

# Vuelta

Revista Mensual

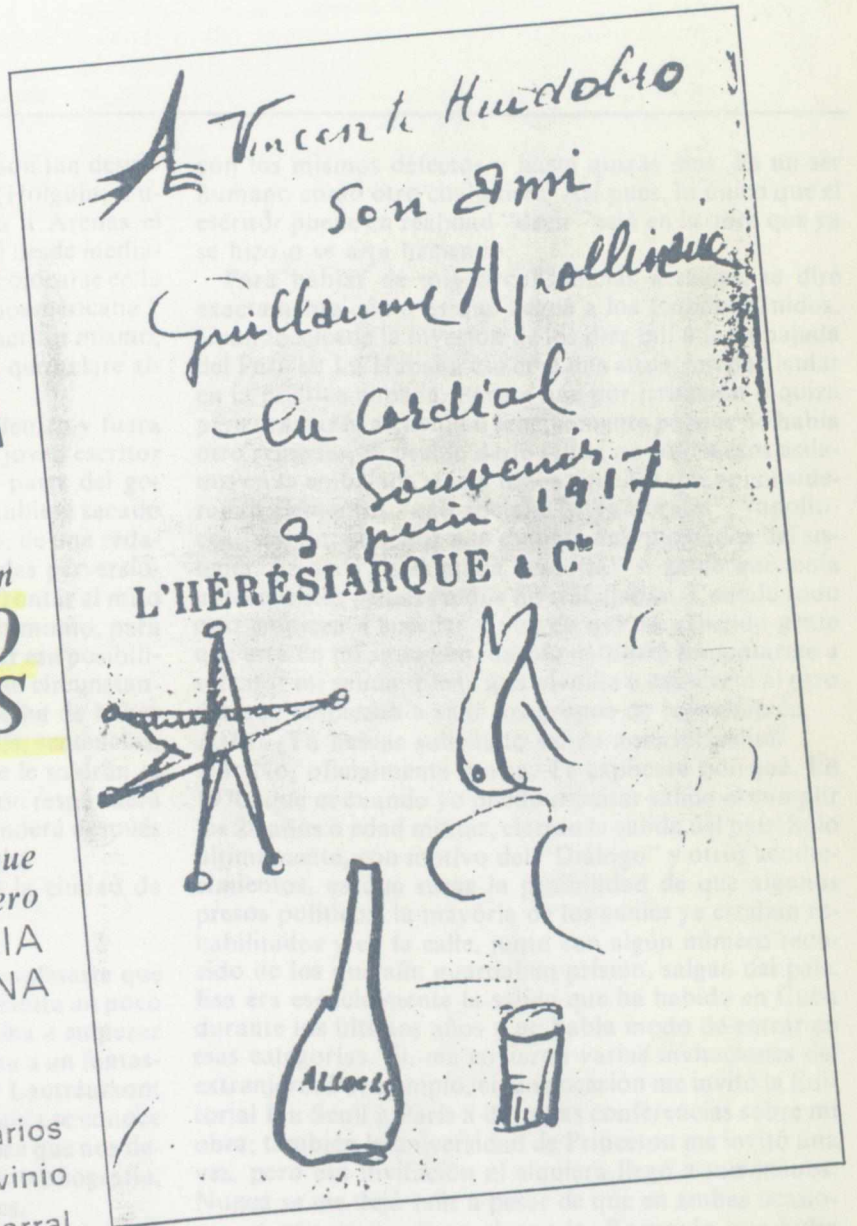
Kolakowski  
y Gross

**Polonia:**  
IGLESIA  
Y DEMOCRACIA

Entrevista con  
**REINALDO  
ARENAS**

Enrique  
González Pedrero  
PREHISTORIA  
DE SANTA ANNA

Poesía y alquimia: Dos comentarios  
Un cuento de Alberto Savinio  
Poemas de J. V. Foix y Carlos Barral



# 47

Enrico  
Mario  
Santi

## Entrevista con Reinaldo Arenas

Pocos escritores latinoamericanos son tan desconocidos como Reinaldo Arenas (Holguín, Cuba, 1943). Me refiero, claro está a Arenas el hombre y el escritor y no a su obra, la cual desde mediados de la década de los sesenta ha logrado colocarse en la primera línea de la actual narrativa latinoamericana.\* Por eso nada mejor que una entrevista al escritor mismo, con motivo de su reciente salida de Cuba, que aclare algunos puntos de su misteriosa biografía.

Durante años han circulado rumores (dentro y fuera de Cuba) sobre el destino incierto de este joven escritor cubano: historias de su marginación por parte del gobierno revolucionario castigando el que hubiese sacado sus obras para publicación en el extranjero, de una redada policial que involucraba las más sórdidas perversiones, etc. Nunca antes se había podido confrontar el mito con la versión personal, el rumor con el testimonio, para así poder sacar en limpio (o al menos ofrecer esa posibilidad) algo de la "realidad" de Arenas y de su circunstancia como escritor. Pocas dudas caben que ha de haber una versión oficial de su caso —documentos, sentencias, testimonios de terceros— que seguramente le saldrán al paso tratando de desmentirlo. A esta versión responderá la futura obra de Arenas que ahora emprenderá después de más de una década de silencio obligado.

La siguiente entrevista fue grabada en la ciudad de Miami el 8 de junio de 1980.

*Enrico Mario Santi:* Reinaldo, tengo que confesarte que al mismo tiempo que me es un honor, me resulta un poco extraño entrevistarte. Pensando en cómo iba a empezar me pregunté a mí mismo cómo se entrevista a un fantasma. Reinaldo Arenas es un poco como el Lautréamont cubano, pues aunque tu obra es muy conocida se conoce poco o nada de tu biografía. Por eso quisiera que nos dedicáramos más que nada a deslindar tu biobibliografía, empezando con tus circunstancias actuales.

*Reinaldo Arenas:* Déjame primero referirme a tu alusión a lo de fantasma. En efecto, yo creo que para un escritor es muy conveniente que sea un poco fantasma y que la gente lo conozca más que nada por su obra. Realmente lo único que justifica a un escritor es la obra que hace —lo único que le hace trascender. Muchas veces cuando se conoce a un escritor hasta que queda uno desengañado porque se vuelve una persona igual que las demás,

con los mismos defectos y hasta quizás más. Es un ser humano como otro cualquiera. Así pues, lo único que el escritor puede en realidad "decir" está en la obra que ya se hizo o se está haciendo.

Para hablar de mis circunstancias actuales, te diré exactamente cómo es que llegué a los Estados Unidos. Cuando sucede la invasión de los diez mil a la embajada del Perú en La Habana eso crea una situación particular en la política cubana. Parece que por irritación o quizá para desviar la atención o sencillamente porque no había otro remedio, se decide darle salida no sólo a esos asilados en la embajada sino a todos aquellos que se consideraban elementos "anti-sociales", "inmorales", "apolíticos," en fin, aquéllos que estaban desvinculados del sistema. Es decir, la llamada "escoria" — gente que tenía antecedentes penales o que no trabajaban. Cuando todo esto empieza a suceder y yo veo que va saliendo gente que está en mi situación, decido entonces presentarme a solicitar mi salida. Llené una planilla a ese efecto al otro día que empiezan a salir los grupos de la embajada.

