector, ¿le producían las traducciones un efecto diferente?

G. C. I. Los leía tanto en traducción como en el original, aunque la primera vez que leí a Faulkner fue *Las palmeras salvajes*<sup>5</sup>, traducido por Borges, en 1946. Luego, años después, cuando lo leí en versión original, me pareció que el

<sup>4</sup> *As I Lay Dying* (1930), traducida por vez primera en España en 1954 por Agustín Caballero Robredo y Arturo del Hoyo (N. del T.).

<sup>5</sup> *The Wild Palms* (1939). Esta novela traducida por Borges fue publicada en España por primera vez en 1970 y reeditada en 1983, 1985, 1995 y 1999 (N. del T.).

libro era mejor en español que en inglés, porque está organizado por Borges, un clásico, muy distinto del tipo romántico descuidado que era Faulkner. En realidad es como la traducción de Poe hecha por Baudelaire. Faulkner fue, podríamos decir, un escritor desaliñado, todo lo contrario de Borges. Después leí *Luz de agosto*<sup>6</sup>, que por cierto significa dar a luz en agosto: un juego de palabras imposible de hacer en español, y luego *Santuario*<sup>7</sup>. O quizás éste antes. Los dos, traducidos. Entonces, de pronto, se pudieron comprar en La Habana libros de Signet, un verdadero tesoro. Así es como encontré *Intruso en el polvo*<sup>8</sup> y los cuentos de *Gambito de caballo*<sup>9</sup>, de modo que cuando cumplí veinte años ya había leído todo el Faulkner que me interesaba leer. Y con ellos ocurrió lo mismo que con *Por quién doblan las campanas*<sup>10</sup> (¡un libro que no quisiera tener que volver a leer nunca más en mi vida!), quizás con la excepción del ya mencionado *Las palmeras salvajes*, en español, en la Editorial Sudamericana, porque leerlo era como leer a Borges, un maestro que reorganizaba el mundo de un poeta muy descuidado que escribía en prosa, que es lo que es Faulkner después de todo. Después leí otros libros de Hemingway como *Fiesta*<sup>11</sup>. Es gracioso, leí primero *Por quién doblan las campanas* y luego, *Fiesta*. Debería haber sido al revés.

<sup>6</sup> *Light in August* (1932), traducida en España por primera vez en 1980 por Enrique Sordo (N. del T.).

<sup>7</sup> *Sanctuary* (1931), traducida al español por vez primera por Lino Novás Calvo en 1934 y reeditada después en 1965, 1985, 1987 y 1993. Hay otra traducción española con el mismo título efectuada por José Luis López Muñoz (1980), reeditada en 1982, 1983, 1985 y 1987 (N. del T.).

<sup>8</sup> *Intruder in the Dust* (1948), traducida al español por Aida Aisenzon (Buenos Aires, 1951) y luego por J. M. Álvarez Flórez y Angela J. Pérez en 1982, reeditada en 1999 (N. del T.).

<sup>9</sup> *Knight's Gambit* (1949), traducida al español por Lucrecia Moreno de Sáenz en 1972 (N. del T.).

<sup>10</sup> *For Whom the Bell Tolls* (1940), cuya primera traducción española de la que tenemos referencia es la de Olga Sanz, publicada en Buenos Aires en 1959 (N. del T.).

<sup>11</sup> *The Sun Also Rises* (1926), traducida al español por primera vez con el título *Fiesta* en 1948 (N. del T.).

