

Roberto González Echevarría
ENTREVISTO
por Gustavo Pérez Firmat

La ruta de Roberto

Gustavo Pérez Firmat (G.P.F.): *Roberto, una de las cosas que más me impresiona de eso que tú llamas tu *ridiculum vitae* es no sólo la abundancia de tu obra, sino su variedad. Tú trabajas igual sobre Fernando de Rojas o Calderón que sobre Nicolás Guillén o Severo Sarduy —para no hablar de Adolfo Luque y Orestes Miñoso—. ¿A qué se debe la amplitud de tus intereses?*

Roberto González Echevarría (R.G.E.): Bueno, tendría que partir del hecho de que a mí simplemente me gusta la literatura en general. Yo me considero no sólo un profesor y un crítico de la literatura, sino un lector. Y parcelar la literatura —Siglo de Oro, siglo xx— es más producto del mundo académico, sobre todo el norteamericano, que de la realidad de la literatura. La literatura es una, la gran literatura. Para mí no hay contradicción ninguna en que yo escriba sobre Fernando de Rojas, sobre una obra como *La Celestina*, tan moderna, tan despiadada, y que escriba también sobre Severo Sarduy. Es más, en *Celestina's Brood* yo sugiero que *Cobra* es parte de la «prole» de *La Celestina*. Pero también hay una cuestión que es, digamos, fortuita. Cuando yo llegué a Yale, [José Juan] Arrom pensó que yo había ido allí a estudiar con él; pero yo fui a Yale, me fui de Indiana a Yale, más que nada, por la gente de literatura comparada —Wellek, por ejemplo—. Además, en Indiana había tomado cursos con Edward Wilson, el gran calderonista de Cambridge, y me había fascinado ese reencuentro con el Siglo de Oro, y digo reencuentro porque yo hice todo el bachillerato cubano, excepto el quinto año, porque lo empecé a los once años. Así que le dije un día a Arrom que yo prefería dedicarme al Siglo de Oro, cosa que no le hizo gracia, por cierto. Yo había aprendido mucho en sus clases sobre el período colonial, campo que no se estudiaba entonces, pero hice mi tesis sobre Calderón, basada en el estructuralismo. Cuando me fui a Cornell fue para dar literatura del Siglo de Oro.

G.P.F. *¿Cuándo empezaste a trabajar sobre literatura hispanoamericana?*

R.G.E. Ya yo había empezado mi tesis sobre Calderón cuando llegué a Yale Emir Rodríguez Monegal. Emir no sabía nada de literatura del Siglo de

Oro, ni le interesaba. Él venía del mundo del periodismo, y para el crítico periodístico latinoamericano Calderón y Lope y toda esa cosa son majaderías, no forman parte de su bagaje. Pero él me instó a que escribiera algo sobre Severo o sobre Carpentier. O tal vez yo por mi propia cuenta había empezado un ensayito sobre Carpentier. Escribí dos o tres de mis primeros trabajos sobre literatura hispanoamericana al margen de lo que iba haciendo sobre Calderón y sobre el Siglo de Oro. Pero el hecho es que Emir me dijo que debía escribir sobre literatura latinoamericana contemporánea y escribí varios ensayos, no sé si un poco con la mano izquierda, pero aplicándole a la literatura moderna lo que yo hacía desde el punto de vista metodológico con la literatura del Siglo de Oro. Y un día Emir tuvo a bien —y esto siempre se lo agradeceré, a pesar de que después nos distanciamos— decirme: «Roberto, tú eres el mejor crítico joven de la literatura hispanoamericana». Era una exageración, por supuesto, pero me dio, viniendo de él, que acababa de llegar de América Latina, cierta confianza. Me hizo reflexionar y decir: «bueno, aquí hay algo a lo cual yo debo dedicarme porque parece que me va bien». Entonces cuando llegué a Cornell empecé a dar cursos sobre la picaresca, sobre la poesía del Siglo de Oro y a trabajar en un ensayo sobre los orígenes de *Los pasos perdidos* de Carpentier, y de ahí surgió el libro mío sobre Carpentier.