*EMS:* ¿Tú habías solicitado salida anteriormente?

*RA:* No, oficialmente nunca. Te explicaré por qué. En 1970, que es cuando yo puedo solicitar salida al cumplir los 28 años o edad militar, cierran la salida del país. Sólo últimamente, con motivo del "Diálogo" y otros acontecimientos, es que surge la posibilidad de que algunos presos políticos, la mayoría de los cuales ya estaban rehabilitados y en la calle, junto con algún número reducido de los que aún guardaban prisión, salgan del país. Esa era esencialmente la salida que ha habido en Cuba durante los últimos años y no había modo de entrar en esas categorías. Si, me enviaron varias invitaciones del extranjero. Por ejemplo, en una ocasión me invitó la Editorial Du Seuil a París a dar unas conferencias sobre mi obra; también la universidad de Princeton me invitó una vez, pero esa invitación ni siquiera llegó a mis manos. Nunca se me dejó salir a pesar de que en ambas ocasiones se ofreció pagarme el pasaje. Recuerdo que hubo otra invitación de Alemania, pero generalmente yo no me enteraba de estas invitaciones sino mucho después cuando me lo comunicaban personas que iban a Cuba. O sea, que yo también sabía que por vía de una invitación yo no iba a poder salir. Hasta llegó un momento en que tuve que empezar a pensar en irme de manera, como se dice allá, ilegal, ideando una manera de salir tal y como lo habían hecho otras miles de personas. Y precisamente porque me fue imposible hacerlo, pues, tratábamos de simular una adaptación. Uno trataba de sobrevivir, de simular haberse adaptado. Cuando por fin se presenta esta oportunidad me llevan una planilla. Yo no sé hasta qué punto esto se realiza a un nivel, digamos, popular,

\* Hasta la fecha, la obra de Arenas incluye los siguientes títulos: *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), *Con los ojos cerrados* (1972), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (de inminente publicación).

de CDR (*Comité de Defensa de la Revolución*) o si tiene trascendencia mayor. Por ejemplo, en el caso mío yo me presento con esa planilla y mi carnet de identidad en un cuartel de la policía junto con un grupo de personas que se querían declarar antisociales o inmorales para poder irse. Después de personarme allí y que se me entregara un papel marcado con una P, me mandan a hacer una cola donde ya habían unas 500 personas. Al instante me toman los datos para un pasaporte, me tiran fotografías, aunque aún no me lo entregan. Al día siguiente por la madrugada muy temprano, un policía me trae a mi casa otra planilla para que la firme y me informa que tengo media hora para presentarme en el mismo sitio donde me habían tirado las fotos. Salí corriendo sin saber qué era todo aquello. Cuando llego ya había una serie de autobuses parqueados. Me entregan el pasaporte con el número asignado al fotografiarme y el papel que el policía me había pedido firmar que resultó ser un salvoconducto. Es decir, me iban a dejar salir del país como si hubiese estado aislado en la embajada. Después nos montaron en uno de esos ómnibus, que nos llevó al famoso Mosquito, un centro de detención previo al Mariel. Después fuimos al puerto de El Mariel y de allí vinimos para acá.

EMS: Para efectos de tu biografía, ¿en qué día ocurre la salida?

RA: El día 10. de mayo es que habla Fidel, ¿no? Pues, el día 3 es que ocurre todo esto. Luego a Cayo Hueso tres días después, el 6 de mayo.

EMS: ¿Estuviste tres días en el mar?

RA: No, solamente dos porque el día 4 lo paso entre el Mosquito y El Mariel. Fueron dos días de travesía también porque era una embarcación muy pequeña de un cubano que en su vida había hecho el viaje y quien se arriesgó a ir a buscar a sus familiares. Al regreso no sólo se perdió sino que se rompió la embarcación, y un guardacostas americano nos recuperó. Nos encontró a cincuenta millas de Cayo Hueso. Yo creo que nunca hubiéramos llegado. Eramos doce nada más y teníamos un bote muy pequeño.

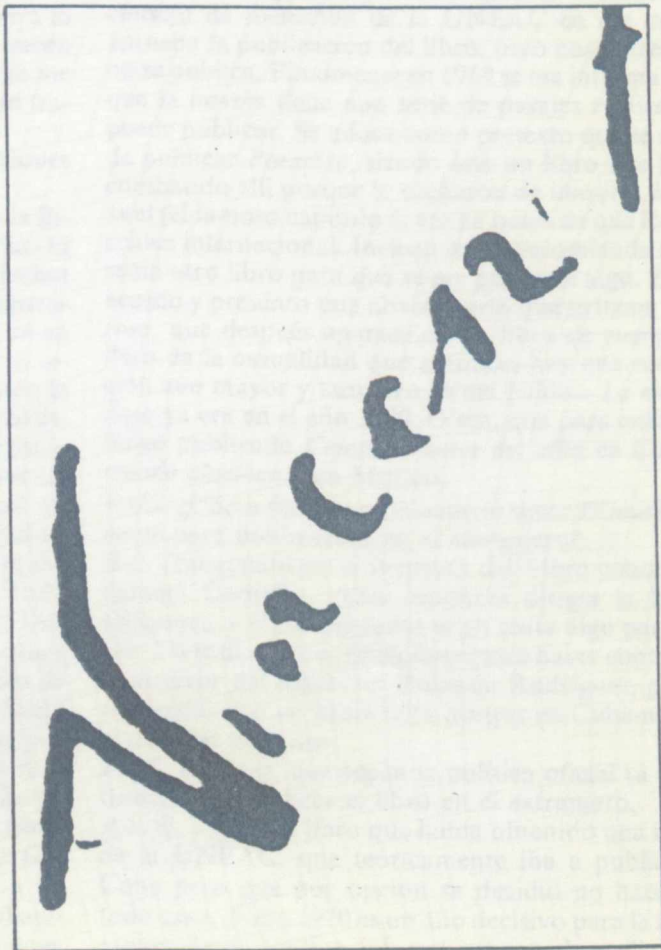
EMS: ¿Que te motivó a marcharte de Cuba. Cómo fue que como escritor se te hizo imposible seguir viviendo allá? Según dices, tu descontento te afectaba hasta el punto de tener que simular cierta conformidad o adaptación a la situación política. Me gustaría que hablaras de la circunstancias y eventos específicos que causaron ese descontento.