S. J. L. ¿En inglés o en español?

G. C. I. En inglés. Leí «Los asesinos»<sup>12</sup> en español porque en aquel momento no pude encontrarlo en inglés. Luego, cuando me casé, en 1953, un español que conocí donde yo trabajaba, el anciano bibliotecario de *Carteles*, me regaló *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, la colección de cuentos de Hemingway. Antes de eso, había leído en inglés, en la revista *Life*, *El viejo y el mar*<sup>13</sup>. Muchos años después leí la versión de Lino Novás Calvo. Me sorprendió que Hemingway lo considerara su mejor traductor, porque justo al final, y no precisamente en un lugar desapercibido, Lino Novás cometía un error al traducir «lions» en la escena de la playa como «leones marinos»<sup>14</sup>. La verdad es que me resultó muy curioso, sobre todo por ser una traducción de Novás autorizada por Hemingway, que supuestamente sabía español. Siempre que vi a Hemingway en La Habana habló en inglés, no en español. Una vez intentó decir algo en español y fue como cuando el inspector Clouseau habla en inglés. De esto se puede inferir que en realidad no leyó nunca la traducción española de *El viejo y el mar*, aunque la recomendará.

S. J. L. Así que, en cierto modo, Lino Novás Calvo no es para usted un gran traductor, sino un arquetipo de traductor-traidor, un fabricante de errores. O las dos cosas, como casi todos los grandes traductores.

<sup>12</sup> «The Killers» (1927), cuento de Hemingway traducido por primera vez en España en 1956 (N. del T.).

<sup>13</sup> *El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*, 1952), en traducción de Lino Novás Calvo, se publicó por primera vez en España en 1969, pero hemos podido localizar la primera edición argentina, publicada en Buenos Aires en 1954 (N. del T.).

<sup>14</sup> La frase que cierra el libro, «*The old man was dreaming about the lions*», fue traducida por Lino Novás como «*El viejo soñaba con los leones marinos*» (N. del T.).





210

G. C. I. Era un gran traductor, sin duda alguna. Recuerde que fue el primero en traducir a Faulkner al español, y no sólo sus cuentos, sino también novelas como *Santuario*. Fue el traductor oficial de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, y tradujo mucho en Cuba para *Bohemia*, en realidad todo lo que apareció en ella que estuviera escrito inicialmente en inglés norteamericano. Por eso me resultó sorprendente encontrar un error tan conspicuo justo al final del libro. Lo recordé durante muchos años, y cuando escribí la sección «Bachata» de *Tres tristes tigres*, me aproveché maliciosamente de ese craso error. Pero, al mismo tiempo, Lino tuvo una gran influencia sobre mí, no como traductor sino como escritor de cuentos que utilizaba el estilo cubano, la forma de hablar cubana como lenguaje literario. Sus personajes eran también muy nuevos, muy de La Habana de los años veinte, todos del lumpen. Fui seguidor suyo durante cierto tiempo, pero no mucho. También me sorprendió que nadie que haya leído, reseñado o criticado *El acoso* de Alejo Carpentier mencionara *La noche de Ramón Yendía* de Lino Novás Calvo, que apareció mucho antes. Podría decir que *La noche* es mejor como novela corta, que es lo que en realidad es la novela de Carpentier.

S. J. L. ¿Tienen el mismo argumento?

G. C. I. Son muy similares. En la de Lino Novás, el personaje principal es una especie de soplón para la policía de Machado que cree que lo persigue la policía revolucionaria por toda La Habana, justo después de la caída de Machado, a quien finalmente asesinan por error. En *El acoso*, es un soplón al que persiguen de verdad por toda La Habana sus antiguos compañeros, o la policía o algo así.

S. J. L. La verdad es que parecen iguales.

G. C. I. ¿Por qué estos dos escritores eligen un episodio muy concreto que tiene lugar en La Habana y no en otro lugar? La verdad es que son tan iguales que estoy seguro de que Carpentier leyó el cuento de Novás Calvo antes de escribir *El acoso*. Porque Lino era ya considerado un maestro antes de que nadie hubiera oído hablar de Carpentier en Cuba o en cualquier otro sitio. En realidad Carpentier volvió de Francia en 1940 y escribió sólo un cuento en Cuba, «Viaje a la semilla», en 1942 o 1943. Luego, un libro sobre la música cubana que publicaron en México pero que había escrito en Caracas, que fue donde escribió sus mejores novelas. Nunca le consideraron un escritor verdaderamente cubano; su modo de escribir era tan extranjero como su manera de hablar.

