UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUACAO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Leonardo Javier Rodríguez Hernández

*UNA POÉTICA DEL VÉRTIGO:
HUMOR, MEMORIA Y ALEGORÍA EN TRES
TRISTES TIGRES*

(Versão corrigida)

São Paulo
2019

Leonardo Javier Rodríguez Hernández

***UNA POÉTICA DEL VÉRTIGO:
HUMOR, MEMORIA Y ALEGORÍA EN TRES
TRISTES TIGRES***

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade De Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Programa de Língua espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

Orientadora: Profa. Dra. Idalia Morejón Arnáiz

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
 Serviço de Biblioteca e Documentação
 Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R696u Rodríguez, Leonardo
 UNA POÉTICA DEL VÉRTIGO: HUMOR, MEMORIA Y ALEGORIA
 EN TRES TRISTES TIGRES / Leonardo Rodríguez ;
 orientador Idalia Morejón. - São Paulo, 2019.
 154 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
 e Hispano-Americana.

 1. Cabrera Infante. 2. Extraterritorialidad. 3.
 Poética. 4. Equívoco. I. Morejón, Idalia, orient. II.
 Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Leonardo Javier Rodríguez Hernández

Data da defesa: 7/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Idalia Morejón Arnáiz

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/01/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

FICHA DE APROVAÇÃO

RODRÍGUEZ, L. Una Poética del Vértigo: Humor, Memoria y Alegoría en *Tres tristes tigres*. 2019. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Alessandra Rigonato, por las Itacas entrevistas

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Profa. Dra. Idalia Morejón Arnáiz por la confianza en el proyecto y la instigante conversación sobre asuntos literarios cubanos.

A la Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nivel Superior (CAPES) por la concesión de la beca de Maestría.

Adriano Panisso y Suzie Mara leyeron con generosidad la disertación e hicieron comentarios críticos muy provechosos. Simone de Souza me ayudó a escuchar a la Loca del Parque. A ellos (y a Decio Guilherme, que sabe del lenguaje de las puertas) por la hospitalidad paulista.

Los Profs. Drs. Pablo Gasparini (Programa de Língua espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana), Laura Izarra (Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) y Carolina Junqueira dos Santos (Departamento de Antropología) contribuyeron decisivamente con sus cursos a mi investigación.

La Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos y el Prof. Dr. Guillermo Loyola Ruíz hicieron observaciones estimulantes en el examen de calificación.

Con Elisa Lerner conversé sobre el humo (o es el humor) cabreriano, con Octavio Armand sobre espejos extraterritoriales, con Victoria de Stefano sobre lluvias y exilios.

Estos textos continúan aquellas conversaciones, discusiones y correspondencias.

Los funcionarios de las bibliotecas de la FFLCH, de la ECA y de la FE de la Universidad de São Paulo fueron cómplices secretos de la investigación.

A mis padres, Nancy y Leonel, por el cariño continuo. A mi tía Belkis, por las llamadas siempre pendientes.

Alessandra Rigonato fue la interlocutora más amorosa y risueña imaginable de estas páginas.

Una pared manchada; y yo me ocupo en ver rostros en ella; pero no de estudiar la naturaleza del aspecto, sino porque me interesa cada forma y la fatalidad que me lleva de una a otra. Los aspectos resplandecen constantemente, otras veces desaparecen, a veces 'miro fijamente como un ciego' la pared.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Es curioso –dijo Cué- cómo cambia el mundo de eje.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

RESUMEN

RODRÍGUEZ, L. Una Poética del Vértigo: Humor, Memoria y Alegoría en *Tres tristes tigres*. 2019. 157 f. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

La presente disertación consiste en un estudio de tres ejes estructurales de la poética de *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante (Gibara, 1929- Londres, 2005): humor, memoria y alegoría. El estudio parte del concepto de extraterritorialidad literaria propuesto por George Steiner (1970), caracterizado por la pérdida de una fuente central de sentido así como por la inscripción babélica de las lenguas y la problematización de la identidad. El interrogante germinal de la disertación es sobre la relación de *Tres tristes tigres* con esa literatura cuya tierra natal steineriana (siempre extranjera) es el texto. La hipótesis de trabajo es que *Tres tristes tigres* propone una poética basada no solo en la pertenencia al texto sino en un cuestionamiento intensivo del lenguaje. El eje operativo es la ausencia de fundamento semántico, simbólico e histórico. En “Deseo de ser Bustrófedon” se estudia las implicaciones teóricas del humor a partir del personaje de Bustrófedon, evocado por los narradores, y su parentesco con la Loca del Parque. En “La Estrella del fin del mundo” se atendió al rastro simbólico de la figura de La Estrella en “Ella cantaba boleros”, así como del narrador Códac. En “Un *Grand Guignol* totalitario” se interpretó el capítulo sobre el asesinato de Trotsky como una alegoría paródica del terror revolucionario. El estudio se concentra en la formalización poética fragmentaria presente en el tratamiento de cada personaje, así como en las conexiones estructurales y las connotaciones teóricas de tal rompecabezas. Se procura mostrar la relación entre humor, memoria y alegoría como formas del duelo del sentido.

Palabras-clave: Cabrera Infante, Extraterritorialidad, Poética, Equívoco

ABSTRACT

RODRÍGUEZ, L. A Poetics of Vertigo: Humour, Memory and Allegory in *Tres tristes tigres*. 2019. 157 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation analyses the poetics of Guillermo Cabrera Infante's novel *Tres tristes tigres* (1967) through three structural points: humour, memory and allegory. The study relies on George Steiner's (1970) concept of literary extraterritoriality, which main aspects are the loss of a central source of meaning, the Babelic register of languages, and the problematization of identity. The starting question of the research is the relation between *Tres tristes tigres* and that extraterritorial literature. The hypothesis is that *Tres tristes tigres* proposes a poetics based not only on the belonging of the text, as Steiner put it, but also on an intensive questioning of language. The pivot is the absence of semantic, symbolic and historical grounding. The first chapter, "Deseo de ser Bustrófedon", focuses on the theoretical characteristics of humour as seen in the figure of Bustrófedon, constantly evoked by the narrators, and on his kinship with La Loca del Parque. "La Estrella del Fin de Mundo", the second chapter, works on the symbolic elements of the singer La Estrella as presented in "Ella Cantaba Boleros", and also on the narrator Códac. In the third chapter, "Un Grand Guignol totalitario", the section about the murder of Trotsky is seen as a parodic allegory of revolutionary terror. Therefore, this research is concentrated on the fragmentary poetical formalization of these characters, as well as in the structural links and the theoretical connotations of such puzzle. Humour, memory and allegory are signalled as forms (or elaborations) of the absence of sense.

Keywords: Cabrera Infante, Extraterritoriality, Poetics, Misunderstanding

RESUMO

RODRÍGUEZ, L. Uma Poética da Vertigem: Humor, Memória e Alegoria em *Três tristes tigres*. 2019. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente dissertação consiste em um estudo de três eixos estruturais da poética de *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante (Gibara, 1929- Londres, 2005): humor, memória e alegoria. O estudo parte do conceito de extraterritorialidade literária proposto por George Steiner (1970), caracterizado pela perda de uma fonte central de sentido, bem como pelo registro babélico das línguas e a problematização da identidade. O questionamento germinal da dissertação versa sobre a relação de *Tres tristes tigres* com essa literatura, cuja terra natal steineriana (sempre estrangeira) é o texto. A hipótese de trabalho é que *Tres tristes tigres* propõe uma poética baseada não apenas no pertencimento ao texto mas no questionamento intensivo da linguagem. O eixo chave é a ausência de fundamento semântico, simbólico e histórico. Em “Deseo de ser Bustrófedon” se estuda as implicações teóricas do humor a partir da personagem de Bustrófedon, evocado pelos narradores, e seu parentesco com a Loca del Parque. Em “La Estrella del fin del mundo” se analisou o traço simbólico da figura de La Estrella em “Ella cantaba boleros”, assim como do narrador Códac. Em “Un Grand Guignol totalitário” se interpretou o capítulo sobre o assassinato de Trotsky como uma alegoria paródica do terror revolucionário. O estudo se concentra na formalização poética fragmentária presente no tratamento de cada personagem, assim como nas conexões estruturais e as conotações teóricas de tal quebra-cabeças. Procura-se mostrar a relação entre humor, memória e alegoria como formas ou elaborações da ausência de sentido.

Palavras-chave: Cabrera Infante, Extraterritorialidade, Poética, Equívoco

INDICE

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1: DESEO DE SER BUSTRÓFEDON	39
UNA RISA EXTRATERRITORIAL.....	39
UN BALBUCEO ESPECULAR.....	48
UN FUROR PARONOMÁSICO.....	55
DE LA CONTRADICCIÓN	60
DEL NOMBRE COMO SIMULACRO	63
CAPÍTULO 2: LA ESTRELLA DEL FIN DEL MUNDO.....	69
LA SALVAJE BELLEZA DE LA VIDA.....	69
OÍR A LA ESFINGE	82
ARCADIA TODAS LAS NOCHES.....	87
LA ESTRELLA HACE LLOVER EN LA HABANA	95
CAPÍTULO 3: UN GRAND GUIGNOL TOTALITARIO	105
LA ACCIÓN INNOMBRABLE.....	105
CONTAR CONTRA LA HISTORIA	114
UNA ALEGORÍA PARÓDICA	124
CONSIDERACIONES FINALES	135
BIBLIOGRAFÍA.....	143
APÉNDICE.....	153

INTRODUCCIÓN

Se analizan en la presente disertación tres aspectos poéticos de *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante (1929 – 2005): humor, memoria y alegoría. El punto de vista inicial es estructural: las figuras de Bustrófedon, La Estrella y León Trotsky. La disertación discurre a partir de la formalización poética de cada uno de esos personajes, así como de la relación de los narradores entre sí. Se atiende asimismo a ciertos aspectos teóricos e históricos de dicha formalización. Con vértigo se alude metafóricamente al despliegue textual inscrito en una cierta pérdida de fundamentos (llámese sentido, lengua, territorio, identidad, historia, tradición nacional o representación). El centro –el eje operativo propuesto– es una página en blanco.

Algunos datos biográficos pueden servir de pistas para un acercamiento a esa página. Guillermo Cabrera Infante nació en Gibara, ciudad portuaria de la provincia cubana de Oriente. A mediados de los años 30, sus padres, Guillermo Cabrera López (1902-1990) y Zoila Infante (1909-1965), fundaron el Partido Comunista de la ciudad. Se formó, según dirá luego, en un *hogar comunista*, si bien su madre se reconocía a su vez una devota católica (las figuras tutelares de su casa eran un retrato de Stalin y otro de Jesucristo). En 1936 los padres pasaron seis meses presos en la cárcel de Santiago de Cuba por actividades subversivas, rótulo judicial para la propaganda comunista bajo los gobiernos, por persona interpuesta o no, de Fulgencio Batista ((1901-1973)¹. Cabrera López fue además dimitido de su empleo como reportero y tipógrafo en el periódico gibareño *El Triunfo*; pasó a trabajar como tenedor de libros. La mudanza de la familia a La Habana en 1941 se dio así en medio de una aguda precariedad económica. En un solar de la calle habanera Zulueta, número 408, Guillermo Cabrera Infante vivió diez años junto a sus padres y su hermano menor (Alberto, llamado Sabá).

Su primer escrito, según le confió a Danubio Torres Fierro en una entrevista de 1977 (CABRERA INFANTE, 1999), fue un pastiche del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Al leer *El Señor Presidente* (1946), relata Cabrera Infante, creyó que también él *podía* hacer literatura. A instancias de Carlos Franqui (1921-

¹ Los presidentes nominales fueron: Carlos Mendieta (1873-1960) entre enero de 1934 y diciembre de 1935, José Barnet (1864-1945) entre diciembre de 1935 y mayo de 1936, Miguel Mariano Gómez (1889-1950) entre mayo de 1936 y diciembre de 1936 y el mismo Batista de octubre de 1940 a octubre de 1944. El Partido Comunista, de ser perseguido por estos gobiernos mancomunados, pasó a apoyar a Batista contra Ramón Grau San Martín (1881-1969), del Partido Revolucionario Cubano Auténtico, en las elecciones generales de 1940. Cf. H. Thomas, *Cuba: the pursuit of freedom*. Londres: Picador, 2001.

2010), entonces dirigente comunista y periodista, luego miembro del Movimiento 26 de Julio y ya una presencia formativa para Cabrera Infante, llevó “Aguas de recuerdo” a la revista *Bohemia*, dirigida por Antonio Ortega (1903-1968), republicano español exiliado en Cuba desde 1939. Esto fue en 1947. Un año después Cabrera Infante trabajó como secretario del director. En 1952 los propietarios de la revista *Carteles* adquirieron *Bohemia* y Ortega le ofreció la coordinación de la sección de cine (notas cinematográficas cuyas aparecieron antes en el *Mensuario de Cultura*). Había un obstáculo: ese mismo año la justicia de Fulgencio Batista, una vez más en el poder por un golpe de Estado desde 1952, lo condenó por la publicación en *Bohemia* del cuento “Balada de yerro y plomo”, recogido posteriormente en *Así en la paz como en la guerra* (1960). Según los censores batistianos el cuento contenía obscenidades en inglés o “English profanities”. Fue condenado a no publicar con su nombre propio². La primera crónica de cine escrita por G. Caín es de 1953; la última de 1960, al cierre de *Carteles* (Ortega se exilió ese año en Venezuela, donde falleció en 1968). Cabrera Infante realizó una selección para el volumen *Un oficio del siglo XX* (1962), en la que el crítico pseudónimo (ya bajo escrutinio del nuevo gobierno revolucionario) es presentado como personaje.