RA: Mira, yo soy una persona de medios humildes, en el sentido de que (por desgracia, por supuesto) nunca tuve ninguna fortuna. Tampoco he venido a este país con perspectivas de hacerla aquí, más que la esperanza de poder hacer una obra en paz. Precisamente cuando yo me dí cuenta que en Cuba no iba a poder obtener esa paz empecé a sentir un gran disgusto. Yo gano un premio de la UNEAC en 1965. Entonces tenía yo 21 o 22 años. Vivía en La Habana y trabajaba en la Biblioteca Nacional. Allí me pude relacionar con escritores que, indiscutiblemente, me ayudaron a orientarme en el mundo de la literatura. Escribí *Celestino antes del alba*, mi primera novela, mientras trabajaba en la Biblioteca. Yo escribía desde mucho antes, pero bueno eso fue lo más serio que escribí para esa fecha. En la Biblioteca Nacional trabajaban Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, una serie de gente con un nivel literario y crítico que, indiscutiblemente, me ayudaron en un principio. *Celestino* sale pre-

miado en 1965 y se publica en 1967; pero aun desde el principio yo nunca fui considerado como escritor que ellos pudieran ver como suyo. Es decir, la UNEAC nunca tuvo mucha confianza en mí. A mi misma novela, que se discutió para el premio de ese año, nunca se le dio el primer premio: dijeron que no tenía contenido político, que era pura fantasía, pura invención, y por tanto que no se ubicaba políticamente dentro del contexto de la revolución. Por eso se premia a otra novela que se llama *Vivir en Candonga* de Ezequiel Vieta. Incluso hubo algunos miembros del jurado, como Camila Henríquez Ureña, profesora de la universidad, que se manifestaron en contra de que se premiara esa novela y no la mía. Pero los ideólogos del jurado, como José Antonio Portuondo y Carpentier, manifestaron que había que premiar a una novela que tuviese sentido político, sobre todo siendo ése el primer premio del primer concurso literario de la UNEAC.

EMS: Esto era, naturalmente, en la categoría de novela.

RA: Así es. Al principio el premio era exclusivamente para novelas y después se crearon para los otros géneros. De manera que *Celestino* gana sólo el segundo premio. A mí en definitiva no me importaba que ganara el primero o el segundo premio pero ya yo me iba dando cuenta que algo no iba bien. Además mi novela fue, de las premiadas, una de las últimas en publicarse y en una sola edición de 2000 ejemplares. Así que realmente no creo que yo sea un escritor conocido en Cuba —la gran mayoría del pueblo cubano no me conoce. Me conoce, claro, una élite de escritores; escritores que me conocen habrá



muchos, supongo. No digo que sea fácil adquirir renombre y menos con sólo una edición de 2000 ejemplares. Lo que quiero decir es que yo nunca gocé del beneplácito de la Unión de Escritores ni de Casa de las Américas. Pero bueno, aun así en aquella época yo no me sentía completamente disgustado. Yo trabajaba en la Biblioteca Nacional, lo cual me dejaba cierto tiempo para escribir, publicaba de vez en cuando artículos periodísticos, ensayos críticos sobre literatura, y así iba más o menos sobreviviendo. Así y todo iban surgiendo muchas cosas que daban qué pensar. Por ejemplo, los mismos campos de la UMAP, adonde iban a parar todos aquellos acusados de "perversiones" sexuales, morales, por ideología religiosa, etc.

**EMS:** ¿Estuviste tú en uno de estos campos?

**RA:** Yo no estuve, casi diría que me escapé. En aquel entonces yo hacía una vida peripatética que impedía que se me localizara fácilmente: vivía en casa de huéspedes por sólo unos días. Tampoco era muy conocido, digamos en el plano policial (y además acababa de llegar de Oriente) para que se me pudiera identificar o detener. Yo me escapé de todo esto pero sin embargo muchos amigos míos sí estuvieron allá en el campo. Incluso hubo algunos que escribieron libros sobre esa experiencia. O sea, que ya de hecho no podía sentirme identificado con el régimen. Realmente, nunca lo estuve: sabía que había cosas muy positivas en el plano masivo, como por ejemplo la campaña de alfabetización y muchas otras cosas. Pero también me parecía que todo eso siempre se llevaban a un uso maligno —es decir, que el precio que se pagaba por esos beneficios era un poco alto: alfabetizar a una persona pero para que lea solamente lo que se le ordene o a lo que pueda tener acceso y no lo que quiera, y que pueda escribir pero que escriba sólo aquello que se le diga me parece muy mal. Pero bueno, más o menos yo seguí trabajando y después pasé a la UNEAC.

**EMS:** ¿En qué año pasaste a la UNEAC y qué funciones pasaste a desempeñar?

**RA:** Fue en el año 1969. Esto fue tras un cambio en la Biblioteca Nacional que también me preocupó mucho. El año anterior la directora de la Biblioteca, María Teresa Freyre de Andrade, persona muy competente y preparada y además muy revolucionaria, es desplazada de su cargo en menos de 24 horas por un individuo que no tenía que ver nada con la cultura. Entonces fue cuando la Biblioteca Nacional empezó a cerrar a las 6 de la tarde, una cosa completamente absurda porque así se impedía acceso a aquellos que trabajaban durante el día y sólo tenían la noche para disfrutarla. Aquello dejó de ser un centro de cultura para convertirse en un centro de información para estudiantes primaria o secundaria— es decir, que ya la cultura se convertía en algo marginal. Todo esto coincide con el primer caso Padilla en 1968. Dos años después vendrá el discurso de Fidel en el que ataca abiertamente a los escritores al quitarles los derechos de autor. Ya esto es un ataque directo: lo que nunca había ocurrido en la Unión Soviética sucedía en Cuba. Yo, por ejemplo, después que publiqué *Celestino*, nunca más pude reclamar nada porque ya no existía el derecho de autor. Precisamente por esto y porque la UNEAC necesitaba escritores para seguir sacando sus órganos *La Gaceta de Cuba* y la revista *Unión*, nos contrataron a un grupo por sueldo. Entre estos escritores que no trabajábamos en la UNEAC pero en aquel momento teníamos

cierto nombre estábamos Reinaldo González, Miguel Barnet, Manuel Díaz Martínez, Belkis Cuza Malé, es decir que empezamos a trabajar de lleno en la Unión de Escritores. Eliseo Diego, quien solía trabajar en la Biblioteca, pasa entonces con un cargo más importante a la UNEAC. Yo empecé mi labor en *La Gaceta* con un artículo sobre Lezama, después publiqué otro sobre Martí, y esas fueron las únicas dos cosas que pude hacer porque ya en 1970 prácticamente todos los que fuimos contratados para realizar esa labor de redacción en la UNEAC fuimos eliminados, o sea que no nos dejaron publicar más. Fue exactamente en ese año que se celebró un famoso congreso de educación y cultura después del fracaso de la zafra de los 10 millones; ni a Belkis ni a Miguel Barnet (quien, ahora, ha sido rehabilitado y está publicando) ni a Reinaldo González ni a mí nos dejaron publicar más. A partir de entonces nos toca una situación, digamos, muy engorrosa, porque trabajábamos en un lugar, ganábamos un sueldo de escritor, pero se nos limitaba a corregir las pruebas de galera de los escritos de otras personas que no trabajaban allí pero que sí eran gente de confianza del gobierno.

