

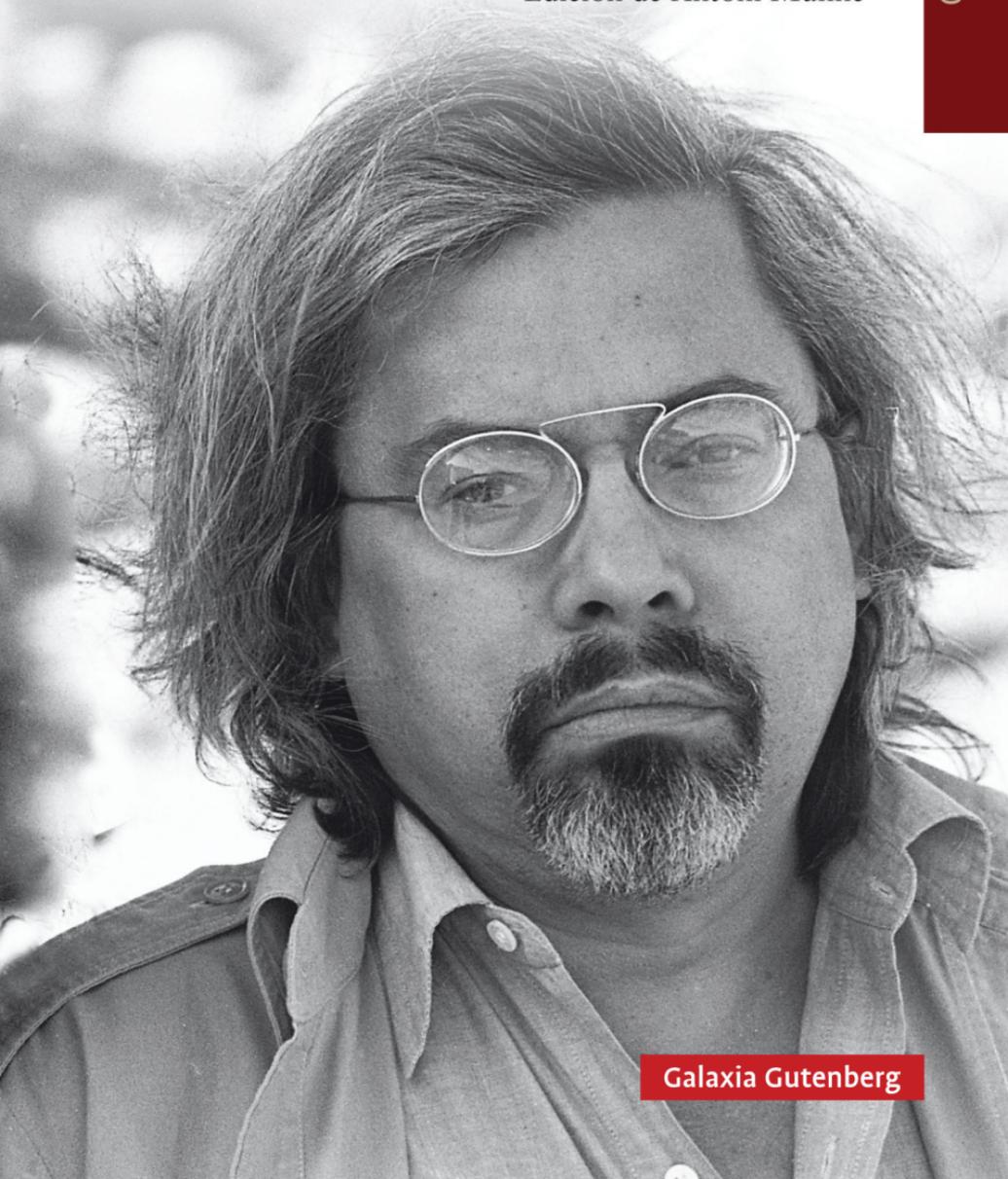
Guillermo Cabrera Infante

Habanidades

Tres tristes tigres
La Habana para un infante difunto

Edición de Antoni Munné

OBRAS COMPLETAS III



Galaxia Gutenberg

GUILLERMO CABRERA INFANTE

OBRAS COMPLETAS III

Habanidades

Tres tristes tigres

La Habana para un infante difunto

Edición de Antoni Munné

Galaxia Gutenberg



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte.

Edición al cuidado de Antoni Munné

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: febrero 2016

© Herederos de Guillermo Cabrera Infante, 2016
© del prólogo: Vicente Molina Foix, 2016
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2016

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Rodesa
Depósito legal: B. 2551-2016
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-895-2 (tomo III)
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-892-1 (obra completa)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

PRÓLOGO

Infante y juventud

Cincuenta años después de su aparición, el indudable estatuto de clásico de *Tres tristes tigres (TTT)* no ha de difuminar su carácter seminal. *TTT* engendró tal vez no muchos discípulos pero sí una progenie de escritores desacostumbrados antes de su lectura al uso artístico del humor y, a partir de ella, desacomplejados. Piénsese que la novela española (el *boom* latinoamericano tan sólo despuntaba entonces) aún vivía atenazada por los últimos restos del realismo social a la italiana (más que soviético) o un «behaviorismo» afrancesado no muy distinguido; Martín Santos había muerto en 1964 (quedando como una obra singular sin continuación), Juan Goytisolo aún no había ampliado su registro novelesco con la parodia sarcástica y la, digamos, «carajicomedia», y Benet estaba inédito. Años de gravedad.