S. J. L. *Novás Calvo nació en España pero se trasladó a Cuba cuando era muy joven ¿no?*

G. C. I. Mientras que parece que Carpentier nació en La Habana, es cierto que Lino Novás nació en Galicia. Son completamente distintos: Carpentier, por su propia voluntad, decidió hablar y aparentar ser muy extranjero en Cuba, mientras que Lino se hizo muy cubano en Cuba, pero no sólo eso. Durante cierto tiempo trabajó de taxista y, en aquellos momentos, conducir un taxi en La Habana era la más cubana de todas las ocupaciones posibles. No me imagino a Alejo Carpentier conduciendo un taxi. Como pasajero sí, pero como conductor no.

S. J. L. *Puesto que Lino Novás tradujo primero para la Revista de Occidente, imagino que las primeras cosas de Faulkner las tradujo mientras todavía vivía en España. ¿A quién más tradujo en ese período?*

G. C. I. A Lawrence y a Hardy. Y a Huxley. Fue traductor profesional en Madrid en los años treinta.



S. J. L. ¿Escribía también mientras traducía?

G. C. I. No, no. Para entonces ya había hecho algunas cosas en Cuba. Luego se fue a España como corresponsal, se relacionó con Ortega y Gasset y con los escritores que giraban en torno a él, y finalmente lo arrastraron a la guerra civil, donde casi lo matan. Siempre se portó de una manera extraña, toda su vida. No fue lo que podemos llamar un antihéroe, pero sí un nohéroe, que participó en hechos heroicos en Cuba, después en la guerra civil española y luego otra vez en Cuba. E incluso después, cuando se relacionó con otro traductor que era también escritor, Rolando Masferrer, un activista del Partido Comunista que se convirtió en un gangster corrupto, y luego en esbirro de Batista. Finalmente, Lino acabó en *Bohemia*, y llegó a ser jefe de redacción de la revista. Se fue de Cuba después de la revolución porque Miguel Ángel Quevedo, el propietario de *Bohemia* y todos sus adláteres, se fueron también. Así que, de un modo u otro, él también se vio obligado a irse. Creo que era muy cauteloso con los comunistas por lo que había visto en España durante la guerra civil: cosas terribles que solía contar, como aquella vez que casi lo juzgan y fusilan por haberlo denunciado una carta anónima. Y, sin embargo, ¿por qué participó en *Hoy literario*, que era el suplemento del periódico comunista? Estoy hablando de los años 1940, 1941 y 1942, la época en que lo conocí. Yo tenía apenas 14 años entonces, pero recuerdo muy bien a estas personas. Novás Calvo, Masferrer, Montenegro, todos trabajaban para *Hoy*. Quizás podría decirse que Novás Calvo fue excesivamente gregario con la gente equivocada.

S. J. L. *Que no tiene nada que ver con «grequerías».*

G. C. I. Lo que no quiere decir que no viviera una vida espléndida. No en Cuba la primera vez, ni en España, ni en la guerra civil, ni de

regreso en Cuba cuando la época de *Hoy*. En 1953 o 1954, cuando me lo volví a encontrar, yo era el crítico de cine de la revista *Carteles* y la esposa de Lino era la editora jefe de una popular revista femenina que se llamaba *Vanidades*<sup>15</sup>. Por aquel entonces, él tenía la curiosa idea de que uno no debía escribir novelas ni cuentos, que era algo completamente «passé». Lo que debían escribirse eran reportajes, cosas para periódicos, artículos, que era exactamente lo que acababa haciendo todo escritor de ficción. De modo que desde, más o menos, 1949, cuando publicó en *Bohemia* un cuento increíblemente bueno titulado «Angusola y los cuchillos», hasta que se fue de Cuba en 1960, no escribió un solo relato. Sólo la traducción de Hemingway y nada más. Me sorprendió que, tras exiliarse a los Estados Unidos y hacerse profesor en la universidad de Syracuse, se pusiera a escribir otra vez. Quiero decir cuentos, que era lo que sabía hacer mejor. Pero, por alguna razón, al exilio no le cayó demasiado bien Novás Calvo.

