

Guillermo Cabrera Infante: el regocijo de la palabra

La vida de Guillermo Cabrera Infante, nacido en Gibara, Cuba, en 1929, estuvo siempre recorrida por la energía que circula entre los polos de su pasión bifronte: la literatura y el cine. Tan ineludibles como sus notables novelas Tres tristes tigres y La Habana para un infante difunto, entre otras, son sus textos sobre cine, muchos de los cuales fueron reunidos en los libros Arcadia todas las noches y Un oficio del siglo XX. En ellos despliega Cabrera Infante, quien ejerció como crítico bajo el pseudónimo de «G. Caín», la agudeza excepcional de su mirada, la potencia de su prosa arborescente y el humor corrosivo que impregna toda su obra, con los que ilumina vastos territorios cinematográficos y forja algunos ensayos modélicos: para citar sólo uno quizá baste «Orson Welles, un genio demasiado frecuente».

No hay, en rigor, un Cabrera Infante desdoblado en creador de ficciones literarias y hombre de cine; hay sólo un gran escritor que experimenta infatigablemente con los recursos que ofrece el idioma, los retuerce, los reinventa, los disgrega y los recompone. Pese a las tres décadas que lleva viviendo en Londres, pese a su nacionalidad británica, pese a haber escrito directamente en inglés su libro Holy Smoke, el autor de Vista del amanecer en el Trópico o Delito por bailar el chachachá es un codificador minucioso y un recreador tenaz del habla coloquial cubana y de ciertos ambientes habaneros de mediados de este siglo. De esta riquísima materia de la memoria ha destilado sus mejores páginas.

En los primeros días de noviembre último Cabrera Infante visitó Madrid con motivo de la Semana de Autor a él dedicada, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y realizada en la Casa de América. En esa ocasión sostuvo la siguiente entrevista para Cuadernos Hispanoamericanos.

—Hace 30 años que usted vive en Inglaterra. ¿Cómo experimenta un escritor tan impregnado de coloquialismo cubano el estar inmerso en un medio lingüístico ajeno?

—Debo empezar por decir que yo estudié inglés en La Habana, en unas escuelas públicas nocturnas que había, durante cuatro años. Luego están

las películas, que en Cuba se exhibían y se exhiben en versión original subtitulada. La gran mayoría de las películas eran norteamericanas, de modo que era inevitable que yo estuviera un poco penetrado por el inglés. Ahora bien, de haber seguido yo viviendo en Bruselas, como lo hice por tres años, otra habría sido la historia.

—*La permanencia en Inglaterra, ¿influyó en su literatura?*

—Bueno, entonces yo no dominaba el inglés como ahora, naturalmente, ni existía el ejercicio bilingüe que ahora practicamos en casa: la televisión es inglesa, los periódicos ingleses, muchos de los libros que leo son en inglés, pero existe como persistencia cubana la conversación con mi mujer, Miriam Gómez, que es muy cubana. Mis hijas están casadas con ingleses, tengo nietos ingleses que inclusive no hablan nada de español. Pero ya en La Habana ocurría la extraordinaria influencia de la literatura inglesa no sólo en lo que yo leía, sino en lo que escribía. Leía más autores de habla inglesa que españoles, por supuesto, que eran de muy poca consecuencia en aquella época en Cuba, en los años cuarenta, cincuenta, sesenta. Y tampoco eran tantos los autores franceses que leía. Normalmente eran escritores americanos o ingleses. De manera que la influencia que ejerció sobre mí la literatura inglesa empezó antes de que viviese en Londres.