«J'aime joys». Se trata de uno de los infinitos retruécanos creados por Cabrera Infante, el mayor amante de las alegrías de la lengua retorcida a voluntad que yo he conocido en mi vida. Y otra nota más de *petite histoire* de nuestra miseria cultural: en 1967 pocos jóvenes (y no tan jóvenes) habían leído productivamente a Joyce, y tampoco demasiados, me atrevo a decir, a Laurence Sterne, a Flann O'Brien, a Lewis Carroll en tanto que demente matemático del sentido. La introducción en la novela en castellano de esa línea de lectura en clave cómico-lingüística de la realidad sería así el primer gran aporte de *TTT*, pero no el único. Cabrera hace también un brillante uso del monólogo dramático a la inglesa, forjado por Byron y Browning, ese mismo modelo que Gil de Biedma (leyendo a Robert Langbaum) aplicaba por entonces a su poesía. Y el escritor cubano, siempre buen lector de poesía, confiere a su prosa novelesca, en la parodia y en la prosodia, la consideración de un complejo texto poemático narrado, cantado y dicho en muy distintos registros vocales. Recuerdo que en el verano de mi descubrimiento de la novela, yo

leía muchos de los pasajes de *TTT* como poemas en prosa de un Mallarmé aclarado por la luz de un humor tropical.

Esa nueva verbalidad del relato que Cabrera impone magistralmente en *TTT* (y que nunca abandonaría en el resto de su obra, tanto novelística como ensayística), se despliega con su inusitada riqueza léxica y conceptista en las distintas partes del libro, aunque marca poderosamente los capítulos centrales, «Rompecabeza», «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes», y «Algunas revelaciones». En el primero de los citados conocemos, después de encuentros anteriores con el bandido Bilis the Kid y el historiador Tito Lívido, al navegante Américo Prepucio, al filósofo Duns Escroto, a la reina egipcia Nefritis o al potente conquistador Alejandro el Glande. En cuanto a la justamente célebre *impersonation* estilística de los siete escritores cubanos que recuentan a su propio modo el asesinato de Trotsky, todas sus páginas son, en el asombroso virtuosismo mimético, muy hilarantes, pero ninguna para mí mejor que la del supuesto suelto periodístico firmado por Lezama Lima y que arranca así: «Lev Davidovitch Bronstein, el arcediano onomáforo con el pseudonombre de Troztky (sic), murió hoy en esta ciudad en agonía wagneriana, exhalando ayes con los redondeles ecuménicos de la melisma, luego de que Jacopus Mornardus o Merceder (sic) o Mollnard sacara con escolástico sigilo de un chaleco pretendidamente discipulario pero en realidad alevoso y traidor, agazapado bajo el capote tautológico, como de Iago secular enderezado contra un Otelu cuya desdémona es la Santa Madre Rusia, encelado de retóricas de alta política actual, en su plomada de gravitación de los riesgos de la aventura anti-Staliniana que emprendiera, justa analogía, en la isla de Prinkipo, arma deicida empleando» (y cito por la edición completa de la novela, sacada por Seix Barral en 2005; en la primera, de 1967, la censura española, entre otros estragos, hizo que el arma empleada no fuera, por si acaso, deicida).

«Algunas revelaciones» es sin duda el capítulo más decididamente «sterniano» de *TTT*, con sus páginas blancas, sus párrafos de lectura obligada ante el espejo y sus listados macarrónicos, entre los que brillan los nombres de los filósofos españoles Unámonos y Ortega und Gasset, los músicos Call Porter! y Laurence da Rabbia, los artistas plásticos Purillo, Paul Gauquinn y Leninn Riefenstahlin, o esos «indecibles» según qué países: Concha Es-

pina en Uruguay, Menasha Trois en Canadá, Giovanni Verga en México. Con todo, el deslumbrante artificio locutivo de *TTT* no se disipa cuando se apaga el fuego de las palabras. Cabrera Infante hace la apología del buen cuento (en el primer capítulo, «Los debutantes», en la «Historia de un bastón» de «Los visitantes»), y como tal es posible leer el libro: tan deudor de las deconstrucciones al modo de Sterne, Swift, Max Beerbohm, Joyce, Flann O'Brien o los *fumistes* franceses del tipo de Allais o Jarry, como de los fantasistas cuerdos, Mark Twain, Isak Dinesen, Virgilio Piñera. La novela está alzada, y es un rasgo de gran constructor de ficciones, en torno a un personaje ausente tan atractivo como elusivo: Bustrófedon, el amigo recurrente «que siempre andaba cazando palabras en los diccionarios».

Aquel verano de 1967 yo mismo me puse a cazar, y no sólo palabras. Busqué los libros y los autores descubiertos gracias a *Tres tristes tigres*, y no fui el único en hacerlo. Se iniciaba la larga pavana del infante viviente. Desaparecido el autor, sigue su música, no sólo con la edición de la Obra Completa, de la que el presente libro es la tercera entrega, sino con la valiosa publicación de títulos inéditos. En uno de ellos, *La ninfa inconstante*, el avisado, resabiado, gozoso y a la postre doliente narrador que atiende a menudo por el nombre de Gecito (un apelativo familiar del escritor nacido en Gibara), también declara dicho arte de cetrería verbal: «La inteligencia [...] no sólo se manifiesta en palabras y yo todo lo que tengo son palabras, útiles, a veces inútiles. Utensilios». Esa proclama quizá sea la más palmaria demarcación de límites literarios que le hemos leído a su autor, quien en *La ninfa inconstante* se movía de nuevo –según es norma de los escritores que son no «exploradores» sino «territoriales», como Faulkner, Onetti, Benet, Bernhard o él mismo– por el mapa de un lugar conocido, acotando de modo muy cerrado e intenso su lente. La historia de amor de Gecito con la ninfa Estela Morris, enrarecida y amarga, aunque frecuentemente cómica, resalta, en todo caso, junto a esa otra gran novela erótica en panorama que fue *La Habana para un infante difunto*.

«No he regresado al pasado para escribir unas memorias artísticas.» Eso decía el autor cuando se publicó en octubre de 1979 *La Habana para un infante difunto*, otra obra mayor del canon «cabrerainfantiano», en su originalísima amalgama de novela,

autobiografía y relato libertino. En este caso conservo el recuerdo de una larga tarde de verano otoñal conversando, en su domicilio londinense, con el escritor cubano, en aquel momento ciudadano británico reciente tras los muchos años en que, despojado de pasaporte por las autoridades castristas, había sido de hecho un apátrida. Una conversación presidida por la casualidad y por la parodia de la parodia: cuando empezábamos a hablar de *La Habana para un infante difunto* (de aquí en adelante referido como *La Habana*), en el cuarto contiguo, Miriam Gómez, mujer del escritor, conectaba la Radio 3 de la BBC, que retransmitía los primeros acordes de la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel.