S. J. L. *¿Y esa idea de que la ficción está passé y que lo verdadero es el reportaje le ha influido como escritor?*

G. C. I. ¡En absoluto! Me disgusté mucho con Lino por decir esas cosas, especialmente todas las tonterías que les decía a los escritores jóvenes. Yo tenía entonces 24 años, y ya sabía lo que quería y cómo lo podía lograr. Pero había escritores jóvenes, que tenían entonces 18 o 19 años, que se le acercaban y a quienes siempre les decía lo mismo, que no debíamos escribir ficción, sino reportajes, que debíamos escribir en periódicos y olvidarnos de los libros, olvidarnos de los cuentos. No sé por qué lo hacía. Quizás hubiera sido más comprensible si él hubiera dejado definitivamente de escribir. Pero no lo

<sup>15</sup> Con el pseudónimo de «G. Caín», Cabrera Infante escribió reseñas de películas semanalmente, desde 1954 a 1960, para la revista *Carteles*.



hizo, a diferencia de Carlos Montenegro, que había dejado de escribir hacía mucho tiempo. Nunca supe lo que pretendía. Lino era un hombre verdaderamente extraño. Al mismo tiempo, me censuraba por trabajar para la televisión, donde yo tenía un programa, y siempre que lo veía me decía con esa vocecilla que tenía: «Terminarás siendo actor». Una gran tontería, viniendo de un hombre que era sin duda muy inteligente. No sé por qué decía esas cosas. Y ¿por qué empezó a querer ser reconocido, muchos años después, cuando ya estaba exiliado? ¿Por qué no hizo como Carpentier, escribir y publicar su propia obra, pagar por la publicación de sus novelas y cuentos si era necesario? Nunca lo entendí. Quiero pensar que Carpentier tenía más fe en la literatura y en sí mismo que Lino.

*S. J. L. ¿Cree usted que «Los asesinos» de Hemingway tuvo alguna influencia sobre «La noche de Ramón Rendía» al ser, en cierto modo, un modelo de historia de gangsters?*

G. C. I. Es difícil decirlo. «Los asesinos» fue publicada mucho años antes de que Lino Novás imaginara siquiera su historia, pero algo extraño sucede con el lenguaje en ese cuento cubano. No es como Hemingway, es algo distinto.

*S. J. L. ¿Qué quiere decir?*

G. C. I. El lenguaje, y no sólo la forma de hablar de sus personajes, es tan exactamente de La Habana, o de lo que Lino Novás nos hizo creer que era La Habana. No estoy totalmente seguro de que en realidad se hablara así. De lo único que estoy seguro es de que abordó el trabajo con una idea de las frases idiomáticas, de los coloquialismos, del lenguaje popular que es totalmente distinta de la de Hemingway. A éste le interesaba primero la situación, y luego el lenguaje. Siempre imaginaba un personaje concreto en una situación concreta, con tendencias

concretas, como sucede en *Fiesta*, y luego venía el lenguaje. Te daba la impresión de ser tremendamente original. Eso fue lo que probablemente atrajo a Novás Calvo. O quizás fuera que viviera muy cerca de él.

*S. J. L. ¿En La Habana?*

G. C. I. Sí. Puedo contarle una cosa acerca de «Los asesinos», que influyó mucho en mi cuento «Balada de Plomo y Yerro». En ese cuento había únicamente personajes y situaciones, pero como los gangsters eran cubanos, eran muy distintos de los de «Los asesinos». Muy distintos también de «La noche de Ramón Yendia», donde sólo hay un punto de vista: el del atormentado y la angustia que siente, real o imaginada, por ser perseguido. En «Los asesinos», como en «Balada», el punto de vista está en los asesinos, no en la presa. En «Balada», además, hay un toque de humor al final que la hace ligeramente distinta. Pero debo admitir, bajo gran coacción, que mi cuento surgió tras leer «Los asesinos»: No creo que Lino Novás Calvo ni Carpentier hicieran nunca semejante confesión.