Así en la paz como en la guerra (1960) está compuesto de textos escritos en la década anterior. El volumen, publicado originalmente en La Habana por la editorial R, alterna cuentos de diversa extensión y viñetas característicamente muy breves. En los cuentos, la circunstancia cubana de pobreza y desesperación económica es mostrada a través de situaciones domésticas opresivas (“Un rato de tenmeallá”, “Mar, mar enemigo” y “Moscas en el vaso de leche”), trucas aventuras amorosas (“Las puertas se abren a las tres”, “Josefina, atiende a los señores” y otra vez “Mar, mar enemigo”), sueños agónicos de revolución (“Resaca”) y aun el testimonio de la inocencia perdida (en “El día que terminó mi niñez”). El desenlace de los cuentos es a menudo patético y hasta atroz: la resignación, la frustración, la muerte. El modo narrativo, sin embargo, es de empatía irónica con esos padecimientos, no de lamentación. El punto de vista es siempre próximo, aún cálido: la niña de “Un rato de tenmeallá”, el niño de “El día que terminó mi niñez”; los dos amigos o camaradas de “Resaca”; el enamorado de “Las puertas se abren a las tres”, los novios de “Mar, mar enemigo”, el matrimonio de “Abril

² Ese mismo año, además, “Como secuela de su prisión –o más bien como continuación- se casa” (CABRERA INFANTE, 1999, 35). Marta Calvo, su primera esposa, es la madre de sus dos hijas, Carola y Anita.

es el mes más cruel”. Esta calidez insinúa una forma resistencia o contraste afectivo frente a la lacerante dureza social. Pero hay otras iniciaciones: la música como lengua franca de la amistad ("Jazz"), la amistad como invitación al desdoblamiento ("El día que terminó mi niñez"), el trance de narrar ("Un rato de tenmeallá"), la inquietud amorosa ("Mar, mar enemigo"), la magia ritual de los negros cubanos ("En el gran Ecbó"). ¿Estrategias de compensación, giros disruptivos de la trama dada, fugas del sentido único? Tal vez todo eso, pero antes que nada: formas de afirmación ante la adversidad, más exactamente formas imaginarias de modificar la vida. Ya las viñetas refieren de manera insistente ejecuciones y torturas de jóvenes revolucionarios (y hasta quien parece serlo) por parte de las fuerzas de seguridad batistianas; se retrata a esos organismos represivos (la policía, el ejército) como signados por un *ethos* de atrocidad y aniquilación. Las viñetas, sin embargo, sugieren una dura vía de salvación: la lucha revolucionaria (presente irónicamente en “Resaca”). Se trata de una salvación fundada a la vez en un sueño de justicia social y en el sacrificio, incluso en cierta idea del martirio. La verdad de los luchadores revolucionarios de *Así en la paz como en la guerra* es así utópica, sacrificial y hasta martiriológica: “Sus cadáveres se secaron al sol, se pudrieron en las noches húmedas y los huesos asomaron asombrosamente blancos por entre los jirones de color verde oliva” (CABRERA INFANTE, 1993, 186). La empatía lírica y también irónica en la vida privada, el sacrificio heroico de los jóvenes revolucionarios en la lucha política: lo que los une es el distanciamiento frente al tiempo de Batista, ese nombre ominoso de la Historia que aparece textualmente al final.

Tres tristes tigres es el tercer libro publicado por Cabrera Infante. Su gestación, transformación y producción final coinciden con un momento decisivo de la trayectoria literaria de Guillermo Cabrera Infante. Factores, por eso mismo, de especial relevancia para el presente estudio. Según Cabrera Infante, el primer capítulo de “Ella cantaba boleros” fue escrito a raíz de la muerte en julio de 1961 de Fredesvinda García Valdés, La Freddy (1999, 1087). Lo escribió, relata, de un tirón, con tanta facilidad como felicidad, a mano, como un homenaje a la renovadora de la canción cubana y hasta como una tentativa de hacer el documental censurado *PM* “por otros medios” (CABRERA INFANTE, 1999, 1087). Ese primer capítulo de “Ella cantaba boleros” fue publicado en el número 28 de *Lunes de Revolución* (aparecido el 23 de octubre de 1961), revista dirigida por el mismo Cabrera Infante, número dedicado a trabajos

novelísticos en andamio³. Según el acápito de la revista, se trataba del fragmento de una novela titulada *La noche es un hueco sin bordes*. Fue la única sección de *Tres tristes tigres* escrita en Cuba.

Poco después de la muerte de La Freddy y antes de la publicación de aquel capítulo inicial de “Ella cantaba boleros” en *Lunes*, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), dirigido por Alfredo Guevara (1925-2013), prohibió *PM* (1961), breve documental en 16 mm de Orlando Jiménez Leal (1941) y de Sabá Cabrera Infante (1933-2002) sobre la noche festiva habanera, más específicamente sobre la zona portuaria de La Habana. Después de su exhibición televisiva, el ICAIC prohibió y confiscó *PM* (Néstor Almendros, que elogió la película por su visión a la vez realista y poética de un aspecto de la vida popular cubana, fue dimitido de *Bohemia*). Para los dirigentes del ICAIC, en particular Alfredo Guevara y Julio García Espinoza (1926-2016), la película de Sabá Cabrera y Jiménez Leal “ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba” (ACTAS DEL ICAIC apud JIMÉNEZ LEAL y ZAYAS, 2014, KINDLE 625-626). Lo que se propugnaba implícitamente en los términos de la censura era la estética del realismo socialista, de origen estalinista⁴, en la que *PM* (tanto para sus censores como para sus creadores) decididamente no encajaba. Se le exigía a la obra un compromiso militante con la nueva realidad histórica cubana, es decir revolucionaria, pródiga en realizaciones pedagógicas, cívicas y culturales. *PM* fue juzgada así oficialmente una película contrarrevolucionaria (el cineasta Tomás Gutiérrez Alea, otro dirigente del ICAIC, envió una carta a sus dos colegas, argumentando que la película podía ser inoportuna, no contrarrevolucionaria). Este juicio se repitió en la discusión que siguió a la exhibición en la sede de Casa de las Américas el 31 de mayo de 1961, evento creado para confrontar las críticas de numerosos miembros de la comunidad cultural habanera a la prohibición de la película. Al contrario de los funcionarios del ICAIC, el público asistente celebró (aplaudió y ovacionó, son los verbos que usa en su

³ Cf. edición facsimilar del texto en el apéndice (fig.1). Los otros fragmentos de novela publicados en esa edición de *Lunes* fueron: “Un lugar en la tierra” de Antón Arrufat, “De sobremesa” de Ambrosio Fornet, “Cortando por lo sano” de Edmundo Desnoes y “La inspiración” de Virgilio Piñera.

⁴ “En una reunión celebrada en octubre de 1932 en la mansión moscovita de Maxim Gorki, Stalin se puso a reflexionar en voz alta y afirmó que los escritores deberían ser “ingenieros de las almas humanas”, y los escritores debatieron entre ellos qué es lo que había querido decir. De la reunión surgió el concepto de realismo socialista, según el cual los artistas soviéticos habrían de describir las vidas de las personas tanto realista como heroicamente, como si se hiciera desde el punto de vista de la futura utopía socialista” (ROSS, 2009, 287).

excelente reconstrucción Emmanuel Vincenot) la doble exhibición. Los organizadores propusieron que la película solo se exhibiría si venía refrendada por alguna de las así llamadas organizaciones de masas de la Revolución, como la Asociación de Jóvenes Rebeldes y la Federación Democrática de Mujeres, entre otros. En el comunicado publicado al día siguiente en el periódico *Hoy*, dirigido por Carlos Rafael Rodríguez (1913-1997), los términos de la censura se mantuvieron. Mudan, en cambio, los signatarios. Según el ICAIC, la prohibición de *PM* había sido aprobada “por la mayoría de los participantes, incluidos los autores del filme, al concluir la reunión del día anterior en la Casa de las Américas” (VINCENOT apud JIMÉNEZ LEAL y ZAYAS, 2014, KINDLE 696-697). No fue, desde luego, el caso.

Después de decretada por (falsa) unanimidad la censura de *PM*, Fidel Castro (1926-2016) convocó a tres reuniones entre representantes del gobierno y los intelectuales y artistas. Ocurrieron en la Biblioteca Nacional los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. Se trató en verdad de la afirmación de los términos de la política cultural de la Revolución cubana amparada en un proceso extra-judicial no solo sobre *PM* sino sobre *Lunes de Revolución*. Aparte de juzgar su imagen parcial e inoportuna de la noche cubana, en las reuniones en la Biblioteca se aportaron otros elementos de juicio. Para Mirta Aguirre (1912-1980), crítica de cine y periodista de *Hoy*, *PM* mostraba ominosamente apenas “borrachos y mujeres de la vida alegre” (apud JIMÉNEZ LEAL y ZAYAS). Aquella noche significaba un rezago del mundo anterior a la Revolución⁵. Celebrarla implicaba celebrar aquel mundo. Osvaldo Dorticós, entonces presidente del gobierno, no juzgó a los autores sino los efectos nocivos de la película para la revolución. En un momento necesitado de convicciones y optimismo revolucionarios, creaba –a su parecer- desaliento y perplejidad. Antes las acusaciones de estalinismo por parte de Heberto Padilla (1932-2000) a propósito del procedimiento censorio del ICAIC, Carlos Rafael Rodríguez se declaró estalinista “en todo lo que Stalin hizo en favor de la humanidad, que fue mucho”. Para Alfredo Guevara, *PM* era, además, un reflejo inequívoco de la política cultural de *Lunes de Revolución*. Detrás de *PM* no estaban solo los directores del cortometraje sino el director de *Lunes* y aun el director

⁵ En respuesta a un comentario de Cesar Leante, para quien *PM* quizá era apenas el testimonio de que los directores encontraban más calidad estética en la diversión nocturna que en un miliciano con un fusil al hombro, Mirta Aguirre amonestó: “...el artista que encuentra la calidad estética en los bares y no la puede encontrar en un miliciano con su rifle en ningún modo, deja mucho que desear como sensibilidad estética y también como ciudadano” (apud JIMÉNEZ LEAL y ZAYAS, 2014, KINDLE 3030- 3031).

del periódico *Revolución* (no otro que Carlos Franqui). También ellos debían ser juzgados.

No que faltase disposición para la defensa e incluso para la provocación. Virgilio Piñera (1912-1979) habló del miedo a una cultura estatizada, diseminado en el medio cultural habanero. Piñera defendía su derecho a pedir una aclaratoria al respecto, entre otras cosas por su filiación revolucionaria. Fue un argumento expuesto por otros defensores de *PM*. Heberto Padilla, no el menos pugnaz en sus señalamientos críticos, justificó la posición del grupo en estos términos: "Somos y pertenecemos a esta generación y con esta Revolución estamos". Pablo Armando Fernández (1929) se limitó a leer un extenso informe de los textos revolucionarios publicados por *Lunes de Revolución* hasta aquel momento. Defendió pormenorizadamente la amplitud de su línea editorial (Trotsky y Simone Weil, Nicolás Guillén y José Álvarez Baragaño, Lezama Lima y Fidel Castro, los exiliados republicanos españoles y los activistas negros de Estados Unidos)⁶. Rine Leal diferenció críticamente entre un arte libre que podía defender a la Revolución contra un arte comprometido que no era sino un método de propaganda. Guillermo Cabrera Infante inquirió con ironía: "...va contra el pueblo una película que tome 4 o 5 bares y que tenga en definitiva la desdicha, como ha dicho Padilla, de tener un título demasiado ambicioso?" (apud JIMÉNEZ LEAL y ZAYAS, 2014, KINDLE 4123-4124).

En la reunión final, Fidel Castro zanjó las discusiones en nombre de la Revolución, personificación de la redención del pueblo: "¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho" (CASTRO, 1961). *PM* tuvo sus derechos de ciudadanía confiscados⁷.

⁶ Preguntado por Ivette Fernández Sosa sobre el principal acierto, en su opinión, de *Lunes de Revolución*, Pablo Armando Fernández insistió en la amplitud de la línea editorial de la revista, tan abierta a las "voces emancipadoras" (como figuras señeras incluyó a Sartre, Faulkner, Borges, Paz) como comprometida con la Revolución. Disponible en: <https://incubadorista.files.wordpress.com/2012/08/entrevista-a-pablo-armando-fernandez.pdf>. Consultado en: 2 de jan. 2020.

⁷ En el prólogo a una antología de la cuentística cubana del siglo XX, Jorge Fornet escribió: "Visto hoy resulta inexplicable la desproporcionada atención que recibió el documental. Pero *PM*, dirigido por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, tenía dos inconvenientes: en tiempos dignos del género épico, se regodeaba en un tipo de vida desvinculado del nuevo proyecto social; por si fuera poco, la película, producida por *Lunes de Revolución*, fue un peón en el fuego cruzado entre diferentes facciones que se disputaban el poder cultural" (2002, 16). No se alude a ninguna censura, tampoco el perfil ideológico de las supuestas facciones en disputa. En la antología de Fornet y Espinoza Domínguez no se menciona, ni desde luego se incluye, ningún cuento de Guillermo Cabrera Infante.

Lunes de Revolución dejó de circular el 6 de noviembre de 1961. La justificación oficial, en esta ocasión, fue solo la falta de papel. A La Habana nocturna -escribió Antonio José Ponte en su revisión del caso- le quedaba poco tiempo. También a los autores de *PM* y a Guillermo Cabrera Infante en Cuba⁸. En 1963, Cabrera Infante fue nombrado agregado cultural de la embajada cubana en Bélgica. La diplomacia, según su interpretación, fue la forma que encontró el gobierno castrista para ponerlo políticamente al margen, al menos fuera de Cuba: “no sabiendo qué hacer conmigo, me enviaron a la otra cara de la luna –que eso era Bélgica para Cuba entonces-. Fui convertido en un exiliado oficial: me nombraron agregado cultural” (CABRERA INFANTE, 1999, 1089-90). Fue en Bruselas donde, según le confió a Danubio Torres Fierro, realmente se incubó *Tres tristes tigres*:

No podía atajar el alud de memorias que me venían cada noche impidiéndome dormir y para exorcizarlas comencé a escribir toda esa primera parte del libro que se llama “Los debutantes” y después del capítulo de Bustrófedon y “La casa de los espejos” que completé en poco tiempo. Continué “Ella cantaba boleros”, que seguía siendo una suite encadenante, como había planeado al principio. También escribió las sesiones psiquiátricas y, casi al principio, el “Prólogo”, encontrando, por pura suerte, entre mis papeles traídos de Cuba, esa confesión casi ecológica de la loca en el parque que forma el “Epílogo” (CABRERA INFANTE, 1999, 1087).