La Habana es una extensa, meditada, profunda y reveladoramente erótica obra narrativa, que por tamaño y ambición es equiparable a su celebérrima primera novela, rebatiendo además a algunos suspicaces que, tras el clímax deslumbrante de *TTT* y un silencio en tanto que novelista de más de diez años, creyeron ver en Cabrera Infante a un escritor autoconfinado en la prosa breve, el *calembour* y la viñeta. Ahora bien, frente a *TTT*, que recomponía la experiencia del despertar intelectual de un grupo de noctámbulos habaneros, *La Habana* se concentra de forma prácticamente exclusiva en la iniciación lúbrica del protagonista, aislado en y por su obsesión; como el mismo narrador declara en un pasaje del libro de 1979, se trata de «la historia de la vida amorosa, no la del conocimiento». También las diferencia su armazón vocal: *TTT* era, en realidad, una galería de voces, y en *La Habana* hay una sola voz. Presentado este último como una memoria esencialmente amatoria, el propio Cabrera confesó sin embargo «que es también un libro sobre un aprendizaje. El personaje central, que es el que lleva la voz cantante, el que narra, y que lleva también, por tanto, la voz *cantante*, tiene que empezar a aprender, a su llegada a La Habana, no solamente las costumbres de una gran ciudad, sino la lengua de esa ciudad; que es tan diferente a la suya en el pasado, en el pueblo. Al mismo tiempo, hace el descubrimiento del amor, y, por supuesto, del sexo. Por otro lado, sí hay un peso de la cultura en el libro, por ejemplo en el personaje de Julieta Estévez, que sólo concibe hacer el amor escuchando *El Mar*, de Debussy, y en el de Dulce Espina, con su capacidad para encontrar momentos similares en la literatura universal que compara con la literatura latinoamericana».

Respecto a la taxonomía, que tanto desvela a algunos críticos, *La Habana* pronto fue considerado como novela, pese a su fusión de registros distintos; Cabrera Infante, que ya con *TTT* había intentado que su editor no la denominara novela, prefería hablar de «libro», sin encasillarlo en un género. «Pero parece que las casillas deben existir con todos los editores del mundo», me dijo el autor aquella tarde en Londres, añadiendo sin embargo que no le molestaba el encuadre de *La Habana* dentro de la novela, «aunque sé que estoy encubriéndola un poco con ese disfraz genérico».

En lo que concierne al distinto reparto de «voces contantes» en ambos libros, es evidente que la apuesta formal de *TTT* se inscribe en una poderosa tendencia de la novela moderna marcada por el deliberado afán de recortar o incluso boicotear el monopolio de la voz o verdad narrativa, tratando de repartir, por así decirlo, los papeles y la responsabilidad de la certeza entre varias instancias o sujetos, incluido el lector. Aquella primera novela lograba la ruptura, la diseminación, a través de muy variados y ricos procedimientos narrativos, desaparecidos en su mayoría de *La Habana*, donde predomina un trazado casi lineal y una única matriz memorial, operando con los típicos «trucos», los falseamientos y las venganzas que la memoria siempre nos impone. Cabrera Infante, en todo caso, fue muy consciente de la contraposición formal entre ambos títulos («*TTT* era un libro de fragmentos, y *La Habana* es un libro de episodios»), elaborando con gran maestría esa arboladura a la que aludíamos al hablar del «buen cuentista» siempre implícito en la escritura de Cabrera. En *La Habana*, según su autor, «se comienza una narración, hay un tema que tratar y se termina esa narración con el fin posible del tema. Es probable que algunos personajes recurran, algunos son meros miembros del coro, que vienen y comentan sobre la acción, y desaparecen de acuerdo con la visión del narrador. Cumplen su misión y no los volvemos a ver más, o reaparecen en el penúltimo o el último capítulo. Esa es una de las diferencias fundamentales de los dos libros».

Otra diferencia no menos fundamental es el hecho, refrendado con claridad por Cabrera, de que «*Tres tristes tigres* se planteaba nada menos que la recreación total del *habla* cubana, llegando incluso a reproducir cómo se hablaba en determinada calle, barrio, o determinado grupo racial o social. Yo me di cuenta tiempo después de publicar el libro que ese era un ejerci-

cio vano, porque en realidad estaba exaltando las virtudes posibles de un dialecto; y para qué exaltar el dialecto cuando existe el idioma, para qué detenerme en el habla cubana cuando existe el español. Todos esos planteamientos han desaparecido absolutamente de *La Habana*, donde no existe ni el menor intento de reproducción del habla habanera, aunque ciertamente, si hay entre los libros cubanos uno con la presencia de La Habana, es éste mío».

Un último mas no por ello mínimo factor que hace divergentes a los dos libros –aparte del dato de que el autor tenía 35 años cuando escribió el primero, y cincuenta en el segundo– es su noción de cómo divertir con un contrapuesto bagaje verbal. El lector de *TTT* ha de estar preparado para jugar y para tantear, sabiendo que no todas las bazas de la partida quedan en su mano. El de *La Habana* puede dejarse llevar, crédulamente, por el terreno liso de un relato de aventuras sexuales cuya mayor recompensa es la comicidad galopante de su *perpetuum mobile*. Complementarios más que refractarios, antitéticos a la vez que sintéticos, *TTT* y *La Habana* muestran dos caras de un autor, dos ritmos, dos comicidades, aunque un solo paisaje, la ciudad real de La Habana, soñada, en la primera de las novelas, como una radiante ecuación de acertijos y travesuras mentales, y en la segunda hecha carne: la felicidad de los placeres vulgares allí vividos.