G.P.F. *Esa novela es casi la autobiografía de toda una generación.*

R.G.E. Sí, *Los pasos perdidos* es importante para mí porque es la novela del exilio que trata de regresar. Pero así empezó todo. Después encontré en Lezama, en Sarduy, en Fuentes, en Paz, escritores que también se interesaban por el Siglo de Oro. Una cosa enriquecía la otra, mi lectura del Siglo de Oro se enriquecía por la lectura de Severo Sarduy. O sea, me encontré con que Calderón estaba lleno de travestis, y me encontré con eso porque venía también de Severo Sarduy y podía de la misma manera ver cosas en Severo, amagos alegóricos en Severo, que me recordaban a Calderón y que no habría podido ver si no hubiese estudiado los autos sacramentales de Calderón. De esa manera se fueron enriqueciendo las dos vertientes de mi trabajo.

G.P.F. *¿Cómo surgió tu amistad con Sarduy?*

R.G.E. Muy fácil. Fuimos muy, muy amigos; fue un gran amigo mío, una persona a quien yo echo de menos todos los días. Yo lo había leído en *Mundo Nuevo*. Después me leí *Gestos* y *De donde son los cantantes*, que es del 67, el momento en que yo estoy haciendo mi tesis doctoral. En esa época estaba en Yale Enrique Pupo-Walker, que había sido condiscípulo de Severo en la Escuela de Medicina de la Universidad de La Habana y además ambos eran pintores. Entonces Enrique se puso en contacto con Severo y vinimos aquí a Nueva York a conocernos. Él estaba con François Wahl; en fin, fue una especie de *coup de foudre* porque mi interés por Calderón y el barroco le fascinó a Severo, y a mí, claro, todo lo del estructuralismo, porque en esa época yo estaba metido hasta la coronilla en Levi-Strauss y Roland Barthes y lo que empezaba de Derrida. Eso tiene que haber sido en la primavera del 68, porque después me pasé el verano del 69 en París y Severo me

facilitó acceso a Barthes, a toda la gente de la *École Pratique des Hautes Études*. Al principio él me veía con cierto recelo, porque claro, yo venía del mundo académico de Yale y él tenía su poquito de complejo de guajiro camagüeyano, pero era brillante, él era brillante. Primero yo me hospedaba en el hotel Deux Continents, allí al lado de Editions du Seuil, y después empecé a hospedarme en su casa, y allí viví temporadas enteras con él y François Wahl. Severo trató de seducirme, por supuesto, y al principio un día que llegué a su casa me sirvió un vaso de scotch como para tumbar un mulo; yo le dije: «mira Severo, yo no tengo el más mínimo interés», y él se dio por vencido ante mi heterosexualismo terco y cerrado. Pero con él visité y vi mucho del mundo *gay* parisién. Al él le encantaba llevarme a los bares *gay*, pasearme por allí como si yo fuera su última conquista.

G.P.F. *Tú mencionas en alguna parte que leíste varias de sus novelas en manuscrito.*

R.G.E. Si, él me mandaba sus manuscritos y yo se los leía, le hacía correcciones que él siempre aceptaba, correcciones de gramática y estilo. Severo era bachiller, alumno eminente del Instituto de Camagüey, bachiller en Ciencias y Letras, pero a pesar de eso, por su origen de clase, por sus años en Francia, se le escapaban errorcitos de gramática, de estilo, y algún que otro galicismo que yo —muy mastrico— le apuntaba, y él lo aceptaba. También cualquier idea que yo le diera. Sus obras son un poco como la pintura que se hace al azar, a pesar de su tremendo rigor. Me acuerdo del día —él estaba escribiendo *Colibrí*— que le di la cita de Lezama que él después usa como epígrafe, «El colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte». Lo otro que le di, porque colaborábamos, fue lo siguiente —es más, lo tuve que llamar por teléfono desde aquí cuando esto me pasó, porque a veces uno se encuentra con personajes que se han escapado a escritores, porque los escritores de alguna manera marcan la realidad, como los pintores, y te enseñan a ver ciertas cosas—. Yo estaba en Tampa, en casa de una tía mía, y había una señora cubana, exilada, que se veía que había pertenecido a una clase bien, pero que trabajaba. Y yo le dije: «Ah, señora, usted ahora trabaja». Y me dijo, «Ay, sí, mi hijo, y trabajar es la muerte vestida de verde jade». ¡De verde jade! La frase se convirtió en el título de uno de los capítulos de *Colibrí*.