La gestación de *Tres tristes tigres* ocurrió con la memoria afectiva por la noche habanera: al comienzo fue la nostalgia. Pero antes del comienzo, por así decir, hubo aquel primer distanciamiento geográfico producto de la marginación política, motivada a su vez por la censura intelectual. En 1964 una versión titulada *Vista del amanecer en el trópico*⁹ fue obsequiada con el premio Joan Petit Biblioteca Breve de la editorial española Seix Barral, con un jurado compuesto por Carlos Barral, José María Castellet, Gabriel Ferrater, José María Valverde y Mario Vargas Llosa (merecedor del premio en 1962 con *La ciudad y los perros*)¹⁰. Según Cabrera Infante, aquella versión ofrecía un

⁸ La suerte inmediata de los colaboradores cubanos de *Lunes de Revolución* se puede dividir entre los que se fueron y los que se quedaron. Se quedaron Pablo Armando Fernández (agregado cultural en Londres entre 1963 y 1965), Humberto Arenal (1926-2012), Antón Arrufat, Oscar Hurtado, Edmundo Desnoes (hasta 1979), Virgilio Piñera, Rine Leal (exiliado al final de su vida en Caracas) y Lisandro Otero (uno de los pocos en no sufrir una espesa censura durante los lustros siguientes, hasta el punto de no reconocer que la hubiese habido para sus antiguos compañeros ni para nadie). Se fueron Calvert Casey, los hermanos Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, Néstor Almendros y Nivaria Tejera. Heberto Padilla se quedó: al comienzo por voluntad propia, para en 1971 ser acusado y preso por “actividades subversivas”, lo que dio lugar al llamado Caso Padilla. Consiguió salir de Cuba hacia Estados Unidos en 1980. Sarduy, ido por estudios a Francia en 1960, nunca regresó.

⁹ El título sería reciclado para un volumen de viñetas publicado por Seix Barral en 1974, ya no limitadas al último período batistiano.

¹⁰ Entre los finalistas del premio Biblioteca Breve estaba *Pasión de Urbino* (1967) de Lisandro Otero (1932-2008). El hecho es significativo además en términos políticos, pues el premio a favor de Cabrera

contraste entre la noche hedónica y el día heroico, con una cierta toma de partido a favor de los héroes revolucionarios (modo compositivo semejante, por cierto, a *Así en la paz como en la guerra*). Ya en su título la novela premiada sugería, acaso irónicamente, una forma de redención: el amanecer de la historia como metonimia de la revolución. Los censores del régimen franquista, ofendidos tanto con la noche como con el día de la novela, no autorizaron su publicación. Se adujeron razones de orden sexual, político y religioso: el libro abundaba en palabrones, hacía el elogio de hedonistas noctámbulos y héroes insurreccionales, además de referirse de manera insultante a la Iglesia Católica y a los militares (MARCOS y GRACIA, 2004)¹¹.

La otra circunstancia decisiva en la gestación y transformación de *Tres tristes tigres* fue el exilio. A pesar de las fuertes implicaciones punitivas de su traslado, todavía en Bruselas Cabrera Infante actuaba como funcionario extraterritorial (en sentido jurídico: un territorio añadido) del régimen cubano. El reconocimiento del carácter ilusorio de semejante seguridad como una especie de infatuación de estabilidad, según contó Cabrera Infante en su libro póstumo *Mapa dibujado por un espía* (2013), llegaría en su último viaje a La Habana. Avisado por Carlos Franqui de la súbita enfermedad de su madre Zoila, Cabrera Infante regresa el 3 de julio de 1965 a Cuba. Todavía en el aeropuerto de Schiphol, Amsterdam, Miriam Gómez (actriz de cine y teatro, su esposa desde 1961), le avisa de la muerte de Zoila. Los cuatro meses siguientes en Cuba fueron contados públicamente, por primera vez, en entrevista de 1968 en la revista argentina *Primera Plana*. Luego aparecerían versiones en entrevistas y en “La cronología a la manera de Laurence Sterne...o no”. En la primera se ofrece una versión crítica de aquel viaje¹²; en la cronología a la manera sterniana, se propone una versión satírico-alegórica¹³. Ya en *Mapa dibujado por un espía* esta experiencia es mostrada al modo de

Infante dio lugar en 1967 a una polémica en la prensa cultural cubana que luego se haría juicio político. Se trata, desde luego, del caso Padilla.

¹¹ Cf. también G. Cabrera Infante: “Lo que este libro debe al censor”. In: *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990, IX-XIII.

¹² “...el viaje no lo hice en avión, sino en el trompo del tiempo. Todavía en Bélgica yo añoraba Cuba, su paisaje, su clima, su gente, sentía nostalgias de las que no me libro aún, y pensaba nada más que en regresar. Pero un país es no sólo geografía. Es también historia. Cuando regresé, en esa primera semana en que todavía no podía comprender que mi madre había desaparecido para siempre, supe, al mismo tiempo, que el sitio de donde había venido al mundo estaba tan muerto como el sitio a que vine. La Habana era una ciudad que yo no reconocía y no regresaba precisamente de París sino de una Bruselas provinciana y triste, fea. En Cuba, la luna brillaba como antes de la Revolución, el sol era el mismo, la naturaleza prestaba a todo su vertiginosa belleza. La geografía era la misma, estaba viva, pero la historia había muerto” (CABRERA INFANTE apud MARTÍNEZ, 1968).

¹³ “Se queda pasmado al encontrar que La Habana es una ciudad fantasma y apresura su regreso a Europa. Pero el Conde West-West tiene otros planes para él y le ruega al agrimensor quedarse para una entrevista, que es eternamente pospuesta por el Castillo. Sin embargo, GCI no piensa que ha llegado a Kafkalandia.

un testimonio trágico. En todos los casos, el retorno a Cuba comporta un rito de pasaje para Cabrera Infante. También para *Tres tristes tigres*, que es ya un libro –como dice de su situación el narrador de *Mapa dibujado por un espía*- sin retorno¹⁴.

Ya en Madrid, Cabrera Infante escribe un nuevo capítulo y reescribe otros: “Bachata”, “la gran fuga que es “Bachata”” (1999, 1076), que ocupa buena parte de la segunda mitad del libro. También reescribió “Rompecabezas”, donde se cuenta la muerte de Bustrófedon. En Madrid “se entrega al revisionismo antirrealista, rescatando a los verdaderos héroes del lumpen de entre el maniqueísmo marxista: completa *TTT*, devolviendo al libro no sólo su título sino su intención original” (CABRERA INFANTE, 1999, 39). Tal *intención original* era la celebración de la noche, el rescate de la fauna nocturna habanera, el eco celebratorio del canto de La Freddy. Pero ahora la nostalgia era también una fuga y el compromiso ya no era político sino estético. En entrevista con Rita Guibert, Cabrera Infante resumía esta intencionalidad recuperada a través del título del libro:

Se trata de las tres primeras palabras de un trabalenguas que creí cubano y que aparentemente pertenece al folklore hispanoamericano. Lo utilicé porque quería que el libro tuviera desde la cubierta las menos connotaciones literarias -que son siempre las más extra literarias- posibles, que sugiriera prácticamente nada acerca de su contenido y este fue el título más próximo a un título abstracto puesto que el número tres, el adjetivo triste y el nombre común tigre se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación y era una frase hecha, que son las frases menos hechas porque han perdido su significado en la repetición insensata, como los jingles y las malas palabras, utilidades del lenguaje en el sentido publicitario, una, y otra en el sentido moral, que siempre me han fascinado. Me gustaba además la justicia sin duda poética del didactismo un día metódico del trabalenguas que terminó en puro juego sin sentido y por otra parte la inevitable connotación metafísica entre esa fiera entre todas las fieras, ese animal que es, como la liana, epítome de lo salvaje y de lo exótico, habitantes de otros trópicos, y el sentimiento de malestar difuso que se llama tristeza, el más "literario" de los males metafísicos y el más "humano" de los estados de ánimo animales, expresado con una palabra típicamente latina. Además de que toda mi vida me ha perturbado la temible asimetría del tres que brilla oscuramente en el bosque de la mente (CABRERA INFANTE apud GUIBERT, 1971, 541).

En realidad, después de ver a algunos de sus amigos espiritualmente decrepitos, que lo reconocen y luego mueren moviendo su rabo político, está convencido que ha regresado a Ítaca” (CABRERA INFANTE, 1999, 38).

¹⁴ Fue en la entrevista con Tomás Eloy Martínez donde Cabrera Infante marcó su ruptura oficial con el régimen castrista, al que calificaba de sueño vuelto pesadilla totalitaria. Advertía además que con su declaración no hacía sino “apretar el timbre que hace funcionar la Extraordinaria y Eficaz Máquina de Fabricar Calumnias; conozco algunos de los que en el pasado sufrieron sus efectos: Trotsky, Gide, Koestler, Orwell, Silone, Richard Wright, Milosz y una enorme lista de nombres que, si se hacen cada vez menos importantes, puede terminar en Valeri Tarsis” (CABRERA INFANTE, 1968, 18-19). Se inscribía así, implícitamente, en una corriente política de izquierda anti-estalinista (ROJAS, 2015).

La composición de *Tres tristes tigres* pasó primero por el luto festivo por la Freddy, luego por la nostalgia ecológica del hábitat nocturno habanero, para precipitarse en la fuga final. Esta mudanza se insinúa además en los tres títulos que conoció el libro: *La noche es un hueco sin borde*, *Vista del amanecer en el trópico* y *Tres tristes tigres*. Son también tres ciudades de producción: La Habana, Bruselas, Madrid. Cuando en 1967 la novela es publicada por Seix Barral en Barcelona, Cabrera Infante ya residía con su esposa Miriam Gómez y sus hijas Carola y Anita Cabrera Calvo en Londres, donde llegó (tiempos del gobierno laborista de Harold Wilson) para trabajar como guionista de la película *Wonderwall* (1968), dirigida por Joe Massott. La primera versión sin cortes de censura fue publicada en Caracas, por la Biblioteca Ayacucho, en 1990.

La fortuna crítica de *Tres tristes tigres* ha sido, si se quiere, menos accidentada. No por ello menos significativa. En el decurso de las cinco décadas pasadas de su publicación en Seix Barral, el libro ha sido interpretado bajo diferentes perspectivas estéticas, críticas y teóricas. En “Estructura y significación de *Tres tristes tigres*”, aparecido en el número 320 de la revista bonaerense *Sur*, Emir Rodríguez Monegal situó el libro de Cabrera Infante en una “serie experimental” de la novelística latinoamericana (1976, 42). De esa corriente experimentalista, según el crítico uruguayo, participaban novelas tan dispares como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes y la entonces inédita *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. *Tres tristes tigres* es presentada así en un contexto literario latinoamericano, no representativamente cubano ni genéricamente occidental. Cabrera Infante es visto por Rodríguez Monegal como representante del nuevo modo de novelar la ciudad¹⁵: la ciudad es el eje, no el trasfondo de los *nuevos novelistas*. Pero si la significación de *Tres tristes tigres* para Rodríguez Monegal está situada en el contexto histórico-literario latinoamericano, su estructura y configuración están marcadas por otra *latitud* literaria. Laurence Sterne, Mark Twain, Lewis Carroll y Jorge Luis Borges se reparten la heráldica de las influencias en *Tres tristes tigres*. De Sterne, a su parecer, Cabrera Infante tomó no solo los juegos tipográficos sino la suspensión del desenlace (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1999, 336); de Twain, “maestro sobre todo en la creación de un lenguaje escrito que

¹⁵ “En tanto que los viejos novelistas seguían considerando a la ciudad sólo como una presencia remota, arbitraria y misteriosa, para estos nuevos escritores la ciudad es el eje, el lugar al que los protagonistas de la nueva novela son atraídos irresistiblemente” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, 34).

conserva el ritmo y las calidades de la lengua hablada” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, 336); de Lewis Carroll, la inversión estética de la realidad, “la ambigüedad visual, la capacidad de encarar la realidad como otra cosa que lo que se refleja a la vista; la necesidad de verla siempre como reflejada en un espejo; la inquisición de cómo es la cosa cuando su apariencia cambia” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1999, 338); de Borges, “No la más obvia y transitada: la de los relatos fantásticos que tantos se han esmerado en copiar, sino la otra línea (más fecunda) de la parodia del mundo y ambiente rioplatenses, de la invención de un lenguaje hablado, de la fabulación exasperada de una realidad inmediata y mediocre” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, 352). Aun exploya una interpretación comparada entre *Tres tristes tigres* y *Rayuela*. Como propuestas estéticas, a las dos novelas las une el juego humorístico, la crítica operativa de las convenciones realistas y la puesta en entredicho del naturalismo psicológico. No menos importantes le resultan las diferencias de *actitudes*, “tan radicalmente distintas frente al lenguaje, frente a la cultura, frente al mundo moderno” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, 354). En *Rayuela*, Cortázar opera a partir de una visión canónica de la cultura francesa y también de la noción de la cultura como propugnada por el grupo de *Sur*. En *Tres tristes tigres* la cultura es pop, “la auténtica cultura pop, la que se ha adquirido en las salas de cine de barrio y junto al ordinario aparato de televisión comprado a plazos (...) Es la cultura filosófica de las redacciones de periódicos latinoamericanos” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, 356)¹⁶. Otro aspecto en común (si bien con diferencias) entre Cortázar y Cabrera Infante, para Rodríguez Monegal, es el lugar autoral de la escritura, no otro que el exilio: “Si Cortázar escribe de su Buenos Aires, lejano en el tiempo y en el espacio, desde su exilio voluntario de París, Cabrera Infante escribe de su Cuba anterior a la Revolución con la nostalgia precipitada, angustiosa, del desterrado voluntario” (1976, 354)¹⁷. Rodríguez Monegal fue quizá, además, el primero en trazar una relación entre traducción y parodia en *Tres tristes tigres*, explicitado en

¹⁶ Según ha estudiado Dunia Gras (2016), Cabrera Infante escribió tres versiones de un guion cinematográfico a partir del cuento “La autopista del sur” de Cortázar. Lo tituló *The Jam* y nunca se realizó. La recepción de Cortázar, a juzgar por la carta reproducida por Gras, fue particularmente entusiasta: “Mirá, a mí me parece que tu adaptación, tu tratamiento de mi cuento, es de una fidelidad y al mismo tiempo de una libertad imaginativa formidables” (apud GRAS, 2016). Disponible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-marca-de-cain-diez-anos-despues/2/>. Consultado en 22 sep. 2019. Cortázar y Cabrera Infante detuvieron su correspondencia en 1970.