APÉNDICE

Fragmento revisado de la entrevista de Vicente Molina Foix a Guillermo Cabrera Infante realizada a fines de verano de 1979 y publicada en el suplemento Arte y Pensamiento de *El País* el 21 de octubre del mismo año.

FALANSTERIO Y «DONJUANISMO»

Pregunta. Leyendo el libro pensé a veces que *La Habana* podía ser el «revés de la trama» de *TTT*. En este último, por ejemplo, el cine estaba imbricado constantemente en la estructura de la obra; en *La Habana...*, el cine es más un instrumento: el protagonista *va* al cine, espía, persigue, o «liga» *en* el cine.

Respuesta. Me parece que en *TTT* había una presencia mayor de la música popular cubana que del cine, aunque éste era también esencial. En *La Habana*, el narrador hace dos descubrimientos iniciales: uno es ese falansterio en el que está condenado a vivir por muchos años, durante toda su juventud, y el otro el cine de día, y, fundamentalmente, la sesión continua. El cine es, además, el ambiente de muchos episodios del libro; hay toda una sección de él en que el cine es esencial, para la búsqueda del sexo, es verdad, no para la búsqueda del cine. Por lo demás, el lugar que ocupaba el cine en *TTT* lo ocupa, creo, en *La Habana* la música llamada clásica o seria. Yo diría que *La Habana* es no el revés de la trama de *TTT*, sino su antecedente. Hay como una preparación del personaje principal para convertirse en uno de los tigres más que ronda en *La Habana* nocturna. Otra diferencia entre ellos es que el primero ocurría casi todo de noche, mientras que el segundo ocurre casi todo de día; y cuando el día se acaba, el personaje central va a refugiarse en un cine.

P. Dado el vicio del lector de asumir implícitamente que toda novela de corte memorialista narrada en primera persona ha de

ser autobiográfica, ¿te molestaría que se te asociase con el yo narrador de *La Habana...*?

R. No me molestaría en absoluto. Lo que me molestaría es que ciertos personajes fuesen identificados directamente como personajes de la llamada «vida real». Puedo decir a este respecto que varias mujeres –y esto debe ser obvio para cualquier lector inteligente– han sido utilizadas para formar una sola mujer. Algunas han aportado una cara, otras unas piernas, otra una forma de vida, una manera de caminar. Igualmente, el autor corre ese riesgo. Hay aventuras relatadas en el libro en las que yo nunca podría haber estado, digamos que por problemas de ineptitud personal. Y es cierto que el lector tiene ese vicio. Los lectores siempre tienen vicios, son los libros los que tienen virtudes. Pero en este caso es un vicio de mi libro el permitir que la asociación del narrador con el autor sea tan estrecha. Y yo no solamente la busco, sino que provocho esa asociación. Hay momentos en que yo podría haberme disociado del material del libro, no tenía por qué haber invocado a las memorias para referirme al relato, y, sin embargo, lo he hecho alegremente.

P. Sin embargo, ¿no podría considerarse que el sorprendente final casi fantástico del libro es un intento del Cabrera Infante autor de introducir un distanciamiento, casi un acto de contrición final, respecto al Cabrera Infante personaje/álder ego?

R. El final, que es lo primero que escribí del libro y publiqué hace años, cuando no estaba pensado para ser incluido en él, acabé incluyéndolo porque es una versión popular del mito del descenso a los infiernos. Contribuyó mucho a decidirme el que ese cuento me lo contara el escritor cubano Virgilio Piñera, y me pareció que Virgilio, como buena compañía de Dante, había encontrado su igual en este Virgilio cubano, que era, desde luego, mucho más divertido, porque el Virgilio latino es un escritor cargante y aburrido. Pero también lo último que realmente escribí del libro es su frase final, que remite al principio del libro y conduce de nuevo al cine. Es decir, ahí yo invito al lector a considerar que todo lo que ha visto puede haber sido simplemente una película que formaba parte de una sesión continua. Y no hay una intención demasiado moral en ese final del libro; es más, al incluir dentro del «cuento» de Virgilio Piñera un texto de Julio Verne, yo estaba de cierta manera convocando a la literatura fantástica como rescate para tanta literatura aparentemente verista que había venido antes. Aunque yo creo que el lenguaje, es

decir, la parodia, el uso de la aliteración, la paronomasia que hay en todos los episodios, subsanaba ese supuesto realismo, interrumpiendo constantemente las situaciones con comentarios al margen que desmintieran un poco la veracidad absoluta de la narración, que yo, por supuesto, nunca pretendí.

P. ¿No temes que se vea en tu héroe a un mero Don Juan, un falócrata, aunque un falócrata a menudo fallón, y venga de ahí el rechazo de toda una sensibilidad (feministas, grupos gays...)?

R. Es cierto que siempre ha estado de moda denigrar a Don Juan, sobre todo entre los autores españoles. Tirso de Molina tenía un propósito verdaderamente moralizante y, por tanto, presentaba a Don Juan como un irredimible canalla. Y hay otros; no Zorrilla, pero sí ciertamente Unamuno, que, en un determinado artículo que me chocó mucho, hablaba del mujeriego como de un ser incapaz, inmundo, algo realmente exagerado. Por supuesto, la máxima exageración llega cuando nada menos que otro autor español [el Doctor Gregorio Marañón] es el que lanza la teoría de que Don Juan es en realidad un homosexual oculto, un homosexual que se ignora o que está a punto de ser descubierto, un hombre que lleva una mujer escondida dentro de sí. Frente a ellos está Byron, que presenta un Don Juan bastante humorístico, y Zorrilla, cuyo Tenorio se salva no por la supuesta redención religiosa final, sino por la gracia de muchos de sus versos. Pero, en realidad, Don Juan es una versión de Fausto (y por eso las dos leyendas andan tan juntas); como éste, a veces está condenado al infierno, pero siempre al fracaso. Y eso es evidente en mi libro: este proyecto de Don Juan que no está cualificado para serlo, se ve condenado de antemano al fracaso, y, en efecto, fracasa, aun cuando parece triunfar, como en el penúltimo episodio. Por ello, los ataques de esos círculos que citas, y que yo temo, me parecerían injustificados. En especial me dolerían si proviniesen de los homosexuales; yo tengo numerosos e íntimos amigos *gays* de los dos sexos, y, fíjate, uno de los libros que yo siempre he tenido *in mente* escribir lleva al título, un poco erasmiano, de *Elogio de la loquería*. Sería el relato de una serie de aventuras de personas *gay* de La Habana que yo conocí, y de otras que no conocí, pero que me fueron contadas por terceros.