**EMS:** Entre paréntesis, ya para el año 69 tú habías publicado tu segunda novela, *El mundo alucinante* en México, ¿no es así?

**RA:** Exactamente, porque en 1966 *El mundo alucinante* gana una mención en otro concurso de la UNEAC. Sin embargo, ese concurso fue declarado desierto. Como según las reglas de la UNEAC un premio conllevaba publicación mientras que con una mención la publicación es opcional, optaron por esto último. No obstante, el consejo de redacción de la UNEAC en ese momento aprueba la publicación del libro; pero pasan tres años y no se publica. Finalmente en 1969 se me informa que por que la novela tiene una serie de pasajes eróticos no se puede publicar. Se aduce como pretexto que se acababa de publicar *Paradiso*, siendo éste un libro que fue muy combatido allí porque lo tacharon de inmoral, homosexual (el famoso capítulo 8, etc.) a pesar de que lo salva la crítica internacional. Incluso se me recomienda que presente otro libro para que se me publique algo. Entonces accedo y presento una novela corta que se llama *La vieja rosa*, que después aparece en un libro de cuentos mío. Pero da la casualidad que entonces hay una radicalización aún mayor y tampoco se me publica *La vieja rosa*. Esto ya era en el año 1970. O sea, que para entonces ya tengo publicado *Celestino antes del alba* en Cuba y *El mundo alucinante* en México.

**EMS:** ¿Cómo fue que se te ocurrió sacar *El mundo alucinante* para publicación en el extranjero?

**RA:** Trabajando en el Instituto del Libro conocí a Emmanuel Carballo, quien entonces dirigía la Editorial Diógenes, y él me preguntó si yo tenía algo para publicar. Yo le di el libro. El incluso quiso hacer contrato con el director del Instituto, Rolando Rodríguez, pero éste respondió que no hacía falta porque en Cuba no existía el derecho de autor.

**EMS:** Es decir, que según la política oficial tú tenías el derecho de publicar el libro en el extranjero.

**RA:** Sí, y más un libro que había obtenido una mención de la UNEAC, que teóricamente iba a publicarse en Cuba pero que por opción se decidió no hacerlo. En todo caso, el año 1970 es un año decisivo para la radicalización de la política cultural cubana. Inmediatamente

después del fracaso de la zafra de los 10 millones todos nosotros fuimos a parar a distintos centrales azucareros —lo mismo Padilla que Reynaldo González que yo (de la experiencia de González sale su reciente libro *La fiesta de los tiburones*). A mí realmente no me disgustó irme al campo, estuve muy tranquilo por Pinar del Río donde pude encontrar un poco de paz. Pero bueno, en ese intento había un poco de la cosa de la revolución cultural china en que el escritor había que mandarlo al campo a que escribiera sobre eso. A mí personalmente me encantó el campo pero nunca escribí nada. Porque no: no podría sentir nada sobre un cañaveral. O sea, yo prefería cortar caña a escribir una novela sobre cómo cortar caña. Para mí la caña no era una fuente de inspiración. Y bueno, para vivir tuve que ir al campo porque yo tenía un sueldo que cobraba por mi centro de trabajo. Pero el acto de crear no es cosa que se pueda ajustar al acto de vivir, en el aspecto material del término. Eso es el acto de sobrevivir, de trascender a la vida en otro aspecto, creo yo, más importante. En fin, que ya en 1970 yo vi que allí no se podía hacer nada. *La vieja rosa* había sido censurada, *El mundo alucinante* tampoco iba a ser publicado, ya a nosotros se nos pagaba un sueldo por no hacer nada; cuando había una recepción no nos invitaban: no porque a mí me interesara asistir, pero el hecho era ya una forma de discriminación. Por otra parte, la represión se acentuaba por día: empiezan otra vez a recoger a la gente por las calles y a llevárselas para campos de concentración, prácticamente por cualquier cosa se podría caer preso. Corría el riesgo, además, de que como no estaba haciendo nada y cobraba un sueldo, me podían botar del trabajo y entonces adónde iría yo a parar. En ese tipo de situación, en ese infierno, estuvimos casi todos los escritores —algunos hasta caímos presos— todos en una situación muy incierta donde se nos combatía por cualquier cosa, por diferencias morales, cuestiones ideológicas, abiertamente en revistas, hasta en el órgano de las Fuerzas Armadas, la revista *Verde Olivo*, donde se publicaban los famosos ataques de Luis Pavón; hasta se crean por aquel entonces una serie de delitos en la nueva constitución bajo el rubro ambiguo de “diversionismo ideológico” (todo lo que nosotros ya habíamos hecho era un “delito” según esos nuevos decretos: escribir una novela que no se ajustara al marxismo, por ejemplo, era “diversionismo ideológico”). Mucha gente iba a la cárcel por sólo eso. O sea, que yo en aquella época desde 1970 en adelante viví en una situación de verdadera persecución política —incluso sé por amigos míos que la policía les iba a preguntar por mí, diciéndoles que yo había sacado cosas al extranjero. Además, en 1969 precisamente yo había sacado un libro de cuentos, *Con los ojos cerrados*, por intermedio de Angel Rama, a quien conocí en Cuba ese año, y que éste publicó en el Uruguay tres años después. Sin embargo, yo nunca me enteré de que ese libro se hubiese publicado hasta hace unos días aquí en Miami.

EMS: Es decir, que tú no tenías idea que esos cuentos andaban publicados desde el año 1972.

RA: No, no se me había dicho nada.

EMS: Esos cuentos, ¿cuándo es que los escribes?

RA: Los voy escribiendo entre el año 1967 y el 1969-70, todos los que aparecen en esa colección incluyendo *La vieja rosa*.

EMS: ¿Qué te hizo cambiar entonces de novela a cuento?

RA: A mí siempre me ha gustado escribir cuentos, sobre todo entre novelas. El cuento me hace descansar porque se consigue y se ve terminado en un tiempo más o menos breve, mientras que la novela es una posibilidad que a veces no llega a terminarse, es una empresa de más envergadura.

EMS: En todo caso, en la cronología de tu obra los cuentos coinciden, hasta cierto punto, con *El mundo alucinante*.

RA: Más o menos, los escribo en forma paralela, aunque la novela la escribo antes, claro... Ahora bien, con todos los problemas en 1970 me puse a escribir otra novela. Yo me dije, bueno ya que vivo en un estado bastante policial trataré de escribir una novela que no me traicione en lo que yo considero debe ser un escritor —en el sentido de decir lo que siente y no tener que hacer concesiones de ningún tipo— pero que tampoco me traiga grandes problemas. Yo había elaborado la idea de escribir una pentagonía, empezando con *Celestino antes del alba*, después otra que sería su juventud, después su madurez y, finalmente, el mismo personaje ya viejo.