¹⁷ En su *Ruptura dos géneros na literatura latino-americana* (1977), Haroldo de Campos amplió esta lectura experimentalista de *Tres tristes tigres*, ahora en una línea bajtiniana: “...uma obra que entra em cheio nesse espaço paródico “dialógico” ou “polifônico” onde os géneros “elevados” e seus exclusivismos linguísticos se corrompem; onde a literatura é submetida a um profundo processo popularesco de “carnavalização” (Bakhtin)” (2013, 190).

“Bachata”, el capítulo que Cabrera Infante dijo haber escrito una vez fuera de Cuba como exiliado¹⁸. La escritura de *Tres tristes tigres* es traducción y parodia de una Cuba perdida. No cualquier Cuba: La Habana de noche.

También Nicolás Rosa (1970) analizó la problemática del lenguaje en *Tres tristes tigres*. Comparte una de las líneas trazadas por Rodríguez Monegal: la de la suspensión de la narración. Más que una instauración del relato, la suspensión implica para Rosa la simulación de una narración. Para Rosa, el humor es el catalizador de ese simulacro. Esta simulación aproxima la operación literaria de la novela, a su parecer, a la poesía y aun a las escrituras cifradas del barroco. En *Tres tristes tigres* el espejo (también señalado por Rodríguez Monegal a respecto de la marca carrolliana en la novela, desde entonces un consenso crítico) es la metáfora de la figuratividad del lenguaje. Palabra que remite a sí misma: espejo opaco, silencio. Rosa llamó patología del lenguaje a la disociación metódica de sentido y sonido en *Tres tristes tigres*, a la ruptura dramática entre significado y significante. Esta patología es antes que nada crítica. Hay una pulsión destructiva en Cabrera Infante: del lenguaje, del sentido, de la literatura. Rosa se refiere a una degradación, una degradación relativa apenas al elemento comunicativo del lenguaje. Lo que propone Cabrera Infante es una *somatización* del lenguaje: cuerpo más que signo, escritura como voz. El resultado es que la escritura se hace icono, cifra equívoca o enigmática. Esta idea se repite en el estudio, a veces con el añadido del valor icónico de la palabra: “La comunicación ha sido no sólo pospuesta sino inexorablemente conmutada por una devaluación del carácter racional del lenguaje y una exaltación de las palabras como signos musicales o plásticos” (ROSA, 1970, 187). Rosa inscribe a la novela de Cabrera Infante en una línea novelística con predilección por el trabajo crítico sobre el lenguaje, una corriente que va de Joyce y Gertrude Stein a Michel Butor (en el campo teórico, Rosa invoca a Michel Foucault, en particular *Las palabras y las cosas*).

En su libro *Modern Latin American Literature* (1973), David Gallagher llamó la atención sobre la representación del espacio en *Tres tristes tigres*. La Habana de la novela (a la que Gallagher consideró la obra más original hasta entonces escrita en América Latina, así como la más divertida) se presenta a través de las voces de los

¹⁸ “La traducción es, o trata de ser, un duplicado del texto original, del mismo modo que la parodia es duplicado de un original. Pero si la parodia explícita y voluntariamente deforma (es decir: traiciona) el texto original para ejercer sobre él una operación crítica (la mejor crítica a las novelas de caballerías es el Quijote), la traducción aparentemente se propone todo lo contrario: ser fiel, duplicar, cubrir el mismo territorio. Sólo que al hacerlo en otro idioma, fatalmente, la duplicación se convierte en traición” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, 342-343).

narradores como una ciudad abierta, abertura mostrada a través de una representación local. Se trata de una Habana secreta, sin ninguna concesión al exotismo, donde más bien se observa un sentido de pertenencia y de participación en un área restringida (GALLAGHER, 1973, 170). Esta es ya una diferencia con la mayoría de las novelas regionalistas de los años 1920 y 1930 (como *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Huasipungo* de Jorge Icaza)¹⁹, novelas en las que la representación del lugar (la pampa, la hacienda, la selva) se funda en un exotismo didáctico y maniqueo: los nativos son unívocamente inocentes o bárbaros, de igual modo que los forasteros (Gallagher supone que el origen de la visión idílica está en Rousseau). Los narradores de *Tres tristes tigres*, en cambio, ven la ciudad desde dentro y en contraste: no informan, expresan problemáticamente su relación con ella. Lo que subyace a esta relación de la ciudad es la amistad, sobre la que *Tres tristes tigres* ofrece una visión particularmente compleja (el tema ha sido apenas explorado en la bibliografía crítica del libro). El ingenio metódico de los narradores, en especial de Silvestre y Arsenio Cué en “Bachata”, es el código común de esa amistad. Para Gallagher, además, una forma de ocultamiento: “Silvestre y Cué son grandes amigos, pero hay muy poco que realmente sepan el uno del otro” (GALLAGHER, 1973, 172)²⁰. El velo humorístico alude, para Gallagher, al pasado de pobreza (los dos –como casi todos los personajes de *Tres tristes tigres*, por lo demás– son de origen provinciano), pero también a la rivalidad amorosa. El ingenio oculta el trauma. Si los personajes de Vargas Llosa²¹, dice Gallagher, asumen actitudes de hombres fuertes, *machos*, para ocultar su intimidad, los personajes de *Tres tristes tigres* son ingeniosos por vergüenza. Pero en los juegos de palabras de Bustrófedon y sus amigos Gallagher lee no apenas una efusión gratuita sino la dramatización de la falta de control sobre el lenguaje por parte del autor (GALLAGHER, 1973, 182). El ingenio termina, así, por revelar paradójicamente lo que intenta ocultar. *Tres tristes tigres* es también una novela contra el olvido, sobre las injusticias sociales, contra la adversidad y sobre el lenguaje y la literatura. En la circunstancia política de Cabrera Infante, finalmente, Gallagher reconoce una relevancia indirecta para *Tres tristes tigres*, pues la disidencia del régimen castrista y el distanciamiento geográfico de Cuba contribuyeron a la transformación del

¹⁹ Una excepción al exotismo regionalista para Gallagher es el brasileño José Lins do Rego (1901-1957), si bien solo menciona sus obras en la bibliografía.

²⁰ Traducción mía. En el original: “Silvestre and Cue are great friends, but there is very little about each other that they really know”.

²¹ Hasta entonces había publicado el libro de cuentos *Los jefes* (1959), *La ciudad y los perros*, *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y la novela corta *Los cachorros* (1967).

libro. El manuscrito fue revisado y modificado. Del realismo sartreano, incluso del realismo socialista de la versión ganadora del premio Biblioteca Breve, recuerda Gallagher al mismo Cabrera Infante, pasó a plantearse todos los problemas estéticos, no éticos. La noche hedónica se quedó sin el día heroico, su némesis.

En “*Tres tristes tigres: antimundo, antilenguaje, antinovela*” (1985), Stephanie Merrim abordó la simbolización temporal en la novela a través del contraste entre noche y día. Para Merrim, en *Tres tristes tigres* “...el mundo nocturno se fortifica como una defensa luminosa contra las fuerzas negativas de la locura y la muerte” (1985, 135). Propone para el “el mundo de la noche” un “fondo utópico”, ajeno a la política, gratuito (1985, 136). La noche es para Merrim un ámbito extraterritorial: “...si el mundo diurno es un territorio limitado, delimitado por la muerte, el mundo nocturno extraterritorial, arrancado de la realidad, se vuelve abierto y sin límites” (1985, 137). El tema de la traición en el libro está vinculado con esa utopía. Dos formas de traición utópica: Silvestre anuncia que se va a casar y Cué que se junta a la guerrilla de La Sierra. Como Nicolás Rosa, Merrim señala la relación ambivalente con las figuras retóricas, en verdad con la figuratividad del lenguaje: a la vez alegría y alergia. Hay un mesías en *Tres tristes tigres* y es Bustrófedon. Con una particularidad: se trata de un mesías afásico (MERRIM, 1985, 142-143). Dice Merrim, a la luz de la terminología psicolingüística de Roman Jakobson: “...el tipo de afasia de Bustrófedon: una alteración de la contigüidad que impide la organización metonímica del discurso” (1985, 144). Bustrófedon no narra, desorganiza la narración, rompe con la sucesión del narrar. El humor es (como para Rosa) la forma dinamizadora de esa ruptura, pues en los juegos de palabras (cita Merrim a Bergson) las cosas se acomodan al lenguaje, no al revés. El lenguaje (o su personificación paródica: Bustrófedon) crea las cosas, los nombres, las relaciones. Este modo de expresión se relaciona con la disolución de la identidad propuesta en *Tres tristes tigres*. Tal problematización de la identidad se presenta en la inscripción genérica del libro. Para Merrim, *Tres tristes tigres* es a la vez novela y antinovela, “el proyecto de un contradictorio literario” (1985, 152).

En “*Tres tristes tigres en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante*” (1984), recogido en *Cuatro claves para la modernidad*, Emil Volek se plantea el problema del género literario del libro. ¿Se trata de una novela, de una no-novela, de una novela-espejo, de una Bustro-novela? Volek asume que *Tres tristes Tigres* es y no es una novela: lo es por dar continuidad a una tradición novelística carnavalesca, en especial la línea de la

suspensión narrativa abierta por Cervantes y en especial por Laurence Sterne, y al mismo tiempo no lo es por socavar las bases mismas del acto literario. Una novela paradójica, pues, en la que el acto mismo de la nominación se encuentra con el vacío. Este vacío es el presupuesto y el efecto del juego jugado en *Tres tristes tigres*. No hay convención, ni siquiera esa convención social canónica que es la comunicación: hay juegos. Hablar es una forma de masturbación, un juego solitario: hablar es *masturhablar*. Así, para Volek, *Tres tristes tigres* es su propia parodia, un texto mallarmeano que “cuestiona la propia posibilidad de la literatura como recreación de un mundo” (1984, 158). Literariedad extrema y desacralización agónica de la literatura se combinan así en el texto cabreriano. El tema de la contradicción atraviesa para Volek el entramado de *Tres tristes tigres*. La cuestión del contradictorio aparece así como clave literaria y también antropológica. La metáfora axial de la contradicción, para Volek (con connotaciones diferentes a las propuestas por Nicolás Rosa, Julio Matas y otros) es el espejo: “La parte intermedia cumple una función que la asemeja al *espejo*. El espejo, y el juego de desdoblamientos que produce, es, a su vez, uno de los símbolos centrales de *TTT* y un importante elemento del juego intertextual” (1984, 164). En el contexto de la historia literaria latinoamericana, dice Volek que *Tres tristes tigres* se asemeja a *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, ya que “Las dos obras son una autopsia del lenguaje literario de su época” (1984, 168). Esta *autopsia* lo es además de la Historia, asumido como relato autorizado de la facticidad política.

Carmen Bustillo propuso en “*Tres tristes tigres: una retórica de lo accidental*” una interpretación neobarroca de la novela de Cabrera Infante. *Tres tristes tigres* aparece así emparentada implícitamente con las otras novelas estudiadas en su libro *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* (1990): *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti y *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. Cada una, a su parecer, parte de la corriente plural y renovada del barroco hispanoamericano. Para Bustillo, los principales elementos neobarrocos en *Tres tristes tigres* son la sobreabundancia, el accidente, la especularidad y el juego de máscaras. La sobreabundancia se refiere tanto a la caracterización de los personajes (en especial La Estrella) sino a los mismos procedimientos formales, “a la misma palabra que prolifera al nombrar, regodeándose sensualmente sobre el objeto o la idea, haciendo explotar significados y sonidos, transformándose a sí misma a través de una lógica de lo imaginario” (BUSTILLO, 1990, 251). El accidente asimismo es un aspecto neobarroco

en *Tres tristes tigres* para Bustillo: se encuentra en los juegos de palabras, en el azar narrativo, en la composición estructural misma del libro. El accidente es para Bustillo el fundamento constructivo de la ficción cabreriana: "...el texto no sigue la progresión usual de construir a partir de lo destruido: dicha destrucción se opera, por el contrario, con los mismos elementos con los cuales se va construyendo..." (1990, 253). Bustillo resume por su parte dos interpretaciones fuertes respecto a la metáfora del espejo. Por un lado (en la línea de Nicolás Rosa) formula una analogía entre la metáfora del espejo y la temática del espectáculo en *Tres tristes tigres*: "...la imagen del espejo, presente ya desde el primero momento en que los personajes son a la vez actores y espectadores" (1990, 255). Pero es también, como para Rodríguez Monegal, una metáfora fantástica de inversión y disolución de lo real. Junto al espejo, también el juego de máscaras participa de la espectacularidad de *Tres tristes tigres* para Bustillo. Detrás de este juego dramático no hay sino (Bustillo cita términos de Arsenio Cué) abismo, vértigo y nada. No la falsedad: la imagen evanescente, las máscaras. El juego de máscara de *Tres tristes tigres*, para Bustillo, es una forma de protección contra el vacío.