P. Tal vez esa reacción contraria, caso de darse, estaría motivada sólo por una cuestión de terminología. Por ejemplo, el uso

constante y alegre del vocablo «maricón», que en España despierta ecos vejatorios quizá no tan rotundos en otros países de habla española.

R. Sí, podría ser, en efecto, un problema de nomenclatura, aunque también podría reflejar la reacción, muy comprensible, frente a la actitud del *personaje* con los homosexuales, que es simplemente la actitud que se tenía en un tiempo en Cuba contraria a ellos, y que, como es sabido, en los últimos años se ha exacerbado hasta el absurdo.

VULGARIDAD VERSUS ELEVACIÓN

P. En un pasaje de *La Habana* haces una defensa a ultranza de la vulgaridad, y dices textualmente que el cine te gusta por su vulgaridad, atacando a continuación lo que llamas cine «elevado», «significativo». Más adelante defiendes el *pop-art* en lo que tú ves que tiene de vulgaridad elevada a arte. Yo veo en esto una contradicción, ya que si bien el *pop-art* pictórico se inspira en lo vulgar, sus procedimientos, su producción artística, son muy sofisticados, muy «resabiados», chocando pues con la vulgaridad *pura* que tú patrocinas en la novela y, me consta, en tus gustos, cinematográficos sobre todo.

R. Tal vez la confusión, la contradicción, exista en mi cabeza. Pero sí es cierto que yo defiendo desde hace tiempo la vulgaridad contra cualquier pretendida elevación. El que una presunta metafísica venga a interrumpir la felicidad de tantos momentos vulgares, me parece ahora condenable, al revés de lo que me ocurría antes, cuando yo me dejaba llevar por ciertas actitudes estéticas y condenaba las cosas vulgares; estaba totalmente equivocado. Cuando tú hablas de sofisticación y vulgaridad refiriéndote al *pop-art*, yo te puedo señalar el ejemplo de Walt Disney, que no puede ser más sofisticado técnicamente, artísticamente, en cuanto a la expresión del dibujo animado, y no por ello deja de ser vulgar.

P. No me refería tanto a eso como a que la pintura *pop* no por el hecho de que utilice iconos del consumo, de la cotidianidad —una lata de sopa, una viñeta de tebeo— pasa a ser popular. Yo no creo que el público medio que llena las películas de Walt Disney, el «hombre de la calle», comprara nunca, si pudiese adquirir un cuadro, las obras de Warhol o Lichtenstein.

R. Sí, pero fíjate en lo que precedió al *pop*: la clase de pintura más rara, más oscura, más ajena al hombre de la calle que se haya podido crear, la pintura abstracta, y concretamente la *action painting*. Por eso, la reacción de los pintores *pop* es, en realidad, una tendencia hacia la vulgarización, porque se había esperado que ellos se expresaran de una manera diferente, pero no en ese sentido. No importa que el hombre de la calle no compre una litografía de Warhol o un cuadro de Lichtenstein; lo que importa es la actitud de Warhol, Lichtenstein y otros artistas de esa época hacia la pintura, hacia los objetos a representar. Eso es lo que me parece radicalmente diferente. Porque antes había una pintura americana que recogía instantes de la vida vulgar americana, como Hopper, pero ahí estaba verdaderamente muy expresa la cantidad de contenido vulgar que tenía. Lo que yo realmente desearía es tener el equipo técnico para reproducir en mi escritura momentos vulgares de la vida; y ya que no puedo, al menos lo intento. Por eso no me asusta para nada que algunas gentes puedan considerar que *La Habana* es una especie de licuación o reducción de *TTT*, un abaratamiento. Uno de mis propósitos es que fuese un libro que expresara eminentemente la vulgaridad.

P. Y este cambio de dirección o de planteamiento en tu obra ¿se trasluce también en tus gustos literarios? Tu amor por Joyce...

R. Tengo mis reparos con respecto a Joyce. *Dublineses*, a pesar de ser un libro totalmente naturalista, me resulta muy agradable de leer, y cuando lo traduje fue un doble agrado el leerlo de esa forma y reproducirlo en español, o en mi versión del español. No me gusta para nada *Retrato del artista adolescente*, y es una conclusión reciente. Lo releí hará un año y lo encontré como una especie de sotana vieja, con esas discusiones tan poco legibles sobre estética y teología... Sigo pensando, sin embargo, que *Ulises* es un gran libro, y estoy convencido de que si tuviéramos esta conversación en el año 2000 tendríamos que ponerlo entre los pocos libros que sobrevivirían al siglo. No digo lo mismo de *Finnegans Wake*, que no he podido leer, y un libro que no se puede leer –yo lo he intentado mucho– está condenado al fracaso, por muy genial que sea la idea que está detrás, por extraordinarias que sean las intenciones, y por nueva que sea la técnica. Me alegra mucho que me hayas hecho esta pregunta. Porque hay, por ejemplo, un libro, *À la recherche du temps perdu*, que es una mezcla de vulgaridad y exquisitez –al igual que el *Ulises*– y

que para mí ha ganado mucho más de lo que pensaba en una reciente relectura. Es una gran novela, y no me explico cómo alguien pueda atreverse a escribir una novela en francés después de Proust. Hay otro tipo de libros que son imposibles de leer, pero que uno siente que poseen una intensidad de la prosa que maravilla; por ejemplo, *La muerte de Virgilio*, de Broch, aunque no es precisamente un libro que haya estado o estará nunca entre mis libros favoritos. En realidad, leo poca literatura actual, leo más literatura inglesa del pasado que literatura contemporánea. Y, por supuesto, no leo para nada la literatura contemporánea inglesa.