EMS: ¿Por qué esa idea?

RA: Porque me parece que ese personaje a mí me interesaría desarrollarlo en todas etapas de su vida. *Celestino* no es más que la infancia de un personaje que a mí me resulta muy interesante, que es como el poeta, ¿no? Un poeta que trata de escribir en un medio bastante hostil, y me interesaba ver cómo el personaje se desarrolla a medida que el tiempo va pasando de lo a-histórico a lo histórico, y él deja también de ser un niño para convertirse en un ser humano, mayor y adulto, que tiene que interpretar y padecer esa historia. Es decir, que ese personaje va pasando del mundo a-histórico del campo, donde no se dan fechas determinadas, al mundo de la historia, hasta cierto punto en su desarrollo.

EMS: *El mundo alucinante* no parece responder a ese proyecto.

RA: No, responde a otra cosa que es como la otra vertiente de las dos que a mí me interesa desarrollar: Una, la pentagonía que es más íntima y con cierto giro autobiográfico; la otra, que va por el campo de la historia —no por el hecho de novelar la historia, sino como el de tomar momentos, personajes de la historia y llevarlos a la ficción. Tengo varias ideas de temas históricos que me gustaría desarrollar en la misma corriente que *El mundo alucinante*.

EMS: Continuemos ahora con otra narración, la de tu biografía.

RA: Pues bien, yo empiezo a trabajar en esa tercera novela que es bastante gruesa, la segunda parte de *Celestino antes del alba*, bajo el título de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, y la termino en 1972. Inmediatamente la saco también al extranjero. Ni siquiera me molestó en mandar esa novela a ningún concurso.

EMS: Si no me equivoco, lo que dices es que esa novela, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, hay que leerla en relación con *Celestino antes del alba*, como una especie de continuación.

RA: Sí, aunque el personaje toma otro nombre todo el mundo se va a dar cuenta que es el mismo personaje. En cada novela el mismo personaje muere y toma otro nombre pero es el mismo que renace. En cada novela tiene un nombre, distinto: primero Celestino, luego en *El palacio* se llama Fortunato, etc. En todo caso, en el año 1972

saco la novela de Cuba —yo había llegado a la conclusión de que escribir una obra y dejarla en Cuba era como no haberla escrito. En este caso no la saco a México sino a Francia con una señora italiana que fue allá y se la llevó con mucha cautela. Se publica por fin en Francia en 1975, estando yo preso.

EMS: Hablemos de ese período.

RA: A partir de 1970 yo me sentía sumamente marginado, no se me publica nada, prácticamente no se me da ningún trabajo, ni a mí ni a nadie de este famoso grupo, a pesar de que todos percibíamos un sueldo. Yo en particular seguí cobrando un sueldo hasta 1974.

EMS: ¿Escribías durante este tiempo, es decir, a partir de haber terminado *El Palacio*?

RA: Sí, yo empecé y hasta terminé (todo esto es parte de una historia muy siniestra) la tercera novela de la pentagonía. Era como de 500 páginas. Un individuo, supuestamente muy amigo, se hace cargo de revisarme la novela —le doy entonces los originales y todas mis copias. Un buen día me dice que había perdido la novela y todos mis papeles. Yo no había guardado ningún ejemplar confiando en su responsabilidad. La situación mía fue prácticamente de locura: no podía hacer nada, ni siquiera ir a la policía pues, estando yo en prisión, poco tiempo después, resulta que esa novela aparece en manos de la misma policía. Esa persona, supuestamente tan amigo, había entregado la novela y fue precisamente por eso que a partir de entonces yo viví bajo la amenaza de la policía.

EMS: ¿Dices que estuviste preso?

RA: Yo caigo preso en 1974. Las circunstancias de mi detención fueron las siguientes. Yo estaba con un amigo

bañándonos en la playa de Guanabo cuando nos roban la ropa y una serie de papeles que habíamos dejado en la orilla. Vamos a la estación de policía a hacer la denuncia y da la casualidad que las personas que se habían robado nuestros objetos personales ya estaban en la estación. Cuando los vimos con nuestras cosas se las señalamos a la policía, quienes a su vez, nos empiezan a acusar de ser inmorales y de estar haciendo manifestaciones públicas. Nos acusan y encausan de escándalo público. Yo nunca pensé que esa acusación tuviese la menor trascendencia. Sobre todo porque, acto seguido, nos dejaron salir de la estación e irnos a la casa. Sin embargo, al otro día cuando llego a la UNEAC veo un ambiente muy extraño. Incluso Belkis Cuza me dice, muchacho qué te ha pasado aquí dicen que te habían echado 30 años, que te habían sorprendido en la playa en una orgía leyendo unos manuscritos contrarrevolucionarios, que el administrador de la UNEAC tuvo que ir a la policía con dos oficiales más...

EMS: ¿Qué papeles eran los que tenías?

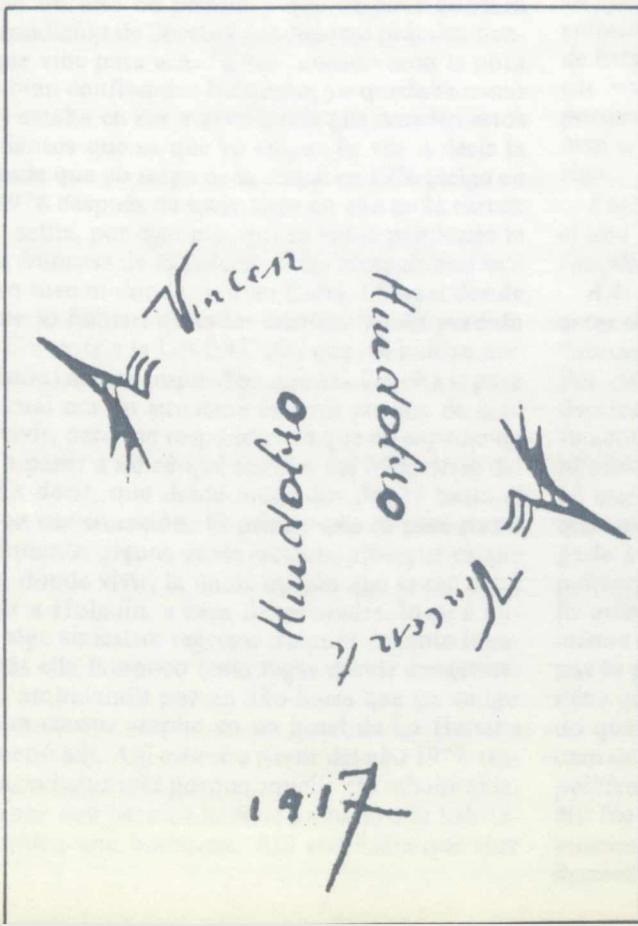
RA: Sí eran algunos poemas que yo tenía escritos y que yo acostumbraba ir a leer a la playa o al Parque Lenin, los dos lugares donde yo encontraba más tranquilidad y sosiego. Así y todo, yo no le doy a nada de aquello la menor importancia, aunque sí voy a ver a un abogado mío y lo nombro para que me oriente en caso de que suceda algo. Al cabo de los dos meses (todo esto ocurre en junio de 1974) él me llama para decirme que está muy preocupado sobre mi caso y para citarme en su oficina. Cuando llego, el abogado me entrega la causa que el gobierno montaba en contra mía. Era una cosa siniestra y monstruosa, citando, entre otras cosas, la novela que se me había "perdido", los poemas, un informe del administrador de la UNEAC quien me acusaba de inmoral, de haber sacado tres libros al extranjero, dos de los cuales había publicado, en fin que era un contrarrevolucionario. También había dos declaraciones más, una de un individuo llamado José Martínez Matos, quien estaba a cargo de la sección sindical de la UNEAC, respaldando las acusaciones del administrador, y de otro individuo más. Lo que tenía era un expediente criminal, y lo peor de todo es que se me pedía ocho años de cárcel.