En diversos capítulos de *Escriba subversiva* (1998)²², Suzanne Jill Levine retoma implícitamente una línea interpretativa abierta en 1969 por Emir Rodríguez Monegal. Se trata de la poética de la traducción presente en *Tres tristes tigres*, donde la traducción postula la distorsión crítica o la subversión como eje dinamizador del lenguaje literario. Partiendo de las teorizaciones de Borges sobre la problemática de la traducción literaria, además de su experiencia de traductora de *Tres tristes tigres* al inglés, Levine afirma que "Toda literatura está compuesta de obras derivadas" (1998, 126). Levine revierte así el juicio de John Updike sobre la edición americana de *Tres tristes tigres* (en inglés *Three Trapped Tigers*²³), a su parecer una copia o derivación de los procedimientos joyceanos, en contraste con *Cien años de soledad* (1968), ésta sí (para Updike) una obra latinoamericana original²⁴. Pero el original, recuerda Levine a Borges, es apenas una de las versiones posibles del texto. *Tres tristes tigres* (y esta es una idea ya formulada por Nicolás Rosa) es una de las versiones de *Tres tristes tigres*. La poética de la traducción supone la noción del carácter derivativo de la escritura, es decir la impugnación del concepto de texto original. Tanto la memoria como el lenguaje

²² Cf. en particular "La iteración en la aliteración", "TTT: la escritura del habla (en que el habla se inscribe)" y "TTT: una traducción". In: LEVINE, 1998, 73-85, 97-104 y 121-133 respectivamente.

²³ Publicada en 1971 por la editorial neoyorquina Harper & Row en traducción de Suzanne Jill Levine y Donald Gardner.

²⁴ Cf. Updike, John. "Infante terrible". *The New Yorker*, junio 29, 1972, 93.

son formas de traducción: “ambos traducen lo que intentan representar” (LEVINE, 1998, 121), recuerdos en el caso de la memoria, hablas y textos en el caso del lenguaje. Como forma de representación, la poética de la traducción insinúa una relación equívoca entre el original y la copia. Pero la traducción también apunta (en especial en el prólogo del Maestro de Ceremonias del Tropicana y en el cuento de Mr. Campbell) la tensión política entre el inglés americano y el español cubano: lo que es puesto en entredicho, según la interpretación de Levine, es el original del explotador. Así, la poética cabreriana de la traducción (y en esto está vinculado para Levine con las estéticas literarias de Manuel Puig y de Severo Sarduy) atenta edípicamente contra el sentido paterno y aun “la tiranía paterna del castellano” (1998, 31), asumiendo un juego diabólico de subversión²⁵, por otro la traducción sugiere el “fracaso de toda escritura” (1998, 133). Entre la impugnación del original y el reconocimiento de los límites de la representación, la traducción gira en torno a lo *inexpresable*. No por nada Levine menciona al vacío entre lenguaje y sentido, así como entre memoria y experiencia. Al indagar sobre la falta de correspondencia entre uno y otro, la poética paródica de la traducción cabreriana muestra ese vacío. La relación para Levine es con Raymond Queneau, con Joyce, incluso (por la resonancia del primer título nocturno de la novela) con Louis-Ferdinand Céline. La experiencia matriz es el exilio, no apenas geográfica sino temática:

Tres tristes tigres se escribió en el exilio, mientras Cabrera Infante pasaba sus días añorando La Habana desde el sótano de la embajada cubana en Bélgica, a donde lo habían desterrado diplomáticamente con un puesto de agregado cultural. (...) El libro también fue publicado en el exilio, esta vez en España. Pero el exilio temático del libro antecede al exilio geográfico de su autor. Las fuentes de la novela ignoran las fronteras nacionales (LEVINE, 1998, 102).

También Enrico Mario Santí consideró el exilio el factor decisivo en la metamorfosis (su término) de *Tres tristes tigres*. En “Los cuerpos del delito: la literatura de y según Guillermo Cabrera Infante”, prólogo a *Infanterías*, la antología de Cabrera Infante publicada en México por el Fondo de Cultura Económica en 1999, Santí repasa la confluencia de lo que llama signos externos (biografía) y signos internos (obra) en la trayectoria del escritor cubano. A partir de diversos textos biográficos, en especial la entrevista mencionada con Danubio Torres Fierro, Santí señala el trauma de la censura política como punto de inflexión recurrente en el trabajo literario de Cabrera Infante.

²⁵ “La mitología asegura que Satanás cayó en desgracia por haber jugado con las palabras sagradas de Dios, como afirma Borges en su malicioso artículo “Arte de injuriar” (1933)” (LEVINE, 1998, 36).

Cuatro momentos cruciales son considerados: el encarcelamiento por motivos políticos (durante las postrimerías del gobierno de Gerardo Machado) de sus padres Guillermo Cabrera López y Zoila Infante, militantes (como se ha dicho) del Partido Comunista en Gibara; la interdicción del nombre en el proceso del cuento “Balada de yerro y plomo” bajo el gobierno de Batista en 1952; la prohibición de *PM* y luego el cierre de *Lunes de Revolución* en 1961; el exilio definitivo en 1965. Cada una de estas experiencias traumáticas comportó asimismo una elaboración verbal particular. Ya en el trauma de la infancia, la ausencia posible de la madre genera una tensión entre la afasia y la alucinación idiomática²⁶: el niño Guillermo, en un ataque que él mismo interpreta como de pesadilla diurna, trastoca en sinsentido, para sí mismo, una canción infantil cantada por su madre (en este episodio Santí observa un anuncio de los juegos lingüísticos característicos del Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*). La censura del nombre por “Balada de yerro y plomo” trajo (junto a las multas: ciento cincuenta dólares y prohibición de estudiar en la escuela de periodismo, amén de la omisión obligatoria de su nombre) la oportunidad de un juego nominal: ocultamiento e invención de un nombre²⁷. Escribe Santí: “...lejos de intimidar al joven escritor, el trauma legal de 1952 termina consolidando lo que pudiéramos llamar una poética de la transgresión” (1999, 23). La tercera censura formativa (la de *PM* y *Lunes*) amplió la interdicción del nombre decretada por el gobierno de Batista al uso mismo de la palabra escrita, ya no apenas para el autor Cabrera Infante sino –de acuerdo con Santí– “para toda su generación” (1999, 25). Esta vez la prohibición adquiriría una significación todavía más ominosa, pues implicaba un clima de vigilancia sistemática de la actividad artística e intelectual por parte del Estado. Además, deshacía de entrada las expectativas de participación de Cabrera Infante y del grupo de *Lunes* en la incipiente Revolución. La manera en que Cabrera Infante elaboró esta tercera censura fue la creación de la “biografía imaginaria” de un cronista verdadero con el nombre falso G. Caín. Se trata de *Un oficio del siglo XX*, no apenas una recopilación de crónicas de cine sino la sobrevivencia ficcional del

²⁶ “...a la afasia o ausencia de habla con que el niño reacciona a la amenaza de la orfandad responde con una defensa contraria: la conjura obsesiva de la Madre a través de fragmentos de una canción estilizada con la que él la asocia. Esa alucinación demuestra una lucha inconsciente por la dominación del lenguaje, lengua madre que el niño a un tiempo conjura y teme, y que el lenguaje a la vez encarna y alucina” (SANTÍ, 1999, 17).

²⁷ “De los tres castigos que la corte impone al escritor, sin duda el más significativo, por humillante, tiene que haber sido la prohibición del uso de su nombre propio. (...) Si durante años el joven escritor había intentado elidir su apellido paterno, y por tanto eludir el modelo de Cabrera López, ahora las circunstancias (o, como diría Borges, el destino), lo obligaban a coincidir, una vez más, con (el nombre de) su progenitor: un escritor que, literalmente, no puede decir su nombre” (SANTÍ, 1999, 23).

crítico (el oficio, aquí, tanto el de la crítica de cine como el de la crítica vigilada de los totalitarismos políticos). La cuarta interdicción, más bien tachadura, ocurre en 1965: ese año

no sólo desaparece la madre –fuente del lenguaje y de la identidad más profunda-; también desaparece el país que había conocido y con él La Habana, su capital encantada. Por eso, meses antes de tomar la decisión de exiliarse, el exilio ya ha comenzado (SANTÍ, 1999, 26).

Santí alude a los cuatro meses de aquel año que Cabrera Infante pasó en La Habana. Regresó como agregado cultural de la embajada cubana en Bruselas y salió como *exiliado*. Para Santí, la transformación final de *Tres tristes tigres* pasó por aquel verano terrible en que no sabía si saldría de Cuba. Se juntaban el luto por el país al luto por la madre, el miedo inicial del cautiverio disuelto en la fuga del exilio. A juicio de Santí, el exilio constituye “la crisis más profunda de su carrera” (1999, 27). Dos indicios de esta crisis observa en *Tres tristes tigres*: la incorporación a la escritura del habla materna y el humor. La primera está relacionada tanto con la madre como con el país y, sobre todo, La Habana, ambos a su parecer muertos. El segundo con un cierto nihilismo filosófico²⁸. Si Cabrera Infante hasta entonces había intentado con *Vista del amanecer en el trópico* una *obra magna*, suma de sus procedimientos literarios anteriores, ahora incurría deliberadamente en la *obra bufa*. El epígrafe de Lezama Lima resume el núcleo contradictorio de la comicidad cabreriana a partir de *Tres tristes tigres*: “Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico” (SANTÍ apud CABRERA INFANTE, 1999, 13).

Claudia Hammerschmidt continúa esta línea de interpretación en “La escritura eco-lógica de Guillermo Cabrera Infante, o las huellas del exilio” (2017). Hammerschmidt analiza la obra de Cabrera Infante, en especial *Tres tristes tigres* y *Exorcismos de esti(l)lo*, a la luz de las teorías de Jacques Derrida sobre la escritura como re-presentación y suplemento de la ausencia, a la vez que como inscripción en el espacio del texto de la pérdida. Esta paradoja teórica, que a su parecer atraviesa la literatura moderna como figurada por Mallarmé, Joyce, Proust o Hoffmannsthal, está en el “núcleo poetológico” (2017, 71) de Cabrera Infante. Solo que en Cabrera Infante la ausencia teórica derridiana de la escritura se vuelve ausencia concreta: el exilio. La forma como aparece en su literatura, sin embargo, no es explícita: “Esta escritura elude hablar directamente del exilio; sin embargo, siempre ostenta sus efectos e inscribe las

²⁸ “El comienzo del exilio marca el nacimiento de un escritor literariamente otro que en la obra posterior realiza un movimiento contradictorio. Por una parte, incorpora la lengua madre; por otro, reconoce su ausencia en el exilio” (SANTÍ apud CABRERA INFANTE, 1999, 28).

faltas ocasionadas por la pérdida de Ítaca, a la que su autor nunca regresó” (HAMMERSCHMIDT, 2017, 65). Ítaca es otro nombre para La Habana, pero La Habana es en la novelística de Cabrera Infante un lugar mítico. Exilio asimismo mítico, según Hammerschmidt: nostalgia del paraíso perdido. Exilio quiere decir a la vez fuga y regreso, distanciamiento y recurrencia imaginaria del lugar ausente. En el caso específico de *Tres tristes tigres*, “el primer libro de Cabrera Infante escrito en el exilio” (HAMMERSCHMIDT, 2017, 74), esta paradoja se ofrece como celebración de la vida nocturna habanera y como luto por los “grandes muertos” del libro: Bustrófedon y La Estrella. Las páginas en blanco son el espejo vacío del exilio. El silencio final de Silvestre, la página negra en que cae Cué, la tumba (instrumento musical y sepultura) de Eribó “representan la pérdida sufrida por el exilio en su misma puesta en escena de la representación imposible” (HAMMERSCHMIDT, 2017, 75). Hammerschmidt aún relaciona la estética eco-lógica cabreriana con la literatura de Georges Perec, a quien Cabrera Infante parodió en *Exorcismos de esti(l)lo* (1975).

La significación del exilio en *Tres tristes tigres* es asimismo uno de los presupuestos críticos de la presente disertación. Esta significación aparece de diversas formas en la crítica aquí glosada: como elipsis novelística fundada en la nostalgia autoral para Emir Rodríguez Monegal; como mudanza formal indirecta pero decisiva para David Gallagher; como elusiva poética extraterritorial fundada en la noche para Stephanie Merrim; como experiencia y poética babélica para Suzanne Jill Levine; como punto de inflexión en la obra de Cabrera Infante para Enrico Mario Santí; como poética eco-lógica para Claudia Hammerschmidt. Cabrera Infante, por su parte, dio por zanjada la relación intencional entre escritura y exilio en *Tres tristes tigres*:

No me perjudica la lejanía de Cuba sino que me beneficia: allí nunca hubiera podido escribir *TTT*, ni siquiera en La Habana relativamente libre de 1959. Me hacía falta no sólo la lejanía, sino la convicción de que esa luz de la vela estaba apagada, que solamente por la literatura podría recobrar ese pasado. Por otra parte, no hay como sentirse libre (CABRERA INFANTE, 1999, 1095).

Para Cabrera Infante, el exilio significaba entonces tanto una distancia como un luto definitivo. Una circunstancia política que comportaba a la vez un alejamiento geográfico y el reconocimiento íntimo de una pérdida. La frase de Lewis Carroll que sirve como epígrafe a *Tres tristes tigres*, sugiere que la luz de la vela apagada era la materia del libro. Ausencia -en esta perspectiva, el fundamento temático implícito de

Tres tristes tigres- es el concepto que reúne lejanía y duelo. Se trata, como lo vio Claudia Hammerschmidt (2017), de un concepto paradójico, pues alude a la elaboración poética de una presencia perdida, una ausencia por eso mismo operativa y aun simbólica, sin que la circunstancia factual del exilio del autor sea nunca explicitada. El exilio, así, no es apenas un punto de inflexión textual en *Tres tristes tigres* sino la materia simbólica misma de la que está hecha su escritura.