G.P.F. *¿Él leyó el manuscrito de La ruta de Severo Sarduy antes de publicarse?*

R.G.E. No, pero eso tiene su historia. Un día me estaba hablando de lo que yo estaba escribiendo, de lo que yo debía decir o no decir, y le dije: «Mira, Severo, Auxilio y Socorro se parecen pero son personajes distintos, y yo y tú también nos parecemos pero somos personajes distintos. Así que yo escribo lo que me da la gana sobre ti». Teníamos discusiones muy interesantes porque, claro, François Wahl, que nunca aprendió español —tenía ese orgullo, esa arrogancia francesa de considerarse que con saber francés ya lo sabe todo—, leía a Severo desde Lacan y Derrida, lo cual me parecía una redundancia. Yo prefería leerlo desde lo cubano; me interesaban más los orishas que la *différence*. Nos sentábamos allí y teníamos grandes discusiones sobre su obra con François, porque yo entendía lo de Lacan y lo de Derrida, pero François no entendía nada de lo cubano, no tenía la más mínima idea.

Y ahora anda diciendo por ahí, por cierto, que él le corregía los manuscritos a Severo. Y, además, que la nota final de *De donde son los cantantes* la redactó él. Es como la viuda de Carpentier, Lilia, que dice: esto va a haber que quitarlo, y que le corregía los manuscritos a Carpentier. Ya quisiera para un día de fiesta esa señora poder escribir una página de Carpentier.

G.P.F. *Siempre me ha llamado la atención la diferencia entre tus libros sobre Carpentier y sobre Sarduy. Aunque la intención general es muy parecida, los libros son muy distintos. La ruta de Severo Sarduy es más arriesgado, menos profesoral.*

R.G.E. Bueno, los títulos de los capítulos son versos de *El son de la loma*. Yo en ese libro pretendo hacer literatura. Aunque los dos son «vida y obra» tienen un contexto y una factura que yo pretendo que sea más bien novelística, que yo la aprendí de Carpentier. Pero claro, lo que pasa también es que el *Pilgrim at Home* lo escribí en inglés, y *La ruta* lo escribí directamente en español. Son mis dos vertientes; tengo estilo en los dos idiomas, pero me siento siempre más cómodo en español.

G.P.F. *Sin embargo, has escrito la mayoría de tus libros en inglés.*

R.G.E. No, eso no es así.

G.P.F. *Pilgrim at Home, Voice of the Masters, Myth and Archive, Pride of Havana.*

R.G.E. Bueno, pero yo también considero importantes *Relecturas*, mi primer libro, que es una colección de ensayos sobre literatura cubana; también *Isla a su vuelo fugitiva*, que es una colección de ensayos sobre literatura hispanoamericana en general, y *La ruta*. Y en 2002 el Fondo de Cultura Económica publicó una colección grande de ensayos que se llama *Crítica Práctica/Práctica Crítica*. Además de las ediciones críticas de *De donde son los cantantes* y *Los pasos perdidos*. Lo que pasa es que dada nuestra condición —no tenemos un país que nos avale, donde nos publiquen cualquier «peo» que nos tiremos, como pasa en Cuba con los escritores del régimen— tenemos entonces que depender del contexto en que vivimos, que es el contexto norteamericano y de lengua inglesa. Era para mí también un reto escribir en inglés con el rigor y las exigencias de la academia norteamericana en su más alto nivel; o sea, escribir en las mejores revistas, publicar en las mejores editoriales y batirme ahí con los grandes. Eso para mí fue un empeño, y por eso tenía que escribir en inglés. Pero también es la realidad de nuestras vidas.

G.P.F. *Recuerdo que en Relecturas dices que de Arrom aprendiste a ser intelectual cubano fuera de Cuba.*

R.G.E. Sí, es verdad.