EMS: Por cierto, ¿cómo se titulaba esa tercera novela de la pentagonía, la que desapareció y luego resultó robada por la misma policía?

RA: En aquel momento se llamaba *Otra vez el mar*. Después la reescribí y aquí intentaré terminarla... Eso viene a colación, además, porque no sólo desaparece la versión original sino también la reescritura que yo intento hacer después. Días antes de llevarse a la cárcel, sin aún celebrarse juicio, se me hace un registro de la casa y, fatalmente, me confiscan también esa segunda versión.

EMS: ¿Por qué se te hace el registro y te llevan a la cárcel sin celebrarte juicio?

RA: Después de hablar con el abogado y conocer la causa, ya yo sabía que mi situación era muy difícil. Empecé entonces a idear la manera de irme legalmente del país —lo que me esperaban eran ocho años de cárcel. Yo me había puesto en contacto con una amiga mía del exterior quien sabía más o menos mi situación y le pedí que si se enteraba de que yo estaba preso que tratara de hacer algo por mí o venir a sacarme. Al mismo tiempo, le confío al mismo amigo que había estado conmigo en la pla-



ya (y quien, misteriosamente, no fue acusado de ningún delito por la policía) que estaba tratando deirme de alguna manera ya que me querían meter en la cárcel. Yo sabía ya que todo esto había sido muy bien planeado por la policía —las fotocopias, las declaraciones, etc. Al otro día de darle a conocer mis intenciones a mi "amigo", a las seis de la mañana tengo a la policía en la puerta de mi casa, me lo llevan todo y me meten en la cárcel. Cuando yo caigo preso ya hay hasta una repercusión: algunos grupos fuera de Cuba tratan de llevar mi caso a un plano de causa común (como lo que era, si acaso). El máximo de castigo, según la ley, teniendo antecedentes penales (que por supuesto yo no los tenía) era un año de cárcel —y eso fue lo que acabé cumpliendo, más algunos meses.

EMS: ¿Por qué delito específicamente?

RA: Se me acusó primero de desacato o alteración del orden público; después queda todo por escándalo público, una acusación muy ambigua porque eso podía ser cualquier cosa. No sé si ese delito existirá en otros lugares, pero en Cuba es muy común. Me echan un año de cárcel, aunque la sentencia no se dicta hasta al cabo de los seis meses. Durante todo ese tiempo me estuvieron amenazando con echarme diez, veinte años de prisión. Estaba preso, incomunicado en El Morro. Hubo días en que incluso perdía el conocimiento, nunca había estado preso y traté de sobrevivir allí hasta que, a los seis meses, me llevan a los tribunales. Tampoco entonces me dictan sentencia, sino sólo dos meses después, al cabo de los ocho meses de prisión. Realmente, todo aquello fue una etapa muy difícil para mí: nunca antes había estado preso y además porque allí había que entregarse a lo que ellos te ordenaran. O sea, que se tenía que confesar de lo que ellos quisieran. Claro, que nada de eso impidió que me echaran un año de prisión y que después quedara bajo una condición de libertad condicional prácticamente hasta que vine para acá. "Ellos" conservaron la obra que me habían confiscado. De hecho, yo quedaba como un rehén y estaba en sus manos hasta que suceden estos acontecimientos que es que yo salgo. Te voy a decir la verdad: desde que yo salgo de la cárcel en 1976 (salgo en enero de 1976 después de estar todo un año en la cárcel: ni siquiera sabía, por ejemplo, que se había publicado la traducción francesa de *El palacio de las blanquísimas mo-fetas*) yo no tuve ni donde vivir en Cuba. El lugar donde yo vivía me lo habían quitado; además, había perdido todos mis libros; ir a la UNEAC (los que me habían metido en prisión) me era imposible: aún así, llegué a ir para averiguar cuál era mi situación laboral porque de algo tenía que vivir, pero me respondieron que mi expediente había ido a parar a no-sé-qué sección del Ministerio del Trabajo. Es decir, que desde mediados del 75 hasta el 80 estuve en esa situación. El primer año lo pasé como medio ambulante, alguna gente me daba albergue ya que no tenía ni donde vivir; la única opción que se me daba era regresar a Holguín, a casa de mi madre, lo cual hubiera sido algo siniestro: regresar después de tanto tiempo y además ella tampoco tenía lugar donde acogerme. Estuve así, ambulando por un año hasta que un amigo que tenía un cuarto amplio en un hotel de La Habana Vieja me metió allí. Allí estuve a partir del año 1977, tratando de acondicionarlo porque aquello era inhabitable. Fue una labor casi heroica hacerle un baño a la habitación, y también una barbacoa. Allí viví hasta que vine para acá.

EMS: Durante esos tres años, ¿pudiste escribir algo?

RA: No, prácticamente no volví a escribir más. Si mandé a pedir dinero a mi editor en Francia por lo que ya había escrito. Escribí poco o nada porque realmente mi situación era muy difícil, yo era algo policial... había estado preso y lo que hice fue echarme a morir y a aparentar. Traté todos los medios para salir de alguna manera ilegal (ya que no había ninguna otra). Lo que hice fue aparentar que era una persona que había renunciado a la literatura, que más o menos sobrevivía haciendo guardias en el CDR, que no tenía ya ninguna contradicción fundamental con el sistema. Que estaba adaptado.

EMS: Es irónico, Reinaldo, que al mismo tiempo que te convertías en una especie de no-persona dentro de Cuba, la circulación de tus obras fuera de Cuba te había dado a conocer.

RA: Lo cual yo prácticamente ignoraba.