Extraterritorialidad es un concepto posible para interpretar esta particular simbolización del exilio. George Steiner (1970) propuso el término *extraterritorial* para caracterizar una derivación de la literatura moderna dramáticamente desprovista de cualquier estabilidad semántica. La estabilidad perdida para Steiner se relaciona críticamente con la idea romántica (en verdad nacionalista) de la lengua como casa o arraigo comunitario o nacional, más exactamente con la noción de la lengua como código simbólico inherente a un territorio. La literatura extraterritorial comporta así una noción a la vez babélica y afásica de la literatura, agenciada a partir del desarraigo y la debacle de los valores humanistas clásicos. Steiner sitúa su primera configuración en un campo cultural y momento históricos específicos: Europa Central (en especial el eje Berlín-Viena-Praga) justo antes y después de la Guerra de 1914. Sus andamios son para Steiner la filosofía del lenguaje de Gottlob Frege (1848-1925), del primer Bertrand Russell (1872-1970) y de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), las investigaciones lingüístico-poéticas de los formalistas rusos y del Círculo de Praga, la problematización del silencio y del habla en Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) y Franz Kafka (1883-1924). En particular el *Tractatus lógico-philosophicus* (1921) de Wittgenstein, así como la hermenéutica crítica de Walter Benjamin (1892-1940), ofrecen el espacio teórico constelar de esa mudanza radical de régimen lingüístico. Por un lado, el silencio como figura paradigmática de los límites de la representación verbal. Por otro, Babel como símbolo del equívoco germinativo del habla. La literatura extraterritorial steineriana oscila así entre la proliferación babélica de hablas y la metáfora problemática del silencio. La figura autoral representativa del equívoco babélico es Vladimir Nabokov (1899-1977), a quien la *barbarie política del siglo* (perífrasis steineriana para comunismo y nazismo) convirtió no apenas en un exiliado de su tierra natal sino de la lengua rusa. Trashumante entre lugares y lenguas, Nabokov (decía entonces Steiner) “se ha construido para sí mismo una casa de palabras” (1970, 18)²⁹. Una casa, podría

²⁹ Traducción mía. En el original: “...he has built for himself a house of words”.

decirse, en el vacío. Steiner proponía aún a Nabokov como un símbolo de la era de los refugiados (1970, 21). En Jorge Luis Borges (1899-1986) asimismo Steiner observa una poética cabalística, según la cual el universo es un Libro y el mundo un inmenso alfabeto (STEINER, 1970, 38). Para Borges, el Libro contiene los libros que han sido escritos y los que no, las lenguas muertas y las habladas, aun el lenguaje secreto del origen. Como para la tradición hebrea de la que Steiner trataría en otro lugar, el texto a descifrar es realmente la tierra natal. Otra vía extraterritorial es la del silencio y Beckett es una de sus personificaciones steinerianas. Para Beckett, observa Steiner, el apocalipsis es la muerte del habla (1970, 29). La literatura beckettiana ya no comunica, ni siquiera expresa. Busca, en cambio, la voz del silencio (BECKETT apud STEINER, 1970, 25). El silencio ha dejado de ser apenas parte del lenguaje para ser su referencia última³⁰. Otro representante steineriano de la literatura del silencio es el poeta ruso Ossip Mandelstam (1891-1938). En “Lingüística y poética”, también de *Extraterritoriales*, Steiner analiza el tema de los límites del lenguaje impuestos por la autocracia totalitaria, en su caso específico estalinista. El silencio se vuelve silenciamiento, control absoluto del lenguaje: “En la dictadura final, solo un hombre puede emplear los instrumentos del lenguaje” (STEINER, 1970, 160)³¹.

El concepto de literatura extraterritorial postulado por Steiner participa así del equívoco, la perplejidad metafísica y el silencio. Estas tres vías insinúan la disolución del lenguaje (al menos, de una lengua única) como fundamento de la literatura. La simulación paródica del habla, el solipsismo y la ausencia de comunicación son características de este desarraigo. Lo es asimismo la pluralidad operativa de las lenguas, pluralidad compartida por los escritores extraterritoriales steinerianos. Esta diversidad supone en cada acto comunicacional un acto de traducción. Los revolucionarios lingüísticos de Steiner (en clara parodia o reelaboración trotskista) son estrategias del exilio permanente (1970, 26)³².

³⁰ Mi traducción. En el original: “In the final dictatorship, only one man can use the instruments of speech”. Sobre la temática del lenguaje y el silencio en Mandelstam, cf. Coetzee, J.M. “Osip Mandelstam y la Oda a Stalin”. In: *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: DeBolsillo, 2008, 133-146.

³¹ “The investigations of silence, of the limits of language in the face of extreme human need which characterize the work of Wittgenstein, of Kafka, of Rilke, of the Dada movement, which have persisted to the near-silent music of Webern and the voids of stillness in Beckett –these are of a piece.” (STEINER, 1970, 144-145).

³² “Their performance suggest that the modernist movement can be seen as a strategy of permanent exile” (STEINER, 1970, 26). Contra los ideólogos del socialismo en un solo país, en especial Stalin (1878-1953) y Bujarin (1888-1938), Trotsky escribió *La revolución permanente* (1929). Andreu Nin (1892-

En “Exilio intelectual: expatriados y marginales” (1993), Edward Said propuso una problemática similar a las de Steiner: la literatura y aun el pensamiento del exilio. También para Said, como para Steiner, el exilio es tanto una condición factual como metafórica (1993, 116). Esta vez los representantes del exilio factual no son, como para Steiner, solo europeos. Said se refiere en particular a la circunstancia política del Medio Oriente: a la diáspora armenia después del genocidio perpetrado por el Imperio Otomano en 1914; evoca a las comunidades judías, griegas e italianas en Palestina y Egipto; el éxodo palestino después de la instauración del Estado de Israel. El exilio metafórico según Said participa de la inquietud del exilio histórico, pero vuelve la inquietud una forma operativa de pensamiento. Exiliado, en esta perspectiva metafórica, es aquel que desestabiliza o disuelve certezas. Dos ejemplos notables para Said de intelectual desestabilizadores son V.S. Naipaul (1932-2018) y T.W. Adorno (1903-1969). En Naipaul, en su indagación atenta de los escombros del colonialismo y en la mirada desencantada sobre las ilusiones y las crueldades de los Estados poscoloniales, Said ve un modelo de intelectual en exilio (SAID, 1993, 117). Pero, para Said, un representante todavía más riguroso del exilio como figura de pensamiento en el siglo XX es T.W. Adorno. Durante toda su carrera, dice Said, Adorno luchó contra los peligros del fascismo, del comunismo y el consumismo de masas. Sostiene Said que el núcleo de la práctica intelectual, como ejercida por Adorno, es el exilio permanente (la misma expresión empleada por Steiner para sus escritores extraterritoriales, la misma reelaboración trotskista). A Said, sin embargo, le interesa más el *ethos* crítico del exilio que su poética. No hay descanso, quietud, sosiego, y el éxito es una amenaza de capitulación. El exilio ya no apenas metafórico sino metafísico de Adorno (Said en su texto no diferencia entre los dos) quiere decir no estar en casa en ningún código de pensamiento, ninguna ortodoxia, ningún territorio intelectual, ni siquiera en la prometida del exilio. En *Minima Moralia* (1951), el libro de su exilio en Estados Unidos, Adorno propuso una parábola incisiva acerca del fenómeno del exilio metafórico. En “Tras el espejo”, Adorno comienza por afirmar una noción de la escritura como posible lugar de residencia del apátrida:

El escritor se organiza en su texto como lo hace en su propia casa. Igual que con sus papeles, libros, lápices, carpetas, que lleva de un cuarto a otro produciendo cierto desorden, de ese mismo modo se conduce con su

1937), traductor del libro al español, fue asesinado durante la Guerra Civil española por la seguridad del Estado soviético (entonces llamada NKVD).

pensamiento. Para él vienen a ser como muebles en los que se acomoda, a gusto o a disgusto. Los acaricia con delicadeza, se sirve de ellos, los revuelve, los cambia de sitio, los deshace. Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia” (ADORNO, 1998, 85)³³.

Pero la casa de la escritura para Adorno termina llenándose de desperdicios, amontonamientos, basura, y el escritor en exilio no encuentra donde guardarlos: a la casa del escritor en exilio le falta un trastero. El escritor exiliado (y se trata, como dijo Said, de un exilio metafórico o metafísico) corre así el riesgo de verse desalojado por sus propias excrecencias, corolario de su propia ilusión de estabilidad. Al final –dice Adorno– el escritor no podrá ya ni habitar en sus escritos (1998, 86). El exilio metafórico también disuelve la certeza del alojamiento textual.

En un ensayo de 1962, Gunther Anders (1902-1992) también reflexionó sobre las consecuencias lingüísticas del exilio. Anders consideró en particular la extranjería de ciertos judíos escapados del nazismo como una pertenencia paradójica, un plan de permanencia bajo “el sello de la impermanencia y la nulidad” (2017, 18). El plan, para esos judíos entre los que se contaba el mismo Anders, era permanecer extranjeros (2017, 16), esto es, renunciar a la ilusión del alojamiento definitivo o del arraigo, la ilusión del entorno final. La experiencia del exilio, para Anders, comportaba asimismo una sospecha de orden lingüístico, una crítica tácita del lenguaje como fundamento humano: “Solo con reservas se puede afirmar que la definición general del ser humano (logon exein) valía para nosotros los emigrados” (2017, 24). El exilio para Anders implica un extrañamiento del lenguaje. Esta falta se manifestaba a su vez de forma escindida. De día como balbuceo social: “Y nos convertimos en balbucientes, incluso balbucientes bilingües” (ANDERS, 2017, 25). De noche, para algunos que escribían o comenzaron a escribir, como ejercicio furtivo de la lengua madre: “Entonces nos asegurábamos, con el lenguaje nocturno, la continuidad de nuestra vida, haciendo que las inquietas horas del día parecieran solo agujeros en el tejido de nuestra vida” (ANDERS, 2017, 25). La lengua del exiliado imaginada por Anders es metafóricamente una tela llena de agujeros.

¿No se inscribe *Tres tristes tigres tigres* en esta poética extraterritorial? En Bustrófedon se dan a la vez el equívoco y la afasia. El equívoco lingüístico es una de las claves de su *persona* humorística. La representación del equívoco constituye, en verdad, el nombre secreto del humor. Aun en *Tres tristes tigres* esta representación humorística

³³ Está en el apartado “Tras el espejo”, al comienzo de la segunda parte.

se relaciona con la patología mental. Bustrófedon –y este es el motivo de su muerte– está mal de la cabeza. Sus paronomasias –para el médico que finalmente se encarga en tratarlo– son un síntoma de afasia y ecolalia, entre otros males. Es, pues, un enfermo del habla. El decir del equívoco, en su caso, está en estrecha relación con la problemática del silencio, con los límites de la representación lingüística. Se trata de un habla simulada, ya sea mediante la fonetización alucinatoria de la lengua presente en sus paronomasias o en el remedo irónico de escritores cubanos en el capítulo sobre la muerte de Trotsky. El drama cómico de Bustrófedon está emparentado con el monólogo trágico de la Loca del Parque, que es además el epílogo. Ambos hablan solos; ambos problematizan el juego social mismo de la comunicación. Los une la patologización (una forma de extrañamiento) del habla. Pero la patologización del habla es en ambos casos enigmática. En “Deseo de ser Bustrófedon” se ha querido indagar en la relación simbólica y aun teórica entre humor y lenguaje en *Tres tristes tigres*, así como en el vínculo entre habla y patología, el juego agónico de la incomunicación de los narradores y aun la temática del nombre presentes en el libro. El humor se propone como el procedimiento transmutativo predilecto de Bustrófedon y sus amigos contra la adversidad.

Como se ha visto, Stephanie Merrim (1985) señaló la condición extraterritorial de la noche en *Tres tristes tigres*. La noche, al contrario del día territorial, espacio de la muerte, configura un lugar de abertura, ilimitado, utópico. “La Estrella del fin del mundo” continúa esta línea de interpretación, con la salvedad decisiva de que no se trata de un espacio utópico sino arcádico. La diferencia es de orden simbólico y aun histórico: desde Thomas More, Utopía significa una ficción idealizada –aunque sea en modo jocoso o satírico– del Estado; Arcadia supone un lugar imaginario de la dicha al margen de la ciudad y aun del tiempo, un lugar de la pérdida (sus orígenes textuales, como estudió Panofsky (1955), se remontan a las *Églogas* de Virgilio). En la memoria de Códac, en su relación de La Estrella, se analiza la forma de la alteridad temporal y topológica ofrecida en *Tres tristes tigres*. La memoria de Códac es la instancia donde se encuentra la noche y La Habana. El eje de la memoria no es otro que La Estrella, metaforizada por Códac (y es algo que se extiende a los otros personajes de “Ella cantaba boleros”) como una figura marina. En el relato de Códac el mar es el espacio metafórico de La Habana. La Habana, en su acto mnemónico, desaparece. Es no solo una ciudad de palabras sino de resonancias; un lugar simbólico de la escucha. La memoria en *Tres tristes tigres* insinúa la pérdida de un territorio factual (Códac) y aun

de una travesía imaginaria (Silvestre). La memoria está hecha de humo y mar, no de territorio.

En “Un Grand Guignol totalitario” se examina la representación de la violencia política a partir del capítulo sobre el asesinato de Trotsky. La violencia implica una iniciación traumática y aun aniquiladora en el ámbito de la historia. Este trauma es representado de forma diversa por diferentes personajes en el libro. Se nombra con perplejidad, miedo o ironía; como memoria, confesión, descarga psicótica o dramatización alegórica. Así, el capítulo sobre el asesinato de Trotsky trata no solo sobre el terror político sino sobre su representación, implícitamente sobre las formas de representación de la historia. La lengua paródica de Bustrófedon adopta en esta línea interpretativa una dimensión política: hablar, como callar, son formas de simulación y aun de disimulación. Se asiste a una farsa lingüística cuya materia legendaria es el silenciamiento absoluto –el asesinato– del disidente en exilio. Equívoco y silencio (Bustrófedon mismo no habla por cuenta propia), así como el absurdo configuran también los modos de representación de la violencia política. Si en la dictadura final –de acuerdo con Steiner– solo un hombre puede emplear los instrumentos del lenguaje, en la alegoría paródica de Bustrófedon las máscaras hablan y los fantasmas entran en escena. A la poética del sinsentido cómico analizada en “Deseo de ser Bustrófedon” y la de la memoria transfigurada estudiada en “La Estrella del fin del mundo” sobreviene una poética del enmascaramiento. La historia ocurre como tragedia y farsa a la vez, aun como fantasmagoría.