G.P.F. *¿Qué quería decir para Arrom, y qué quiere decir para ti ser intelectual cubano fuera de Cuba?*

R.G.E. Yo admiro el hecho de que Arrom pudiera, después de tantos años en Yale, seguir siendo tan cubano, y seguir dedicándose a estudiar textos latinoamericanos, que para la gente de su alrededor no querían decir nada. Era un acto de heroísmo increíble, sentarse allí a hablar del Inca Garcilaso de la Vega o hablar de *El príncipe jardinero*, algo que para el entorno no quería

decir nada. De Arrom aprendí eso, y aprendí también a conservar un español cubano culto, que fue lo que se habló siempre en mi casa. Hay latinoamericanos que vienen aquí, tal vez en esa época más que ahora, que quieren escribir y hablar como españoles. O sea, pierden su identidad lingüística, su idelecto —pero no quiero decir el idelecto del chuchero—. Y ese español cubano culto Arrom no lo había perdido y yo lo pude cultivar cerca de él.

G.P.F. *Arrom te dijo una vez que tú pertenecías a la generación del 69.*

R.G.E. Sí, para joderme, porque yo no sabía a qué generación pertenecía yo. Si la generación del 54 eran los que habían nacido en el 24, yo que había nacido en el 43, ¿a cuál pertenecía? A Arrom no se le podía criticar nada, porque se volaba. Era un hombre con un genio tremendo, un experto del vituperio. Él pretendió al principio que yo escribiese una historia de la literatura cubana basada en su esquema generacional, y a mí eso no me interesaba. Arrom se había aislado. Si por un lado fue un acto de heroísmo poder conservar su cubanía, su ser latinoamericano y su estilo, por otro lado vivió totalmente aislado de la cultura crítica norteamericana. Él vivió totalmente al margen de eso, no tenía nada que ver con esa gente. Y yo no quería caer en ese error. No sé, tal vez me engaño, pero pienso que yo aprendí cosas de mis diversos maestros pero que no tuve maestro.

G.P.F. *Rodríguez Monegal fue también una influencia intelectual importante.*

R.G.E. Cuando Emir llegó a Yale, ya yo me había formado, yo estaba haciendo mi tesis doctoral. Él me abrió el mundo de la literatura hispanoamericana, pero influencia intelectual no, porque yo siempre pensé que Emir funcionaba a un nivel periodístico que para mí era insuficiente. Emir tenía la gran virtud, esto hay que reconocerlo, primero de reconocer talento, no lo digo porque haya reconocido el mío, sino porque...

G.P.F. *¿Y qué te hace pensar que tienes talento?*

R.G.E. Claro, verdad. Esa es la arrogancia cubana.

G.P.F. *Esto lo quitamos.*

R.G.E. No, no, déjalo. Pero Emir descubrió en cierta medida a Severo, a Manuel Puig, a toda esta gente, en *Mundo Nuevo*; al mismo García Márquez, gente que después lo ha negado. Emir defendió a Borges cuando todo el mundo lo atacaba en los años 50. Hizo una labor de promoción cultural. Y tenía la siguiente virtud como crítico: cogía un libro de un autor, un libro nuevo, acabado de salir, y te hacía un artículo general en que tocaba todos los puntos importantes que había en ese libro, aunque no profundizaba en ninguno de ellos. Pero todos los tópicos que merecían mencionarse y discutirse en ese libro ya Emir los había visto. Eso es algo extraordinario, ése es el talento que él tenía, que se adquiere con el hábito del periodismo.

G.P.F. *¿Cuál es tu método de trabajo?*

R.G.E. Yo trabajo a base de intuiciones y de chispazos que me vienen en momentos inesperados. Claro, muchas veces, como te pasará a ti, dando una clase. Tienes que dar una clase sobre tal novela o sobre tal poema y de pronto preparando la clase o dándola se te ocurre algo y de ahí va saliendo la cosa.