*S. J. L. Bueno, eso lo hace más honrado, empleando mal una cita de nuestro W. C. Fields<sup>16</sup>.*

G. C. I. ¡Oh, no! Es sólo que tengo compulsión por contarlo todo. Pregúnteme algo y le diré inmediatamente lo que sé. No tiene por qué esforzarse en hacerme hablar. Siempre hablaré. En realidad, soy muy parecido al señor Memoria de *Los 39 escalones* de Hitchcock. Digo la verdad a pesar de mí mismo, incluso si me cuesta muy caro.

*S. J. L. Volviendo a la posible influencia de las traducciones...*

<sup>16</sup> La entrevistadora se refiere a un episodio cómico de una película de W. C. Fields en el que el actor interpreta el papel de «honest John» u hombre bueno (N. del T.).



G. C. I. Recuerde que cuando empecé a leer literatura norteamericana a la edad de 15 o 16 años, no leía inglés. Era a la fuerza un lector de traducciones, incluso de las de literatura francesa, porque entonces tampoco sabía francés. Además, algunas de aquellas traducciones eran muy buenas. Sin embargo no eran, como se dice de Coca Cola, «the real thing». Pero se hacían traducciones muy aceptables en Argentina, México, Chile, e incluso en Cuba. De modo que era la única forma de conocer a estos autores. No estaba mal, porque la traducción argentina de Erskine Caldwell tenía algo punzante: era un español que no era exactamente español. El traductor trataba de imitar el ritmo y las voces, tanto de la narración como de los personajes, por medio de argentinismos. Por ejemplo, *God's Little Acre* se tituló en 1946 *La chacrita de Dios*. Fue divertido, porque tuve que descubrir qué quería decir «chacrita» en español<sup>17</sup>. «Chacrita» no significa nada en Cuba.

*S. J. L. De modo que aquellas traducciones estaban llenas no sólo de anglicismos norteamericanos, sino de argentinismos.*

G. C. I. Sí, y de mexicanismos, de palabras chilenas... Eso era parte del sabor, y disfrutaba enormemente con aquellos libros. El único problema era que en aquellos tiempos no había suficientes traducciones. Luego ocurrió un verdadero milagro: Signet Books, aquella editorial que sacó a todos los autores norteamericanos en ediciones baratas alrededor de 1948.

*S. J. L. ¿Y entonces?*

G. C. I. Puede leer todas las novelas de Faulkner de las que le he hablado, *Trouble in July* de Erskine Caldwell, Steinbeck y a Dos Passos en inglés. No porque buscara entrar en aquella tie-

rra prometida literaria donde estos escritores vivían, sino, simplemente, porque antes no los podía encontrar.

*S. J. L. Volviendo a Lino, ¿cuál fue su primera traducción?*

G. C. I. Tradujo «All the Dead Pilots» de Faulkner para la *Revista de Occidente* de Madrid y otro cuento cuyo título no recuerdo. Luego tradujo *Santuario*. Un estupendo trabajo. Leí otra vez *Santuario* en inglés, en los años cincuenta, y su versión era muy legible, incluso entretenida.

*S. J. L. Lo que resulta interesante es que su primer contacto con la lengua de otros países latinoamericanos fuera por medio de estas traducciones.*

G. C. I. Hubo otros libros que no eran traducciones, como *Don Segundo Sombra*, *Martín Fierro* y otros libros argentinos. Pero, básicamente, descubrí este extraño lenguaje, donde la gasolina se llamaba «nafta» y a un muchacho le decían «pibe» en las traducciones españolas del inglés. No sé si es tan interesante, pero así es cómo ocurrió. Contactos regionales.