La investigación se desarrolla a la luz del método indiciario de interpretación propuesto por Carlo Ginzburg (1986), según el cual ciertas señales mínimas (o síntomas, indicios, signos) revelan o crean conexiones más amplias. Cada capítulo discurre a partir de diversas fuentes teóricas. Así, son importantes como puntos de partida para el análisis concreto de los temas la teoría wittgensteiniana sobre la figuratividad del lenguaje, las reflexiones de Paul Ricoeur (1983) sobre la narración y la investigación de Walter Benjamin sobre el drama barroco, además de la fortuna crítica específica del texto cabreriano.

Vértigo alude habitualmente a una sensación de desequilibrio espacial. En *Tres tristes tigres* este desequilibrio es además temporal y nominativo. El lugar, el tiempo y el nombre se desvanecen. *Tres tristes tigres* es la tentativa de darle una imagen plural al vértigo. Los tres capítulos de la disertación quisieron analizar esa tentativa.

CAPÍTULO 1: DESEO DE SER BUSTRÓFEDON

Se diría que nuestros idiomas han enloquecido. Cuando queremos una idea, nos ofrecen una palabra; cuando exigimos una palabra, nos brindan una raya, y donde esperamos una raya, hay una obscenidad (LICHTENBERG, 1995, 142).

UNA RISA EXTRATERRITORIAL

Entre las características de la literatura extraterritorial señaladas por George Steiner en su ensayo seminal de 1970³⁴ —la relación de intimidad y de *vacilación dialéctica* ya no ante una sino varias lenguas, la pérdida de una fuente central de sentido, la ambigüedad subjetiva y erótica, la poética especular de la traducción—, no se menciona el humor. Se trata, sin embargo, de un rasgo compartido entre los escritores extraterritoriales considerados por el autor de *Lenguaje y silencio*. También entre sus precursores y continuadores. La literatura extraterritorial—en la que ya el crítico José Miguel Oviedo³⁵ incluyó la obra de Guillermo Cabrera Infante— irrumpía entre confusas carcajadas.

Más que un centro, el humor es el vórtice de la escritura de Guillermo Cabrera Infante. En *Tres tristes tigres* (1967) el humor opera como extrañamiento³⁶, trastorno y aun supresión del sentido.³⁷ Desde el parloteo socarrón del Maestro de Ceremonias del Tropicana al soliloquio febril de la mujer del epílogo, *todo* acto de habla en *Tres tristes tigres* constituye una reconfiguración irónica de las convenciones lingüísticas. En las discusiones sobre la traducción y en la teoría de los contradictorios, en la temática del nombre y en las parodias de escritores cubanos pasando por los trabalenguas, se propone una noción del lenguaje como cruce de juego y patología. El juego opera a partir de la gratuidad de las palabras, se despliega vertiginosamente en el vacío, postula el artificio como medida expresiva; la patología se insinúa en la dramatización del sinsentido y la fantasmagoría. Se trata de una trama de charadas y síntomas, una tentativa de despojamiento semántico y un método de transmutación verbal (ROSA, 1970) a la vez que una pregunta por la posibilidad del sentido. El lenguaje se convierte

³⁴ STEINER, George: “Extraterritorial”. In: *Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution*. Suffolk: Penguin, 1975, 14-21.

³⁵ Oviedo, José Miguel: “Nabokov/Cabrera Infante: True Imaginary Lives”. In: *World Literature Today*, Vol. 61, No. 4, Enfoque en Guillermo Cabrera Infante, otoño 1987, 559-567. Oviedo relaciona a Cabrera Infante específicamente con Nabokov.

³⁶ Adoptase el sentido schlovskiano de desautomatización, oscurecimiento y aun extranjerización de la lengua, ya no apenas poética (TODOROV, 2013, 105).

³⁷ “...el síntoma, desprendido de su sentido, está más bien del lado de un acontecimiento de goce que afecta al cuerpo del ser hablante y que va a permanecer fuera del sentido” (CAMALY, 2017).

en el escenario de una ceremonia humorística que es a su vez un drama del equívoco. El equívoco vincula en *Tres tristes tigres* humor y patología.

El paradigma humorístico de *Tres tristes tigres* es personificado por Bustrófedon. Según la etimología al uso, Bustrófedon es una “forma antigua de escritura con líneas escritas alternativamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda... literalmente "girando como un buey al arar”³⁸. Bustrófedon dramatiza el lenguaje en tanto proceso permutacional y performativo. Su nombre mismo evoca en los narradores (Códac, Silvestre, Cué, Eribó) una condición aleatoria. Su comicidad radica en esta forma de representar la equivocidad del lenguaje. Pero, ¿quién es Bustrófedon? En *Tres tristes tigres*, salvo un retrato caricaturesco de Códac, aparece sobre todo hablando. Un habla intransitiva, más exactamente *en trance*. Bustrófedon no habla para comunicarse, ni para persuadir, ni para informar (no compone mensajes); habla para jugar. Asimismo, juega para confundir. Juego de confusión; juego de enigmas. Si el significado se hace ambiguo, elíptico, incluso críptico, el significante cobra protagonismo operativo. La palabra *es* figura. Mientras el sentido tiende a tornarse invisible, la palabra se corporifica. El procedimiento oscila entre el disparate y la afasia. Acaba en acertijo³⁹.

La obstaculización de la lengua en Bustrófedon es el eje del juego entre oscurecimiento de la significación e intensificación sensorial del decir: “él mismo el maestro diseñador de obstáculos literarios y proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor” (CABRERA INFANTE, 2008, 288). Obstáculos a la convención fónica, gramatical y semántica; interrupciones por lo tanto distorsionadoras, desarticuladoras y disolventes de la seguridad del lenguaje; señales de la ambigüedad y aun del sinsentido constitutivo del decir. Para decirlo con Nicolás Rosa:

³⁸ Traducción mía. En el original: “Ancient form of writing with lines alternately written left-to-right and right-to-left...literally "turning as an ox in plowing”. Disponible en: <https://www.etymonline.com/word/boustrophedon>. Consultado en 7 de jul. de 2018.

³⁹ Nicolás Rosa clasifica los recursos anti-retóricos de la novela en dos categorías: ruptura del sistema semántico y ruptura del sistema fónico (1970, 189-199). Entre las rupturas del sistema semántico, Nicolás Rosa contempla: desplazamiento de la dirección semántica, homofonía y diversidad semántica, homonimia y diversidad semántica, dislocación de sentido por asociación de contrarios, desplazamiento semántico apoyado sobre un barbarismo. Entre las rupturas del sistema fónico: valoración fónica de las palabras, simple asociación fónica, acoplamiento de fonemas, juegos verbales por contigüidad fónica, juegos verbales con destrucción total del sentido, revolución de los refranes, transcripciones fonéticas, parafonía con los nombres propios, sucesiones silábicas y aliteraciones (1970; 189-199).

Aquí el juego tiene un valor descarnado de toda significación proyectiva – aunque no de sentido en el plano de la intencionalidad estética–: es el mero juego fónico donde las palabras aparecen como pautas musicales cargadas de pura expresividad pero despojadas de toda significación” (1970, 197-198).

Expresividad despojada de significación discursiva, valga precisar, no simbólica. El procedimiento verbal de Bustrófedon profiere hasta el absurdo la radical indeterminación semántica del lenguaje. Esa indeterminación caracteriza la expresividad de Bustrófedon, resultado a su vez de un montaje. Parafraseando a Pessoa, finge la manía que en verdad padece. La locura lingüística de Bustrófedon oscila así entre la gratuidad y la dramaticidad⁴⁰:

...y Bustrófedon inventó los trabalenguas más enredados y libres y simples del tipo En Cacarajícara hay una jícara que el que la desencacarajicare buen desencacarajicador de jícaras en Cacarajícara será, y todos los analavalanas...” (CABRERA INFANTE, 2008, 231).

En Bustrófedon, el lenguaje es una trama dinámica de correspondencias indeterminadas, incluso ausentes: equívocos, inversiones, remedos, improvisaciones, etc. Descomposición y metamorfosis: “y señaló los cambios de sílabas mutantes como gato y toga y roto y toro y labio y viola en alquimias que no acaban nunca” (CABRERA INFANTE, 2008, 235). Magia no solo lúcida, como caracterizó Edgardo Cozarinsky el *ars* narrativo de Borges,⁴¹ sino cómica. Bustrófedon personifica así la metamorfosis crítica de las palabras. Códac recuerda “aquellas transformaciones maravillosas de la bobería y el lugar común y las palabras de todos los días” que era el habla de Bustrófedon (CABRERA INFANTE, 2008, 241-242). Por esa misma cualidad transformativa es el mediador del ingenio de sus amigos:

...y si hablo como Bustrófedon ya para siempre no lo siento sino que lo hago a conciencia y a ciencia y lo único que lamento es no poder hablar de verdad y natural y siempre (siempre también para atrás, no sólo para adelante) así y olvidarme de la luz y de las sombras y de los claroscuros, de las fotos, porque una de sus palabras vale por mil imágenes. (CABRERA INFANTE, 2008, 237).

El bricolaje verbal de Bustrófedon reverbera en sus cuatro amigos noctámbulos.

⁴⁰ Lo estableció David Gallagher: “Sin embargo, los juegos de palabras de Cabrera Infante son algo más que efusiones cómicas gratuitas. Los juegos de palabras dramatizan hasta qué punto un autor nunca está en control del lenguaje”. Traducción mía. En el original: “Yet Cabrera Infante’s puns are more than just gratuitous comic effusions. Puns are words that dramatize the extent to which an author can never be in full control of language...” (1973, 182).

⁴¹ “Impaciente ante las servidumbres que la novela parecía imponer al ejercicio de la ficción, Borges lo aborda por el cultivo de una magia lúcida...” (COZARINSKY, 1981, 24).

Decir refractado: ni hablar discursivo ni transitivo, Bustrófedon nunca habla por cuenta propia. Aparece, sin embargo, siempre al habla: en la fiesta fallida en honor a La Estrella en el apartamento de Códac⁴², en los escolios memorialísticos de Códac en “Rompecabeza” y evocado por Arsenio y Silvestre en “Bachata”. Su *persona* ficcional depende así de lo que otros dicen y recuerdan. En “Rompecabeza”, Códac alude de entrada a su carácter a la vez enigmático y absurdo. Allí se lee: “Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en una adivinanza sin respuesta, en la espiral” (CABRERA INFANTE, 2008, 225). Bustrófedon es para Códac una figura a descifrar. Incluso su caricatura *en passant* insinúa un componente adivinatorio: “como él era un tipo largo y flaco y con muy mala cara y esta malacara picada por el acné juvenil o por la viruela adulta o por el tiempo y el salitre o por los buitres que se adelantaban, o por todas esas cosas juntas...” (CABRERA INFANTE, 2008, 227). Esa caricatura expresionista, en la que Códac presiente el fin del amigo, aplica un método constante en *Tres tristes tigres*. Cada signo (malacara-acné/viruela-tiempo-salitre-buitres-muerte-calavera) opera por alusión o refracción. Alusividad y refracción cuyo vértice compositivo es Bustrófedon. La divisa está al comienzo de “Rompezabeza”: “Él era Bustrófedon para todos y todo para Bustrófedon era él” (CABRERA INFANTE, 2008, 225). Parte y todo: Bustrófedon o la *sinécdoque* (el decir) que se muerde la cola (el lenguaje).

En *Tres tristes tigres* las palabras cifran el mundo (si lo cifran) de forma elíptica. La identidad misma de los narradores se confunde con la de esa figura a un tiempo icónica y fantasmal que es Bustrófedon. Desean ser Bustrófedon, quieren hablar como él. Pero la decodificación de su habla disparatada ocurre como mimesis distorsionada, no como interpretación racional. En “Bachata”, Códac declara que él y Rine Leal, Arsenio Cué y Silvestre se entregan con júbilo a un mimetismo ecolálico a partir de su nombre. La mimesis es aquí señal de una proximidad afectiva entre los personajes, no mediada por una racionalidad delimitadora sino por un entusiasmo empático e irónico:

Lo único que sé –sigue Códac– es que yo me llamaba muchas veces Bustrófoton o Bustrófotomatón o Busnéforoniepce, depende, dependiendo, y Silvestre era Bustrófenix o Bustrofeliz o Bustrófitzgerald, y Florentino Cazalis fue Bustrófedon mucho antes de que se cambiara el nombre y se pusiera a escribir en los periódicos con su nuevo nombre de Florén Cassalis

⁴² “...y en la sala estaba Bustrófedon ahora inventando trabalenguas y uno de los que le oí fue el de tres tristes tigres en un trigal y el tocadiscos estaba sonando Santa Isabel de las Lajas y Eribó tocando...” (CABRERA INFANTE, 2008, 134).

(...) (CABRERA INFANTE, 2008, 225)⁴³.

En la relación mimética en torno al nombre de Bustrófedon, las voces narrativas se entremezclan y difuminan⁴⁴. A su vez, Bustrófedon sobrevive en ellos, transcrito, remedado, evocado e invocado. Tal alteridad combinatoria es uno de los ejes estructurales de *Tres tristes tigres*. La identidad es a la vez una ilusión intercambiable y una operación transmutativa. Bustrófedon –la voz que es cualquier voz– es el eje de esa dinámica. Al transformarse en Bustrófedon, al entremezclarse con su nombre y decir, los personajes se transforman. Se asiste a un proceso de reconocimiento cómico.

El humor es un artificio lingüístico; la risa es un gesto y una figura simbólica. En *Tres tristes tigres*, la risa viene del lenguaje en acción. Más específicamente: de la falta de dominio final sobre las palabras, aun del reconocimiento de su artificialidad operativa. Los juegos de palabras de Bustrófedon y sus amigos ponen en evidencia esa artificialidad. En un pasaje de “Rompecabeza”, la risa no es solo un efecto semiótico sino un acto fisiológico personificado. Una risa incontenible y pronta para la fuga, una explosiva liberación de aire verbalizada a partir de un *gag* macarrónico de Bustrófedon, como si la risa misma se quisiera liberar de cualquier verosimilitud, aportando un expansivo tono de pantomima al relato:

Bustrósotros, dijo, v-va, vamos a cocomer, dijo imitando un gago este Bustró-funny man y el camarero (o como se llame) lo miró mortalmente, más víbora que boa o víboa, y yo me metí una servilleta de papel (era una fonda a la moderna) en la boca para ahogar la risa, pero la risa sabía nadar crawl, relevo australiano o de pecho y las servilletas sabían a saliva de tigre (...) (CABRERA INFANTE, 2008, 226).