G.P.F. *¿Eres uno de esos escritores que se levanta por la mañana, se toma su café con leche y se sienta a escribir y no se levanta hasta haber escrito cierta cantidad de páginas?*

R.G.E. Sí, cuando estoy escribiendo un libro, como por ejemplo *The Pride of Havana*. *Pride* tuvo 840 páginas de manuscrito y las últimas 500 páginas las escribí en un año, pero la cantidad de investigación que había hecho antes fue extraordinaria. Montaba el capítulo, hacía un esquema, y lo empezaba a escribir. Yo me levanto muy temprano, eso lo aprendí de Emir, a las cinco o cinco y media cuando estoy escribiendo, y me siento a trabajar porque las dos o tres primeras horas es cuando me salen las cosas. De noche el oso me trabaja, me despierto lleno de cosas. Cuando estoy «embalao» me salen de un tirón seis u ocho páginas al día, que no es poco. Carpentier, que también se levantaba temprano a escribir —date cuenta que él trabajaba en publicidad de 9 a 5, aunque supongo que la gente en Caracas no trabaja de 9 a 5, pero bueno, tenía un día normal de trabajo—, él se levantaba y escribía dos páginas, porque decía que si uno suma dos páginas por 365 le sale un libro enorme. Yo creo en lo de sentarse y a lo que salga, o sea, ir tratando de que salga lo mejor posible, pero no pararse demasiado a pulir. Seis u ocho páginas pronto y entonces después la reescritura. Trabajo mucho en la reescritura. En este sentido soy metódico, tengo esa disciplina.

G.P.F. *Lo que tú llamas capacidad de culo.*

R.G.E. Esa frase no es mía. Se la oí a Ana María Matute, en un curso en Indiana. Hay que sentarse y trabajar. Escribir es trabajar. A veces yo he escrito en las peores condiciones, cuando mi hijo estaba agonizando, o también en épocas cuando el departamento era muy problemático. Yo no tocaba nada del departamento hasta las once de la mañana y entonces a las diez o las once llamaba a la secretaria a ver qué estaba pasando, qué intriga tenía Emir, qué tesis doctoral se le había perdido a Manolo [Durán].

G.P.F. *A propósito de escribir durante momentos difíciles, Pride of Havana está dedicado a la memoria de tu hijo Carlos, y parte del gran impacto que ese libro tuvo en mí tiene que ver con el hecho de que entre líneas el lector siente tu dolor.*

R.G.E. Sí, porque también es una memoria de mi familia, de mi padre, sobre quien hablo en el primer capítulo. Ése fue un libro que se escribió durante la enfermedad de Carlos y después de su muerte. También después de la muerte de mi madre, porque yo perdí a Carlos y a mi madre el mismo año. Cuando la vieja estaba enferma, yo iba mucho a la Florida y cuando iba a la Florida, iba a ver a peloteros cubanos viejos que estaban por ahí y los entrevistaba y conseguía materiales. Hay un elemento de elegía en el libro, porque estos peloteros se estaban muriendo y yo los entrevistaba ya al borde de la muerte, y por estar en ese momento hablaban con una sinceridad tremenda. Así que había algo de elegíaco, mi papá había muerto también, y mi papá era un buen pelotero, mucho mejor que yo, el viejo era un peloterazo, tenía un brazo del carajo y él mismo me fue a ver jugar varias veces y vi que se decepcionó. Yo era bueno pero no tan bueno.

G.P.F. *¿Cómo te diste cuenta de que se decepcionó?*

R.G.E. Se lo noté. Me fue a ver varias veces. Además de abogado era profesor de educación física, él sabía de estas cosas.

G.P.F. *¿En qué medida crees que tu vocación literaria ha sido producto de tu condición de exiliado? A mí me parece que no es así, que tu «ruta» hubiera sido más o menos la misma en Cuba.*

R.G.E. No, yo no lo pienso así. Porque mi papá quería que yo fuera ingeniero. Mi mamá era la profesora de literatura, aunque en el instituto de Sagua la Grande enseñaba psicología y filosofía, pero su tesis había sido sobre literatura. Pero tú sabes que había cierto estigma en Cuba de ser literato. En la Cuba de los años 50 tener ese tipo de inclinación podía ser peligrosamente homosexual, además de que era una cosa no remunerada.