*S. J. L. Quizás estoy pensando en todos los juegos que usted hace con las palabras, con los acentos, con los dialectos, y cómo las realidades lingüísticas parecen importarle más que el mundo que existe tras las palabras.*

G. C. I. Yo no estaría tan seguro de eso. Creo que leer aquellos libros fue simplemente una forma de diversión, no una búsqueda de modelos. Puro placer.

*S. J. L. Un aspecto muy especial de su obra es que usted está siempre reescribiendo textos, de alguna manera. Incluso las traducciones al inglés de sus propios libros le han inducido a reescribir el texto en inglés y luego a trabajar sobre él. Es lo que hizo con*

<sup>17</sup> Significa «alquería» o «granja» en Argentina (N. del T.)



*el cuento «Un nido de gorriones en un toldo» o, recientemente, con la edición inglesa de Vista del amanecer en el trópico. O Así en la paz como en la guerra, que en inglés se transformó en Writes of Passage, que es un libro igual y distinto a la vez, cuyo título es un guiño en homenaje al escriba subversivo.*

G. C. I. Pero también lo hago en español. Siempre estoy reescribiendo. Nunca tengo el problema ese de la página en blanco ni nada parecido. Simplemente, escribo lo que imagino o me invento. Y entonces es cuando surge de verdad el problema, que es la reescritura. Y no sólo en libros como *Tres tristes tigres* o *La Habana para un infante difunto*. Incluso artículos que escribo ahora, en Londres, en español o en inglés, los reescribo hasta la saciedad. En realidad no me son rentables porque tendría que dedicarles sólo una tarde, pero a veces estoy con ellos más de una semana; eso ocurre porque para mí, en inglés, en español o en francés, las palabras no están solas.

S. J. L. ¿Quiere decir que con las palabras no se juegan solitarios, sino que son un pas de deux, dos pasos, por así decirlo?

G. C. I. Una palabra te ofrece la posibilidad de no sólo dos, sino tres palabras más que surgen porque dicha palabra las sugiere. Esto no sucede sólo al traducir. Sucede con todo lo que escribo.

S. J. L. Como dice usted, el puro placer del texto. Sus comentarios me recuerdan no sólo lo punzante de Lino Novás, sino una frase en algún lugar de *Tres tristes tigres* en la que dice que los escritores son los mejores actores porque escriben sus propios diálogos. En cierto modo, lo que usted está diciendo es que son los mejores intérpretes ¿no?

G. C. I. Lo que dije es que son los mejores intérpretes de lo que han escrito. El único pro-

blema es que los escritores son, en realidad, personas muy tímidas. Desean el elogio, pero no en exceso, porque el excesivo elogio siempre causa azoramiento. Aún así, de todos modos, los escritores desean el elogio a cualquier precio. De modo que se produce una dicotomía. Si le digo lo bueno que fui al escribir una cosa parecería extremadamente presuntuoso, pero podría estar también bromeando y no ser verdad en realidad. Pero si le digo: «Bah, en realidad no es tan bueno», podría estar en realidad buscando halagos. La verdad es que no son muy distintos de los actores, pero los actores sí pueden ser presuntuosos sin que nadie les censure. Se dice que Greta Garbo dijo: «Quiero estar sola». Pues no es verdad. No lo dijo nunca. Lo dijo el personaje de una película que se llamaba *Grand Hotel*. Con todo, es algo que sólo un actor podría decir, sin que signifique nada. Con los escritores es diferente. Quiero ser un lobo solitario, pero no un *steppenwolf*. Vivir sólo en la imaginación provoca soledad.

S. J. L. ¿Cree que su «relación» con Hemingway era la de un actor al que le gustaría interpretar ese papel? En cierto modo, lo que usted quería en realidad era ser Hemingway.