CINE Y BOOM

P. Creo que sigues yendo mucho al cine...

R. Bueno, sigo viendo cine *sin ir* al cine..., gracias a la televisión. Y también puedo decirte que vuelve a gustarme, a interesarme, el cine americano, tras un largo período de duda en los años sesenta, a pesar de algunas obras maestras de esos años, sobre todo de Hitchcock, que quizá hizo su mejor cine en esa década; aunque uno siempre dice que Hitchcock hizo su mejor cine en cualquier década. Tras esa duda, Hollywood, en los años setenta, y sobre todo a partir del año 1973, ha vuelto a demostrar que es la única cinematografía existente, y que lo que hay en el resto del mundo son meros imitadores, y que todos los que creímos grandes directores, en Francia por ejemplo, se han desinflado, con la excepción de Chabrol, o ya no existen, como Godard. Es, pues, ese tipo de cine el que a mí me interesa como espectador y, en la medida en que puedo serlo –aunque yo detesto el oficio de crítico de cine–, como divulgador de sus excelencias.

P. ¿Y cuáles son hoy en día los nombres de Hollywood que pueden sustituir a los Hitchcock, Minnelli, Hawks o Billy Wilder?

R. Bueno, yo creo que esos nombres son insustituibles, pero sí hay, no grandes, pero sí buenos directores en Hollywood. A mí, a pesar de *El Padrino II*, Coppola me parece interesante. Me gusta mucho Brian de Palma. Su película *La Furia* me produjo un gran placer. Yo soy de los pocos que detesta *La guerra de las galaxias*, pero, sin embargo, me divertí inmensamente con *Superman*. Scorsese es cierto que ha cometido dos o tres pecados,

que espero que no sean capitales, pero no sé, ahí hay directores interesantes. Yo fui con muchas prevenciones a ver *El cazador*, pero me gustó mucho, a pesar de sus pretensiones de ser una especie de versión actual de *Guerra y paz*.

P. En estos momentos de reconsideración y crítica global en España del famoso *boom* latinoamericano, y de intentos a ultranza de defender lo propio y «vender lo español», me gustaría saber tu opinión como protagonista de aquel lanzamiento que, por supuesto, también tuvo mucho de maniobra mercantil.

R. Primero que nada hay que decir que el *boom* es una invención de un periodista argentino que utilizó esa palabra inglesa seguramente sin saber bien qué quería decir. Se aplicó a una especie de club de escritores, y había que haber nacido en él para pertenecer, de tan exclusivo que era. Yo nunca me consideré parte del *boom*, primero porque políticamente me había definido como contrario a las ideas de la mayoría de los miembros del club, aunque algunos de ellos han cambiado políticamente con el tiempo. El *boom* era, en realidad, una especie de sociedad de *auto-boombo*; cada miembro del *boom* hablaba bien de su prójimo, y así sucesivamente, hasta que completaban la cadena. Entonces yo me imagino que esta reacción en cadena producía un *boom* sónico, y de ahí le vino su nombre al club. Nunca los evalué personalmente, nunca les estimé mucho como escritores, sólo uno o dos tienen una o dos obras interesantes, y pienso que la reacción española está más que justificada, porque era extraordinaria la arrogancia que podía generar este *boom*, y dirigida principalmente contra la literatura española. Hoy día, el *boom* se ha convertido en un *boomcito*, no hay nuevos miembros que puedan aspirar a entrar en él, y los nuevos escritores latinoamericanos han demostrado ser muy pobres. Y hay algo que ya he dicho en otra ocasión y quiero repetirlo ahora: yo tengo mucha más confianza en las posibilidades actuales y futuras de los escritores españoles, sobre todo los jóvenes, que en las de los de ningún otro país de habla hispana. Y a mí, esta suerte de reacción contraria al *boom* me ha permitido descubrir escritores españoles extraordinarios y que yo desconocía, como Lorenzo Villalonga y Juan Gil-Albert, autores, respectivamente, de por lo menos una obra maestra absoluta de la literatura española de este siglo.

P. ¿Tú crees entonces que la inspiración del *boom* estuvo ligada a un movimiento que tenía mucho de político, puesto que

coincidía con un momento de optimismo revolucionario en Latinoamérica que después, de muchas formas, y en cada escritor de manera distinta, se ha desvanecido?

R. Sí, y ese *boom* se les convirtió realmente en un *boomerang* en el sentido político. Me parece que muchos de ellos lamentan esa asociación, y, es más, tengo entendido que en una ocasión u otra se han liado a trompadas en público uno con otro.

VICENTE MOLINA FOIX

Habanidad de habanidades, todo es habanidad.
La Habana es una fijación en mí mientras ella nunca fue mi movimiento perpetuo. Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche.

La Habana para un infante difunto

TRES TRISTES TIGRES

Lo que este libro debe al censor

censor n. 1, persona autorizada a examinar publicaciones, representaciones teatrales, filmes y cartas para suprimir, en todo o en parte, lo que considera obsceno, inaceptable políticamente, etc.