G.P.F. *Pero tú naciste entre libros.*

R.G.E. Es cierto. Mi mamá me dio a luz a mí el mismo año que terminó su tesis doctoral sobre Poveda, el del siglo XIX. Ella era una mujer delgada, pero tenía una barriga tremenda conmigo adentro, porque yo fui una especie de monstruo cuando nací. Pesé casi nueve libras, ella estaba postrada en la cama con su tremenda barriga, rodeada de libros que le traía mi tía María. Así que me parió a mí y parió su tesis al mismo tiempo. Pero en el caso tuyo y en el mío somos profesores de literatura en lengua española porque queremos conservar nuestra identidad personal, cultural, como dicen, eso es lo que nos motiva; y tuve la suerte de que hubo una serie de cosas que me permitieron hacer la carrera. Talento tal vez, carácter, pero también suerte.

G.P.F. *Ya llevas más de treinta de labor docente, ¿qué cambios, para bien o para mal, has visto en la manera en que se estudia literatura en este país?*

R.G.E. Tengo que empezar por decirte que soy optimista. La calidad se impone. En esto difiero de mi gran amigo Harold Bloom, que es un pesimista programático. Él cree que todo se ha ido a la mierda con esto de los «estudios culturales» y lo que él llama, no sin mucha razón, *The School of Resentment*, «La escuela del resentimiento», que incluye a todos los que son resentidos y también a los que no lo son pero se inventan una postura de víctima para poder medrar. La postura de víctima es la droga del crítico de estos días, sobre todo entre los latinoamericanos. Yo pienso que la crítica y la teoría de la crítica ha ido poco a poco marchitando la literatura, y marchitando la capacidad de gozar de los textos literarios. Por una serie de razones: una de ellas es que a los latinoamericanistas que tanto se quejan de este país se les ha pegado cierto puritanismo norteamericano. Hay un puritanismo en el fondo de lo norteamericano que está en contra de todo lo que sea placentero, y si la literatura da placer, si hay *jouissance*, entonces no puede ser buena.

G.P.F. *Tal vez por eso se estudia tan poco la poesía. Decía Cernuda que la poesía se escribe con el cuerpo.*

R.G.E. Eso, y entonces se estudia la prosa porque es lo más próximo a la ideología, a la historia. Pero claro, la gran prosa, Proust o Carpentier o Lezama, es una prosa poética en su raíz. Los latinoamericanistas que son latinoamericanos se sienten tan culpables de estar en este país, percibiendo salarios

fabulosos en relación a lo que podrían ganar en sus países, que tienen que asumir unas posturas aparatosas que están totalmente reñidas con su situación personal. Están muy bien, rodando muy buenos Volvos entre los pinos de Carolina del Norte, pero se creen que en realidad están haciendo la guerrilla en El Salvador. La verdad es que están en el Publix comprando sus buenos víveres norteamericanos para llevarse a sus casas. Es el elitismo más delirante que te puedas imaginar. Los *cultural studies* pretenden tener una base marxista, pero es un marxismo de pacotilla, por supuesto. Son marxistas que no hacen investigaciones concretas. Manuel Moreno Fraginals era un marxista, y yo siento una admiración ilimitada por él y por su libro *El ingenio*, pero *El ingenio* está basado en una investigación de los documentos que están en los archivos sobre la industria azucarera cubana —cuánto costaba comprar un trapiche en tal fecha, cuánto costaba traer una máquina de vapor, que relación había entre eso y la importación de esclavos—; eso es marxismo. Pero hablar de los mercados en términos generales como hace esta gente, eso es una pérdida de tiempo, una impostura, una broma de mal gusto que carece de solidez intelectual y no va a ninguna parte. Además, no tiene una gran literatura que la acompañe. O sea, no es algo que se pueda aplicar a una literatura que sea contemporánea de esta crítica y que sea de gran altura. Usando a Homi Bhabha ¿a qué escritor podemos leer? ¿A Rushdie? Rushdie se caga en toda esa mierda. La *New Criticism* contaba con la poesía norteamericana, la crítica del boom con la novela del boom, pero todavía no ha surgido esa concomitancia de una gran crítica con una gran obra. Todo esto es paja, en todos los sentidos. Pero soy optimista porque creo que la gente se aburre de estas cosas. Ya estamos viendo síntomas de que la situación está cambiando. Hay un cambio hacia lo espiritual, hacia lo estético. Pero bueno, ¿que más me vas a preguntar? Te podría hablar de mis relaciones con Cuba.