EMS: Me imagino también que muchos que visitaban Cuba indagaban acerca de tí.

RA: Sí, yo pienso que muchos indagaban, pero muy pocos llegaron a verme en realidad. Ellos se las arreglaban para decir que yo no estaba o que no se me podía ver. Yo no sé, todo eso era muy raro. Por ejemplo, escritores como Cortázar nunca, que yo sepa, preguntaron por mí ni cuál era mi situación allá. García Márquez tampoco. Todos ellos fueron muy amigos de Lezama, por ejemplo, cuando éste gozaba del beneplácito oficial y publicaba, pero inmediatamente después que Lezama cae en desgracia estos señores dejaron de citarle y nunca más le fueron a ver a su casa.

EMS: ¿Por qué crees tú que Lezama cae en desgracia?

RA: Todos nosotros éramos individuos que no nos ajustábamos a la política cultural cubana en el momento en que se estaliniza, es decir en el año 1970. A partir de entonces todos nosotros pasamos a integrar una especie de lista negra por la cual a ninguno se nos permite publicar —unos por un motivo, otros por otros, pero todos porque no éramos escritores "oficiales", adictos al régimen o que escribiéramos sencillamente lo que ellos querían.

EMS: Sin embargo, es curioso que es precisamente en el año 1970 que el Instituto del Libro publica la *Poesía completa* de Lezama.

RA: Sí en efecto, sale en ese año pero algunos meses antes de las declaraciones de Padilla, es decir la famosa "autocrítica", donde se invoca a Lezama, entre otros. Por cierto, que uno de los detalles memorables de esas declaraciones es el reproche de Padilla a Lezama porque su actitud hacia el régimen no parece "agradecer" la publicación de su *Poesía completa*. La clave de todo esto está, claro, en que el famoso "caso Padilla" no tiene nada que ver con Padilla. Es decir, el hecho de tratar de endilgarle a Padilla la culpabilidad, las consecuencias de la política cultural cubana me parece algo hipócrita. Padilla no es más que otro Lezama, u otro de los tantos que él mismo menciona. Fue apenas el primero mencionado por la policía —lo tienen un mes en una celda y después tiene que hacer lo que le ordenen, como lo hubiese tenido que hacer yo o cualquier otro. El caso Padilla es el caso de todos nosotros que íbamos a ser sometidos a esa política y a quienes nos invitaron a oír sus declaraciones. No fue más que el reflejo de la política oficial de aquel momento: hay una serie de escritores que sencillamente, íbamos a dejar de ser escritores. Cuando todo esto tiene

lugar se nos dicen las normas que hay que seguir: una política cultural totalmente adicta al sistema, no crear una literatura que pueda plantear tendencias contrarias al sistema, sino que lo apoye explícitamente; toda aquella obra que no lo haga entra en el terreno de la censura. Después de mediados de 1970 ya ninguno de nosotros (ni siquiera escritores de renombre como Lezama o Virgilio Piñera) pudo publicar más. Así pues, no fue el hecho de que Padilla los nombrara, sino que todos caíamos dentro de la misma etiqueta.

EMS: ¿Tú pudiste tener contacto con Lezama durante sus últimos años?

RA: Sí a medida que fue pasando el tiempo, la soledad creo que nos unió un poco. Tuve muy buenas relaciones con él y con su viuda. El fue el único integrante del grupo "Orígenes" con quien tuve relaciones de verdadera amistad. Su muerte fue como haberme muerto yo, como de hecho murió Virgilio Piñera: una situación horrible, de oscuridad y de completo ostracismo... Yo viví aquello y lo viví muy bien. Nadie puede hacerme cuentos cuando, por ejemplo, se le reprocha a Padilla lo de su confesión: no puede haber moral ni en el siervo ni en el Señor, aquél no es más que una entidad que tiene que hacer lo que éste le ordene porque no existe como tal. Sólo lo mantiene vivo el hecho de sobrevivir, lo que ya de por sí es un acto heroico.

EMS: Un par de preguntas sobre *El mundo alucinante* y *Con los ojos cerrados*. En los cuentos, por ejemplo, se refleja más la experiencia de la revolución. Me pregunto por qué.

RA: La pregunta es muy inteligente. Todo escritor, como ser humano al fin, tiene un caudal de experiencias, con el cual se va alimentando. Ese caudal es la vida, empezando con la infancia y terminando con la edad que uno tiene al morir. *Celestino* es un poco como yo acudo a ese caudal que es la infancia, que es el pasado, porque entre más tiempo se interponga entre la experiencia a tratar y el momento en que se está tratando, tanto más objetiva será la visión del escritor, la visión trabajada por la memoria sintetizante. *Celestino* es el mundo de mi infancia y desde luego que se tiene que ver reflejado, aunque a menor escala, la época de la revolución. Incluso, en *El mundo alucinante* aunque hay desde luego muchas situaciones que podrían ser similares, hay otras que no lo son porque están vinculadas al plano de la pura ficción, de la historia llevada al plano de la literatura. Pero bueno, es indiscutible que siempre convergen dos tiempos: el actual y el supuesto tiempo histórico. Además la historia es inclusive siempre más circular. Pero ya en los cuentos se reflejan varias etapas de la revolución: realmente, yo casi ni me acuerdo de los cuentos porque no los he vuelto a leer desde que los saqué de Cuba en 1969. Voy a tener que conseguirme un ejemplar por ahí, revisarlo y hacer una edición autorizada. Me preocupa que todos esos libros se hayan publicado sin que yo los hubiera revisado: *El palacio de las blanquísimas mofetas*, por ejemplo, tendría que ser revisado para suprimirle páginas enteras. Pero bueno, como las novelas que yo escribo son un poco para que el lector las reconstruya y no son novelas rigurosamente y en el sentido estricto de la palabra, reuniendo cosas que el lector pueda leer y otras no, es decir, que no son obras que tengan ya un argumento con su nudo, su desarrollo y su desenlace... En *Con los ojos cerrados* si hay cuentos que se desarrollan con perso-

najes al principio de la revolución luchando a favor de la misma; otros que transcurren en un tiempo desde antes de la revolución hasta una época bastante avanzada, como *La vieja rosa*: hay otros también que plantean cierta enajenación dentro de la revolución.

EMS: ¿Cómo ves tu obra en relación con lo que se ha dado por llamar la narrativa neo-barroca? Me gustaría saber, por ejemplo, cómo te ves tú en relación con tus "precursores", por así llamarlos, como Carpentier y Lezama, y con "contemporáneos" como Sarduy y Cabrera Infante que usualmente aparecen bajo ese rúbrico.