Collins, diccionario inglés

Censor tiene la misma raíz latina que censo (de población o político), que quiere decir calibrar, pulsar. Ésta es mera etimología. Lo que es interesante en el exergo inglés es que Collins, fabricante del diccionario más vendido hecho en Inglaterra (el diccionario Oxford es más fama que lana), considera sólo dos clases de censura: la moral es decir sexual y la política. No entra en los supuestos ingleses actuales que exista una censura religiosa. Pero en España es otro cantar. O *era* otro cantar, tan remoto como el del mío Cid. Sin embargo, lector librepensador, este libro que tienes en las manos con la intención de comprarlo, pedirlo prestado o leerlo gratis ha sido sometido, en su publicación española de 1967, a toda clase de censura y su censor lo consideró en su día obsceno, moralmente objetable y políticamente condenable. *TTT*, como se debe escribir su nombre para aquellos que no pueden pronunciar el inocente trabalenguas que dio origen a su título, ha sido todas estas cosas a la vez. Sin embargo, no es un libro como aquellos que entusiasmaban tanto a Juan Jacobo Rousseau como para leerlos con una sola mano. Tampoco es un *tractatus* contra Roma ni una condena de Moscú. De hecho no hay libro más apolítico —que es lo que lo ha hecho tan político. Es un libro censurado en una parte del globo y prohibido en otras simplemente porque su autor y no el libro está en el *Index Prohibitorum Authorum*. Mi vida es la historia de la pelea de un escritor contra los censores. Mi libro, como prometía y nunca cumplió Isadora Duncan, es mi vida. Pero mi vida no es mi libro y no deben tomarse las diversas voces cubanas que lo integran como la mía propia. Pero mis censores pensaban, pien-

san todavía, otra cosa. Déjenme hablarles entonces de uno de mis censores menos objetables, aquel que yo llamé, parodiando uno de los títulos más masoquistas imaginables: «Mi querido asesino», en su versión sadista:

MI QUERIDO CENSOR

Vino mi traductor, como Teseo a matar al Minotauro, a trajinar por los densos vericuetos de *Tres tristes tigres*, en su traducción, que es recorrer el laberinto. La bestia del autor debe ser también Ariadna y ofrecer a este extraño (todos los traductores son por fuerza extranjeros) el hilo conductor que lo llevará al meollo, a ese lecho central donde duerme el animal de la creación. El autor es también Dédalo y hasta su hijo Ícaro, porque la inocencia ayuda a la construcción de laberintos literarios. A mí, que sólo me interesan las imágenes que se mueven, que he llegado a animar fotografías, dibujos y grabados, me conmueve mucho una obra maestra del arte flamenco, *Ícaro caído* se llama y la hizo Brueghel, y es una lección de adonde se va a parar cuando se vuela demasiado alto: abajo, bien abajo. Un traductor es como un corrector de vuelo, mientras que el censor es un soldado, anónimo, con una antiaérea a su antojo. Pero hablemos primero del traductor y del autor.

Estaremos en esta tarea de Teseo por penetrar el laberinto durante una semana larga en la que mis *TTT* se transformarán definitivamente en *Drei traurige Tigren*. Intriga ver cómo la novela se va convirtiendo en otro libro, al hacerse su protagonista, el español, otra cosa: un *ersatz*, palabra tan alemana como Goethe. Sin embargo su tema central sigue siendo el lenguaje. El alemán es de hecho el idioma occidental más alejado (y exactamente más ajeno, más extraño) del español. (El ruso, en el extremo del espectro, resulta un idioma oriental, de ahí que Marx en ruso resulte alienante.)

Pero no he venido a hablar de la traducción como traición sino a participarles de una advertencia del traductor. Herr Wilfried Böhringer habla un español perfecto, con acento peruano, de manera que aun sus erres duras se pueden tomar por una contaminación del quechua. Herr Böhringer (un hombre joven que domina varios idiomas) es muy meticuloso. Con un absoluto dominio del detalle que resulta francamente minucioso, su tra-

ducción toma en cuenta no sólo cada palabra y cada frase y sus cadencias y cada juego, sino cada oración, cada letra, cada signo. Para él literalmente es literariamente: todo se traduce. Es de mis traductores el único que ha decidido que una versión del libro es apenas suficiente. Sin embargo, nunca oí que dijera, como mi escrupuloso traductor francés, «*Ce n'est ne pas français*» para que yo siempre dijera: «Tampoco es español». Herr Böhringer, que se convierte en Willy según pasan las palabras, me advierte y yo presto atención enseñada: «Aquí falta algo». No sé qué puede ser pero cuando me aclara que faltan porciones al libro que están sin embargo en las versiones inglesas y francesas, como un pobre recuerdo, le digo que son los pasajes perdidos y tengo que explicarle por qué no están en la edición española. Son mi Proust valía.

Cuando *Tres tristes tigres* ganó el prestigioso (este es un adjetivo homérico: todos los premios son prestigiosos) Premio Biblioteca Breve de Seix Barral yo era un diplomático cubano estacionado en Bruselas. En 1965 regresé a Cuba abruptamente a los funerales de mi madre. Con un tacto que aprendió de la KGB, la Seguridad del Estado cubana me obligó a bajar del avión de regreso a Bélgica y luego a una residencia forzosa en La Habana que duró lo que dura la eternidad. Para salir de Cuba, ahora al exilio, tuve que usar los proverbiales silencio y astucia de Joyce. Una de las argucias que empleé tenía la forma de una carta que me envió mi editor español Carlos Barral. Decía él que mi libro, que entonces se llamaba *Vista del amanecer en el trópico*, requería mi presencia en Barcelona (que desde Cuba se veía como una ciudad menos franquista que Madrid, aunque franquismo y fidelismo compartían algo más que la intimidad de las efes) para corregir pruebas. Más que corregir yo debía corroer pruebas. Ya desde La Habana, cuando decidí mi exilio, había decidido también reformar mi libro. Traía el título original, *Tres tristes tigres*, y muchos capítulos rescritos cuando no escritos del todo. Al llegar a Madrid, gran golpe de suerte, supe que la censura española había prohibido mi libro *in toto*. Barral me confesó que no había otro recurso que rescribir el libro, cambiarle el título y presentarlo de nuevo a Censura. La alternativa sería publicar el libro original en México y dejar que cayera en el olvido, ya que entre México y España se interpone, se impone, inmensa, la mar. Palabra de poeta.