G.P.F. *Ok, dime algo sobre Cuba. Antes ibas a Cuba con bastante frecuencia, pero hace años que no vas.*

R.G.E. Hace dos años.

G.P.F. *Después de llegar al exilio, ¿cuándo regresaste por primera vez?*

R.G.E. Al principio regresé muchas veces, porque yo no me podía adaptar a este país y nunca me he adaptado a este país. Regresé en el 60, en el 61, y después de eso no volví hasta el 78 con el diálogo, porque yo pertenecí al grupo Areíto. Siempre me consideré una persona de izquierda, y lo sigo siendo. Yo estuve en Cuba en el 78 dos veces. Estaba muy en contacto con la gente de Cuba, epistolarmente. Después, en el 80, cuando lo de Mariel, me empezó a llegar de la misión cubana en la ONU, con la cual yo tenía contacto, y de la sección de intereses de Washington, una propaganda, que yo conservo, en contra de la gente que salía, que era verdaderamente vergonzosa —los vituperios, los insultos que se decían sobre estos pobres cubanos que estaban saliendo—. Además, salieron cubanos que yo había conocido en Cuba, como Antonio Benítez Rojo, que salió por esa época, y que me dieron otra versión de las cosas. Y yo entonces dejé de ir a Cuba; no

rompí relaciones porque yo siempre he tenido amigos en Cuba, como Miguel Barnet, pero nos veíamos fuera de Cuba. Lo que está presente en toda mi carrera, y en la tuya, es que hemos tenido que batirnos contra el prejuicio que hay contra nosotros por ser cubanos de fuera, porque entre los latinoamericanos, y en particular entre los latinoamericanistas, el prestigio de la Revolución Cubana ha sido muy grande, porque claro, se ha enfrentado a Estados Unidos. El pueblo de Cuba ha sufrido mucho, pero el resto de América Latina se ha beneficiado por lo de David contra Goliat, y nosotros fuera hemos sido unos parias. Y en Cuba, olvídate. Yo no figuro en el *Diccionario de la literatura cubana*, donde figuran críticos de menos obra que yo, y tampoco figuro en la bibliografía de la entrada sobre Carpentier. Pero fuera de Cuba también, entre la izquierda latinoamericana, hemos sido los parias. Aunque mi postura haya sido y es de izquierda, eso no importa, no les importa, porque soy un cubano exilado. Ciertas revistas me estaban vedadas, ciertas editoriales me estaban vedadas. Así que nos hemos enfrentado a eso en América Latina y aquí también, como tú bien lo sabes, aquí también. ¿Cómo puede ser que nosotros demos clases sobre Arenas o sobre Sarduy cuando debemos estar dando clases sobre Roberto Fernández Retamar o el que escribió aquel bodrio, *La última mujer* y *el proximo combate*, o las novelitas detectivescas que son una especie de celebración del estado? La labor de promoción cultural desde Cuba y en favor de Cuba en toda América Latina nos ha perjudicado. Pero por otra parte a mí me da gran satisfacción poder haber llegado adonde he llegado a pesar de esa labor, a pesar de esa guerra que me han hecho. Como te decía por teléfono, ahora me la tienen que m...