RA: Déjame decirte antes que nada que yo nunca trato de escribir en un estilo determinado, es decir en una actitud preconcebida. Yo he leído, claro a Carpentier y creo que *El Siglo de las Luces* es una novela muy buena; *Los pasos perdidos*, *Guerra del tiempo*, *El reino de este mundo*, *El acoso*, todos los he leído; a Lezama también lo admiro mucho: *Paradiso* me parece una novela extraordinaria; de Cabrera Infante lo que más me gusta es *Tres tristes tigres*, una novela desenfadada, irreverente; y de Severo lo que leído es *De donde son los cantantes*: *Gestos* lo leí hace tiempo, pero no me parece gran cosa; sin embargo, el capítulo "La entrada de Cristo en La Habana" de *De donde son los cantantes* me parece muy bueno y muy logrado. Yo creo que el escritor cubano es un poco la mezcla de todos los estilos. En un momento dado me parece que el barroco como modo de narración para una determinada situación puede ser muy útil, como lo puede ser el gótico o el surrealista. Yo creo que quizá Cuba sea más surrealista que barroca y creo que el surrealismo en nosotros es algo que surge sin que nadie lo planifique. El surrealismo que está en Cuba resultó ser una fuente que en Europa ya estaba un poco agotada, quizá un surrealismo mejor alimentado que el otro surrealismo intelectual...

EMS: Esa es un poco la tesis de Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*...

RA: Pero sin embargo Carpentier después reniega del surrealismo...

EMS: Claro, lo hace en el mismo prólogo para proponer su tesis de "lo real maravilloso americano".

RA: Pero también para girar hacia una onda mucho más barroca, mucho más oficial...

EMS: Hablando de Carpentier, se me ocurre algo sobre tu comentario anterior sobre *El mundo alucinante*. Dijiste que esa novela era como una reconstrucción ficticia de ciertos momentos históricos. ¿Cómo ves tú esa novelística que ficcionaliza la historia, sobre todo en relación con Carpentier?

RA: La historia no es más que un hombre que en este momento no vive conmigo, un ser humano que vivió en otra época. Para mí, esa es la historia. No veo la historia como una fecha o un acontecer en un almanaque o en un libro. La historia es una metáfora del ser humano, lo verdaderamente trascendente que pueda tener un personaje dentro de un tiempo determinado. Para mí la historia no es como se describe en algunos libros soviéticos la Gran Guerra Patria — para mí lo más importante es lo que un hombre pueda o no haber hecho en esa guerra, cómo pudo sobrevivir, qué fue lo que padeció y qué fue lo que más le impresionó. Y ese hombre va a existir siempre en cualquier época del mundo, lo cual quiere decir que siempre habrá seres humanos que nos motiven a escribir sobre ellos. En realidad yo no busco la historia: yo busco



al ser humano que me motive a hacer un libro-si no lo tengo a mano en este momento, si no soy yo o mi vecino que tengo al lado (aunque puede serlo), pues, el azar me favorece y me lo presenta en el siglo XVII, XVIII o XIX, en fin en cualquier momento; lo tomo y lo llevo después al plano de la ficción. No me interesa el plano riguroso de la historia porque eso de hecho significa limitarme a escribir pura biografía.

EMS: Y sin embargo, en *El mundo alucinante* se transparenta una lectura de las *Memorias* de Fray Servando ¿no?

RA: Sí, la novela es como una reconstrucción de algo que ya existe: es decir o reconstruye un poco mi propia vida y la lleva al plano de la novela, o reconstruye una ciudad y toda una serie de personajes que a lo mejor fueron en la vida real diez, quince o un centenar de personas y en la novela (como hacia Proust) aparecen sintetizados en un solo personaje. Siempre la labor del novelista es una de reconstrucción. Quizá por eso a menudo se utilice la novela para estudiar un determinado período o estilo en la historia. Indiscutiblemente en *El mundo alucinante* y en todo lo que yo he escrito hay un poco de reconstrucción, aunque lo reconstruyo todo a mi manera y dándole una visión personal. Ahora, nunca pretendo ser fiel a un personaje histórico o a los detalles de la época. Yo tomo algunas cosas que me resultan interesantes y útiles y las llevo todas al plano de la ficción. Cuando yo leí, por ejemplo, *El Siglo de las Luces*, me irritó que Carpentier ni siquiera tratara de evitar el uso del vocabulario de aquella época. Eso me parece una gran labor de lexicografía, de erudición, pero eso no tiene nada que ver con la imaginación creadora. En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia —no ya en lo que dicen (porque prácticamente no pueden decir nada) sino en el mismo movimiento— que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan; es decir, que hay que agotar el contexto tan fielmente que llega un momento en que, por ejemplo, el personaje de Sofia, de *El Siglo de las Luces*, casi no puede moverse con toda la utilería con que Carpentier la provee. Carpentier es un gran

escritor, en el sentido de que fabrica o reconstruye unas armazones monumentales—es un artesano que va buscando con grandes cartapacios los detalles de la época y llevándolos a un plano narrativo. A mí algunas veces me causa cierta irritación. El barroco me parece más inteligente cuando, como dijera Borges, el estilo linda con su propia caricatura. Esa es la definición más extraordinaria que se puede dar del barroco. A mí me interesa el barroco más como caricatura que otra cosa.

EMS: Por último, Reinaldo, ¿qué otros proyectos tienes en mente fuera de la elaboración de la pentagonía de que hablamos?

RA: Uno siempre está tan lleno de proyectos que a lo mejor ni se llegan a realizar —cuántos escritores no anuncian novelas que nunca llegamos a ver. Hace tiempo estoy loco por leer *La cordillera* de Rulfo, por ejemplo. Tengo otros proyectos, sí, fuera de la pentagonía, que espero hacer si llego a tener la paz y los recursos. La novela es, hasta cierto punto, en este mundo en que estamos viviendo, una obra que se hace a contrapelo. Toda la obra literaria es así, claro, pero la novela lo es aún más, es casi como un reto a la época de producción y consumo inmediato: en los países totalitarios es cuestión de supervivencia, mientras que en las sociedades de consumo es cuestión de trabajo incesante, también para sobrevivir claro, pero que no coincide siempre con el ritmo más pausado del creador. La novela requiere mucho tiempo y mucho ocio, un poco de tranquilidad —es decir, todo lo contrario a lo que yo he conocido. Aquí, por lo menos, tengo la seguridad que al escribirla no me la quitarán y no la tendré que reescribir. Pienso hacer algunas narraciones de temas históricos —tomar algunos personajes de la historia, sobre todo algunas mujeres de la historia cubana— y llevarlos a una situación concreta. Me gustaría elaborar algunas anécdotas —como, por ejemplo, el caso de Isabel de Bobadilla quien se pasa el tiempo esperando a su Hernando de Soto. Me gustaría poder inventarle una historia a esa mujer. En ese sentido tengo ya varias ideas. Tengo también la posibilidad de reescribir algunos cuentos y poemas que pude sacar de Cuba. Proyectos tengo muchos, incluso una obra de teatro. Pero bueno, los proyectos son una cosa y la realidad es otra. Entre ambos extremos hay un espacio en blanco.