Comencé a trabajar con fervorosa intensidad (frase o fase homérica) en la rescritura y conversión total de *Vista del amanecer*

cer en el trópico, título irónico, en *Tres tristes tigres* de palabras. Vivíamos (Miriam Gómez, mis hijas y yo) en Batalla del Salado, que en cubano quiere decir la guerra del desdichado contra la mala suerte. Dirección, detrás de la estación de Atocha, que resultó una premonición. La tarea de rescribir el libro comportaba una labor que es siempre un trabajo de Hércules: eliminar lo malo y dejar lo bueno. O al revés. Recuerdo que el libro original (una manera de decir) se quedó en unas 120 páginas y que el otro tomo tenía al final más de 450 páginas, por lo que debí escribir unas trescientas páginas nuevas. Es decir, era un libro que era y no era un libro nuevo. Cuando decidí llevar el pesado manuscrito a Seix Barral lo traje conmigo en Talgo. Entonces, abril de 1966, un billete de tren a Barcelona costaba menos que fotocopiar todo el manuscrito y enviarlo por correo. Lo dejé en buenas manos. Pero, duda, ¿lo eran?

A mi regreso a Madrid, en el mismo compartimento lleno de gente joven, una pasajera linda leía lúcida a Leduc, que era entonces lectura femenina obligada en Francia. Ella leía en francés y parecía francesa. El Holmes en mí dedujo que debía ser francesa. Miré tan intensamente la portada del libro tratando de parecer que no miraba a aquella versión bella de Françoise Sagan, que de pronto me encontré con que ella me estaba mirando intrigada. ¿Encuentro de dos culturas? «*Je la connais*», le dije en mi mejor pronunciación que iba ser la peor para ella. «*À moi?*» No me había equivocado: era francesa. «No, a la autora», le dije. Pobre Violet Leduc, más olvidada ahora que su arquitecto homónimo. Pero poseía una suerte de inmortalidad wildeana: «Es una de las mujeres más feas que he visto». Se sonrió, se rió. Su belleza abolía su feminismo. Puesto el libro a un lado, cenamos entre turistas alemanes, enormes como elefantes blancos. Más tarde busqué un compartimento vacío más para el ser que para la nada. Lo encontré: la recompensa del bueno. Hicimos cosas que no estaban en mi manuscrito, que no estarían en mi libro, por el vaivén del tren. Según Borges, en su elogio de la censura, no es obsceno el acto sino el relato. No diré nada.

Veinte años después la censura sigue indeleble en *Tres tristes tigres*. La editorial, altruista que es, hace rato que decidió seguir imprimiendo el mismo libro publicado en 1967, aunque cada día se hace más difícil su lectura. No por el texto sino por la impresión. Desde 1976, en que trabajé con Fabrizio Mondadori en la edición italiana, no había vuelto a ver mi libro de cerca, mucho

menos leerlo. Ahora las mordidas de la censura («Son veintidós»), según me anunció Barral de Barcelona a Londres. «Creo que debes aceptarlo. Es eso o mortis» –por un tiempo pensé que quería decir *in articulo mortis*: la muerte de mi libro. Pero decía la Editorial Mortiz de México, a donde iban a parar los cadáveres esquizoides de Seix Barral para ser enterrados al otro lado de la frontera: la muerte o la muerte. Los cortes censoriales volvieron a surgir de entre los muertos. Conté a mi traductor alemán qué eran, cuántos eran. Afortunadamente yo mismo los había restituido a la versión americana. Pero la censura es una cosa muy persistente.

Mi censor tenía una magnífica obsesión. ¿O eran dos obsesiones de una misma zona carnal? Cada vez que yo ponía tetas, palabra aceptada por la Academia y su diccionario («pezón del pecho»), mi obseso censor la eliminaba y ponía senos, con lo que daba sinusitis a mis hembras turgentes. A veces, cuando las tetas eran prominentes o deletéreas a un personaje, las sustituía por puntos suspensivos. Las tetas originales (y a veces virginales) se hacían alarde tipográfico, los puntos suspensivos convertidos en suspenso. ¿Ve usted los pezones del pecho debajo de esos puntos? ¿Los ve? No los ve. Las tetas a la linterna. En su sana obsesión el censor llegó a suprimir pasajes enteros en un bosque carnal y en una ocasión fueron veinte líneas seguidas que ahora hacían del párrafo un escándalo narrativo. ¿De qué constaría la porción? *J'écoute*. De tetas, ¿de qué iba a ir? La censura se hizo cesura, cirugía nada estética. Es tética.

Otra obsesión censural del burócrata de los besos eran los militares y Dios. En ese orden. Una vez una revelación inoportuna dejó ver que un personaje, que luego resultaría homosexual renuente, había estudiado para su tentación en una academia militar habanera. En el libro impreso el adjetivo militar desapareció como por ensalmo de Anselmo (ojo: éste *no* es el nombre del censor) y ahora el pobre pederasta estudia para siempre en una academia, de platónico que era. En una de las parodias trotskistas el incauto Trotsky era asesinado con «arma deicida empleando». El censor estimó que deicida recordaba demasiado a Dios con mayúscula y nadie, ni siquiera el enviado de Stalin, podía matar al Señor. Las alusiones religiosas (Nietzsche ha muerto) no eran menos culpables que las militares o sexuales: hostias como medallas.

Al final del libro, en su monólogo demente una loca sentada en un parque habanero al mediodía (el infierno en el infierno),

achaca su mal a los católicos. También a los protestantes y creo que hasta los musulmanes. El buen censor eliminó veinte líneas de monólogo maniaco, pero dejó la última frase del libro, como un descanso al lector, al autor o a sí mismo. Dice en español (y en otras lenguas) la que es ahora la última línea del libro: «ya no se puede más». Cuando mi editor americano me preguntó si no quería restituir también *todas* las líneas que iban, como quien dice, después del final, le dije que no, que ésa era la mejor labor de edición que había visto nunca: mi censor convertido finalmente en un creador. ¡Ah mi querido censor! Cuánto me habría gustado conocerlo, usted que es mi hermano, mi semejante, mi hipócrita lector. Después de todo, los dos hemos escrito el mismo libro.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

(Este texto se publicó en la primera edición completa de *Tres tristes tigres*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1990.)