G.P.F. *Esto sí que lo tenemos que quitar.*

R.G.E. Sí, pero ahora te voy a contar una cosa que quizás podamos dejar. Lourdes Casal, de quien yo fui muy amigo, y a quien quise porque era una mujer sincera en sus errores, apasionada en sus errores, un día, cuando ella estaba metida en lo de Cuba —ella regresó a Cuba a morir y se sumó a la Revolución, ella que había trabajado para la CIA en África—, Lourdes, que había sido mas católica que el Papa, que hacía proselitismo, Lourdes me llamó una vez, cuando yo era ya bastante conocido, para darme un mensaje de Cuba, un mensaje a González en vez de a García, y era que en ese momento estaban promoviendo a Manuel Pereira, el de la novelita esa que se llama *El Comandante Veneno*, una novelita que le publicaron con un prólogo de Carpentier y un epílogo de García Márquez, porque Pereira era el marinovio de la Dalia, es decir, de Alfredo Guevara, y me mandaron el mensaje a través de Lourdes que yo debía escribir algo positivo sobre Pereira y que así se me abrirían las puertas en Cuba. Eso te lo juro por mis hijos. Yo le dije: «Lourdes, mira, yo leí esa novela, es malísima y yo en estas cosas no me vendo». Porque Severo decía: «no tenemos dinero, no tenemos país, no tenemos poder, no tenemos nada, pero tenemos el criterio y eso no lo podemos ceder». Así que eso para que tú veas hasta dónde llegan las cosas. Ahora sí me han publicado, ahora yo publico en las revistas cubanas, en los últimos años me han publicado en *La Gaceta de Cuba*, en *Unión*, en la revista *Temas*.

G.P.F. *Y eso no te molesta.*

R.G.E. No.

G.P.F. *No te parece un acto de complicidad con el régimen.*

R.G.E. No, es una complicidad con la cultura. No todos los que están con el régimen son adeptos al régimen. La cosa no es tan clara. Yo comprendo por qué algunos se han quedado en Cuba, yo puedo comprender hasta la abyección. Yo no llevo la pureza hasta ese punto. Para mí la contaminación es más importante que la pureza. Si se me publica en Cuba, me leen en Cuba. Yo sé que los jóvenes me leen en Cuba, y más ahora que me mandan correos electrónicos. En el mismo número de *Casa de las Américas* donde sale un artículo mío sobre *Canaima*, sale un discurso de Fidel Castro.

G.P.F. *Tú ves, a mí eso sí me molestaría mucho.*

R.G.E. A mí no. El problema no es mío; el problema es de él. El problema es que yo esté ahí, a pesar de que estoy acá, a pesar de las opiniones que tengo, que nunca las he ocultado, y de las posiciones que he adoptado. Yo estoy en favor del diálogo, de esa palabra que en Miami tuvo resonancias tan negativas, siempre y cuando se pueda dialogar, siempre y cuando no sea un monólogo, siempre y cuando no se nos impongan límites. Yo prefiero hacer eso a practicar una autocensura que a la larga es estéril. Tú deberías publicar en Cuba.

G.P.F. *No publico por la misma razón que no voy.*

R.G.E. Ahí cometes un error, que te respeto, yo entiendo el porqué, pero sigo creyendo que la contaminación es preferible a la pureza. Yo he tenido impacto en Cuba, en la gente que me lee, y eso deja algo. Yo he logrado en ese sentido imponerme. Si me hubiese abstenido de hacerlo, hubiera sido una equivocación. Yo estoy en favor de la cultura cubana. La cultura cubana es más importante que todos nosotros, y está también en las revistas de Cuba. Yo creo que puedo hacer una contribución positiva en la medida de mi talento y esfuerzo siendo una presencia, porque si no, es más fácil borrarte, como me han borrado antes. El otro día me llegó un e-mail totalmente conmovedor. Me escribió un historiador cubano que está haciendo un estudio sobre la influencia de Cuba en Yucatán en el siglo XIX —en *The Pride of Havana* hablo de cómo los cubanos que salieron de las guerras de independencia fueron a Yucatán y llevaron el béisbol a México— y este historiador me dijo: «Hay un señor aquí al que le interesa tanto su libro que va diariamente a la Biblioteca Nacional a copiarlo a mano». O sea, que este señor se está haciendo con un ejemplar de *The Pride of Havana* copiándolo todos los días a mano. Me partió el alma. De esa manera uno tiene impacto, sabes que ése es un libro muy crítico del régimen, pero ahí está en la biblioteca y este hombre va y lo copia, como un copista medieval, página por página. Si nada más fuera por ese único lector, ha valido la pena haber escrito ese libro, y todos los demás.