—*¿Que influencia reconoce en la literatura cubana de la literatura española, por un lado, y norteamericana, por otro?*

—No podría hablar de la literatura cubana; podría hacerlo de mi caso. Comencé a leer en serio —no Salgari, o Jules Verne, o los autores que leía de literatura popular, cercanos a la ciencia ficción— cuando me encontré como regalo *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. De ahí en adelante procuré leer todo el Faulkner posible. Como era un autor muy difícil en inglés leí las traducciones argentinas. Recuerdo que en España, a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, hubo una reacción estúpida contra las traducciones argentinas; un periodista llegó a escribir, con ocasión de la publicación de traducciones de Henry Miller hechas por españoles: «Por fin tenemos un Henry Miller en español. ¡Basta ya de panceta y de nafta!» Para mí esas palabras no presentaban ninguna dificultad. Eran exóticas, sí, como lo era la palabra *chacrita*, pero leí perfectamente *La chacrita de Dios*, de Erskine Caldwell, en el español de los argentinos. Cuando llegaron a Cuba los que se llamaron *pocket books de calidad* leí otras obras importantes de Faulkner, como *Intruder in the dust (Intruso en el polvo)* o *¡Absalón, Absalón!* Para mí esa era la literatura, bien traducida o leída directamente en inglés. Entonces, como sucedió con otros cubanos, la influencia que recibí de escritores norteamericanos como Faulkner, Hemingway o John Steinbeck fue considerable. Otra literatura no existía para mí, porque no me interesaba.

–*La influencia española fue nula entonces.*

–Prácticamente.

–*Ya que ha tocado el tema de las traducciones... En su traducción de Dublineses, de Joyce, publicada en España por Alianza, utiliza abundantemente vocablos y expresiones cubanos. De hacer hoy ese trabajo, ¿repetiría esa versión o emplearía lo que algunos llaman «español neutro»?*

–En la medida en que gran parte de los cuentos de Joyce están muy influidos por la sintaxis irlandesa, yo no quería encontrar equivalentes españoles; incluso el vocabulario no me interesaba que fuese netamente español. Hoy haría la misma traducción, sin duda. A mí lo que me interesaba era la aproximación a Joyce, no la fidelidad al español.

–*La mayor parte de su obra fue escrita en el extranjero. ¿Está marcada por esta circunstancia?*

–En realidad casi toda mi obra, excepto *Así en la paz como en la guerra*, un volumen de cuentos publicado en 1960, y *Un oficio del siglo XX*, que son críticas de cine publicadas en 1963, que aparecieron en Cuba. Nunca más pude publicar en mi país, porque me lo prohibieron. Hoy mismo siguen prohibidos mis libros editados en España. La marca que ha dejado esta circunstancia en mi literatura es enorme. *Tres tristes tigres* es el libro que es porque lo empecé en La Habana en 1961, lo continué en Bélgica y lo terminé en Madrid. Está marcado por las lecturas que tenía entonces: Dante, textos esotéricos a los que me aficioné en Bruselas. No es un libro lleno de color local; las palabras cubanas, las situaciones, los modismos y los personajes de mi país están escogidos voluntariamente. Pensaba que la función del libro en términos de lenguaje era reproducir el habla de La Habana, concretamente el lenguaje de la noche habanera. Y ése fue un proceso, como todos los procesos literarios, hecho esencialmente a partir de la memoria.

–*La permanencia en el extranjero, ¿agudizó su ejercicio de la memoria?*

–No solamente eso. En mis primeros tiempos en Bélgica, cuando vivía con bastante dificultad, trabajaba en la embajada de Cuba en Bruselas y escribía por la noche, anegado más que nutrido por mis recuerdos habaneros. Fue una experiencia muy extraña, que antes no me había ocurrido, porque nunca me había alejado de La Habana, y no se repitió después, porque todas esas ocurrencias eran inmediatas, fruto de una memoria a veces involuntaria.

–*¿El cine determina hoy a la literatura, es al revés o hay una dialéctica entre ambos?*

–Oh, esto no es de ahora, hace muchísimos años que la literatura, por ejemplo, influye en el cine. Un gran éxito del cine francés de 1909 fue una pieza de teatro que se llamó *El asesinato del duque de Guisa*. Eso determinó que hubiera una serie de películas que tuvieran como modelo piezas teatrales. Hay una versión de *Hamlet* de esa época en la que la