G. C. I. Quería ser tan famoso como él. Y no por que me influyera su estilo, o sus personajes. Más bien su forma de vivir, de plantearse la vida. Aunque, naturalmente, con el paso del tiempo, creo que él hizo algo que los escritores suelen hacer con frecuencia. Sorprende que le dedicara tanto tiempo a empresas fútiles. Me refiero a que ese rito de bajar todos los días a las once de la mañana a Cojimar, subirse a su barco y meterse mar adentro en la Corriente del Golfo a ver si podía atrapar el pez más grande que pudiera haber, era pura paranoia. No tenía nada que ver con la vida real, y sí mucho con la fantasía. Fui una vez con él en el barco y me pareció horriblemente aburrido. Desde las seis a la mañana a las cuatro de la tarde lo único que



hacía era beber. Se emborrachaba con vodka y terminaba tirado en la cubierta, sin poder hacer nada el resto del día, o casi todo el resto del día. Luego, de pronto, se levantaba otra vez: se había terminado el efecto del vodka y ahora volvía a Cojimar, a puerto. ¡No podía comprenderlo! Si aquello era una forma de vida, créame que yo no quería llevarla. O ir a África a matar animales para coger una disentería horrorosa y tener diarrea cuando debía estar cazando elefantes, búfalos o cualquier otra cosa. O ir a España a perseguir toreros porque quería ver a todos los buenos toreros de aquel tiempo. Estaba loco de verdad, sin duda alguna. Y, al mismo tiempo, vivía en una preciosa casa en las afueras de La Habana donde tenía todo lo que quería, con un huerto de frutas tropicales y una enorme biblioteca. Venía a La Habana conduciendo un Mercury descapotable, e iba al Floridita o a la Zaragoza a comer y beber. Eso no estaba mal, pero el resto de su vida era horrible. Hay algo que los escritores hacen mucho: perder el tiempo. Faulkner pensaba que era un caballero del Sur que tenía que cazar zorros todos los sábados.

*S. J. L. ¿En un Mississippi enlodado!*

G. C. I. En ese aspecto, los escritores europeos eran más profesionales. No me imagino a Joyce cazando en Irlanda, ni tratando de pescar un pez espada en el Canal de La Mancha. O persiguiendo toreros en el sur de Francia. Llevó una vida muy seria, consecuente consigo mismo, con su familia y con su obra. El único problema de Joyce era su actitud distante, su tremenda vanidad y el hecho de que fuera un borracho, como la mayoría de los irlandeses. Beber es también una forma lastimosa de perder el tiempo. Pero, ¿por qué le estoy contando esto?

*S. J. L. Estábamos hablando sobre aspectos de escritores extranjeros famosos que tuvieron, o no tuvieron, un impacto sobre su propia vida y obra.*

*Usted ha hablado con frecuencia de sus afinidades con la cultura inglesa, como Borges, y, hablando concretamente de Joyce, usted ha traducido Dublínenses<sup>18</sup>. «The Dead», que usted tradujo «Los muertos», es considerado uno de los mejores cuentos de la literatura en lengua inglesa. Además de su increíble musicalidad, ¿qué es lo que más le impresiona de este cuento?*



G. C. I. Es porque «El muerto» suena gracioso en español.

*S. J. L. Es también el título de un cuento de Borges. Su traducción en plural parece la más apropiada, dado que el cuento no es sólo sobre un muchacho muerto...*

G. C. I. «Los muertos» es el cuento más autobiográfico de Joyce. Sentía celos de un antiguo amante de su mujer, un hombre, o más bien un muchacho, que murió joven. La mujer de Joyce, Nora, se reía de estos celos de los muertos, pero para Joyce eran muy reales y aquel muchacho es el Michael Furey del cuento. Por supuesto que hay más muertos que Michael Furey: las ilusiones muertas, el pasado, y el propio autor.

*S. J. L. Muy parecido, supongo, a La Habana de un infante difunto.*

G. C. I. Quién sabe.<sup>19</sup>

*Entrevista realizada en Santa Bárbara, California, en mayo de 1990*

<sup>18</sup> *Dublínenses* (1972), publicada en Barcelona por Editorial Lumen (N. del T.)

<sup>19</sup> En español en el original (N. del T.)