Si la risa viene del lenguaje es porque el lenguaje mueve a risa. El humor en *Tres tristes tigres* suspende el principio naturalista del sentido: lo cómico se infiltra en esa suspensión. No solo el lenguaje de la figuración sino el juego polimorfo del lenguaje. Recursos que suspenden la idea (la ilusión) de la sensatez y aun la existencia institucional del lenguaje. La *desencacarajicadora* palabra de Bustrófedon comporta una representación de la representación, no apenas una significación. Queda la magia disolvente del lenguaje, las “carcajadas sísmicas” (CABRERA INFANTE, 2008, 180) de Códac que pueden, por contagio metafórico, ser también las del lector.

⁴³ ¿Se trata de una alusión a Henri Cazalis (1840-1909), autor del poema *Danza macabra* (musicalizado por Maurice Ravel) y amigo-corresponsal de Stéphane Mallarmé? No sería la única referencia en *Tres tristes tigres* a la órbita mallarmeana, según observó Volek (1984).

⁴⁴ “...los personajes masculinos parecen ser más una forma de lenguaje o un cuerpo intertextual que personajes” (MERRIM, 1985, 149).

Italo Calvino planteó una continuidad simbólica entre el vuelo chamánico y una cierta poética de la ligereza literaria: "Creo que hay una constante antropológica en este nexo entre levitación deseada y privación sufrida. Es este dispositivo antropológico lo que la literatura perpetúa" (1993, 33)⁴⁵. Lo que une al vuelo y la ligereza es el juego, dispositivo literario principal de *Tres tristes tigres*. Entre la suspensión y la ascesis del sentido, el juego se despliega en el vacío. Así lo teorizó Juan Nuño:

...un vacío, un aislamiento, propio de todo juego respecto de la realidad circundante. Es el carácter irreal de todo juego: una situación excepcional, festiva, robada al tiempo, en la que los hombres olvidan su cotidianidad y se entregan a una relación distinta, puramente artificial; por medio de los juegos, viven los hombres una verdadera relación creativa, propiamente poética. Porque cada juego es una creación a partir de nada, un acto gratuito y libre, algo que no tenía porqué existir en el mundo y que la imaginación humana ha introducido en él como cuerpo extraño, sólo para poder, por medio del mismo, aislarse por un tiempo del contexto real. Es decir, que si en los juegos puede hablarse de un empleo del tiempo, ese tiempo es tan artificial como el juego mismo y, por consiguiente, interno al juego. Los juegos crean un paréntesis... (1991, 221-222).

Los juegos gramaticales de Bustrófedon, compartidos por sus amigos noctámbulos, vacían la materialidad referencial y significativa de las palabras. Vaciamiento quiere decir aligeramiento y despojamiento semántico; una forma de imprimir levedad, de airear, la materia expresiva, incluso hasta la disolución. Lo que este aligeramiento propone, en verdad, es una ascesis alucinatoria del lenguaje. Ascesis como corrosión y sustracción del sentido, como pérdida deliberada del sentido; también como abertura al sinsentido, es decir a la indeterminación radical del lenguaje⁴⁶. Se trata de hablar en esa abertura, de mostrarla (mostrarse) *en* el lenguaje. Si el lenguaje de Bustrófedon crea un espacio⁴⁷, es un espacio abierto. El elemento metafórico de este espacio (el elemento de Bustrófedon) es el aire. Incluso, post-mortem, según inquires Silvestre: "¿Estará nuestro Bustrófedon, el Nostrófedon en el éter cómico?" (CABRERA INFANTE, 2008, 375). No se trata de la única metáfora espacial del libro, pues el agua marina está relacionada con la música y el mundo subterráneo de La Habana, regido simbólicamente por La Estrella. Esta simbología acuática tiene como complemento la simbolización aérea de

⁴⁵ Traducción mía. En el original: "Credo que sia una costante antropologica questo nesso entre levitazione desiderata e privazione sofferta. É questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua".

⁴⁶ "Hay sinsentido simplemente cuando ninguna determinación de significado ha sido hecha ...". Traducción mía. En el original: "Anything that is nonsense is so merely because some determination of meaning has not been made..." (DIAMOND, 1981, 106).

⁴⁷ "Todo nuestro lenguaje está impregnado de espacio". En el original: "Tout notre langage est tissé d'espace" (GENETTE, 1966, 107).

Bustrófedon, más una gravitación que una voz en *Tres tristes tigres*. Bustrófedon es una figura de aire.

El aire, sin embargo, es una metáfora problemática en *Tres tristes tigres*. Por todas partes se nombra su falta. En la tercera sección de “Ella cantaba boleros”, Códac se despierta después de un sueño intranquilo con un pez y encuentra a La Estrella:

...y La Estrella se resbalaba de sobre mi cuerpo y volvía a montarse y hacía ruidos extraños, increíbles, como si cantara y roncara a la vez y entre estos mugidos me decía mi negro mi amor quiéreme dale un besito a tu negra anda anda y cosas así, que me hubieran hecho reír si no me faltara el aire (...) (CABRERA INFANTE, 2008, 173).

Para William Campbell, el escritor americano⁴⁸ que relata su estadía habanera en “Los visitantes”, La Habana es una ciudad sin aire: “Cuando el ferry entró en el puerto se acabó la brisa que nos había refrescado la travesía, de golpe” (CABRERA INFANTE, 2008, 187); “Había fresco y de pronto no había. Así como así” (CABRERA INFANTE, 2008, 200). En la parodia lezamiana del asesinato de Trotsky, la pérdida de aire implica un término de resonancias bíblicas: “Lev Davidovitch antes de exhalar ese vientecillo final o apocalíptico o revelador...” (CABRERA INFANTE, 2008, 248). En “Bachata”, Arsenio y Silvestre trazan una relación directa entre la carencia de aire y la ausencia de Bustrófedon:

Aquí hace falta aire, dijo Cué y detuvo el carro para quitar la capota. Después bajó por Doce y atravesó Línea y regresamos a los predios o pagos de Moebius, vulgo Malecón Arriba y Malecón Abajo. -Lo que hace falta es Bustrófedon. (CABRERA INFANTE, 2008, 436).

En el monólogo persecutorio de la mujer del Parque de los Mártires (o de los Enamorados), se lee una confesión justificadora del lugar de habla (lo que quizá podría extenderse a los otros personajes del libro, incluso al clima psíquico del libro todo): “aire puro me gusta el aire puro por eso estoy aquí” (CABRERA INFANTE, 2008, 489). Sobre ella, Arsenio y Silvestre ya habían conversado en “Bachata”, dudando de la inconsciencia plena de la mujer y proponiendo otro sentido para su presencia en el parque:

- A lo mejor no está loca tampoco.
- A lo mejor. A lo mejor es una pobre mujer que vino a coger fresco.
- O a coger sol.
- A estar cerca del mar (CABRERA INFANTE, 2008, 327).

⁴⁸ Cabrera Infante le contó a Claudia Hammerschmidt que el nombre “venía directamente de las sopas” (2004, 160).

De esta manera, en *Tres tristes tigres* la falta de aire es mencionada en contextos oníricos, sexuales, territoriales, políticos y psíquicos. Indica diversas situaciones de clausura: asfixia, pesadilla, locura, muerte. La clausura, a su vez, implica falta de aire, falta de espacio habitable, incluso falta de un lenguaje común. Su presencia, en cambio, señala por contraste analógico un espacio de abertura: “Vuelvo a la ciudad y el aire fresco de la noche me hace reconocer las calles...” (CABRERA INFANTE, 2008, 301). El aire –aquí personificado– es una vía de reconocimiento del lugar. El aire señala lo respirable y, por contigüidad metonímica, lo habitable. El aire metaforiza lo abierto.

Hay, en verdad, una dialéctica entre clausura y abertura en *Tres tristes tigres*. La dialéctica espacial se resuelve otra vez en extrañamiento: los personajes de *Tres tristes tigres* viven una abertura restringida a un ámbito específico. El vacío representa para Silvestre una condensación de esa abertura introspectiva y dislocada, una abertura fuera de lugar: “Seguimos y al aire nos envolvía y oprimía y detenía: era el único límite de esta nueva libertad” (CABRERA INFANTE, 2008, 344). El aire de la “nueva libertad” era así liminar, y su virtualidad podía ser tan opresiva como la falta de aire y por extensión de la falta de lugar. La burbuja que entra en el carro de Cué en “Bachata” es una señal posible de esta espacialidad paradójica. Para Silvestre, el aire pasa a ser un elemento más espectral que terrestre:

¿No estará el éter poblado de fantasmas, burbujas del último aliento dentro de la gran burbuja del vacío? ¿No serán sobre estas pompas fúnebres que corren los corpúsculos de luz? Me parece que hay aquí tanta materia para pensar como insustancia para creer. (CABRERA INFANTE, 2008, 374-375).

Ese “éter poblado de fantasmas” es el elemento metafísico de Bustrófedon y también el elemento simbólico en que ellos mismos se adentran. De repente, la misma topología se abisma: “¿El espacio está en el espacio?” (CABRERA INFANTE, 2008, 343). Esa duplicidad se extiende al tiempo mismo del relato. El tiempo tampoco es siempre el mismo tiempo. Aunque de forma críptica, en “Bachata” aparece el año de composición de “Bachata” (según le refirió Cabrera Infante a Danubio Torres Fierro). “¿Tú sabes que si yo fuera Stendhal sería leído hacia 1966? Es mi año de suerte” (CABRERA INFANTE, 2008, 379). También Silvestre fantasea con el futuro enigmático; se mira como fantasma hipotético. También la cronología se vuelve simbólica.

La noción de fantasmagoría, en verdad, impregna el código simbólico de *Tres tristes tigres*. Los juegos lingüísticos cifran una sobrevivencia, ya anunciada en aquella

carrolliana “luz de una vela una vez apagada” del epígrafe (CARROLL apud CABRERA INFANTE, 2008, 11)⁴⁹. Luz apagada, imaginaria: imagen transfigurada del lugar ausente, rastro mnémico. Pero en *Tres tristes tigres* la transfiguración de la ausencia -el duelo- es una fiesta verbal. El juego es, sin duda, el dispositivo transfigurador. Un dispositivo *abismal o paradójico*: sin fundamento estable, sin sustancia referencial ni propiedad dialógica, incluso asemántica. En el espacio dentro del espacio de *Tres tristes tigres*, no obstante, los personajes hablan a sus anchas. Bustrófedon (junto con la mujer del epílogo) es el representante por excelencia en *Tres tristes tigres* de esta habla abierta, deliberadamente vacía, por eso mismo *indescifrable*:

Laralara laralarará (afinando su guitarronca voz) (...)
AH NO pero no sirve, todo esto había que oírlo, oírlo a él, como había que oír su *Borborigma Darii*: Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.
(CABRERA INFANTE, 2008, 228).

De alguna forma, las palabras para Bustrófedon ya no son solo lenguaje: es voz prestada, borborismo, pantomima, garabato babélico, jeroglífico bufo, aliento. Feria y periferia del lenguaje. Quienes lo escuchan también se instalan en una zona donde lo dicho se transforma en decir⁵⁰, pues la escucha en *Tres tristes tigres* dramatiza los signos en vez de dilucidarlos. Para los narradores, Bustrófedon representa la figuratividad constitutiva del lenguaje; la posibilidad de las analogías⁵¹. Al proponerse implícitamente como escucha, la lectura de *Tres tristes tigres* se hace no menos problemática que su materialidad.

⁴⁹ La frase procede de *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Al caer en un hoyo en la tierra, Alicia se encuentra en un salón iluminado y observa con perplejidad varias puertas, todas cerradas. En una mesa del salón mira una llave: ninguna de las puertas abre, salvo una diminuta detrás de una cortina. Al abrir la mínima puerta, piensa ver el jardín más encantador que nadie jamás vio. Después de beber una pócima, porque en la mesa también halló una pócima, Alicia encoge y encoge, hasta llegar a la estatura adecuada para entrar por la puerta recién abierta. Se pone nerviosa, pues de tanto disminuir –se dice- podía terminar apagándose como una vela. Entonces se inquiere con asombro: “I wonder what I should be like then?” And she tried to fancy what the flame of a candle looks like after the candle is blown out, for she could not remember ever having seen such a thing.” (CARROLL, 1998, 14).

⁵⁰ Adóptase la distinción levinasiana entre *dicho* y *decir*: el primero en tanto representación del lenguaje, el segundo en tanto rastro de una presencia (rostro, respiración) en la palabra (EAGLESTONE, 1997).

⁵¹ “La posibilidad de todos los símiles, del carácter figurativo entero de nuestro modo de expresión, descansa en la lógica de la figuración (WIITGENSTEIN, 2014, 77).

UN BALBUCEO ESPECULAR

Con ser dos polos expresivos de *Tres tristes tigres*, Bustrófedon y la mujer del epílogo comparten un rasgo decisivo: el carácter radicalmente intransitivo de su expresión. Tanto el logos paronomásico como el logos balbuceante son representaciones verbales de la incomunicación o, para usar el sugestivo neologismo de Haroldo de Campos, de la *descomunicación*⁵². El concepto señala más un proceso que un estado: no apenas una falta de comunicación sino una ruptura y una disolución comunicacional. Pero también un cambio de dirección enunciativa: una forma de hablar a solas. Los personajes de *Tres tristes tigres* se *descomunican*: hablan solos, pero ese mismo hablar para *nadie* los reúne.

¿Posee cada enfermedad psíquica un lenguaje particular? En un artículo sobre Friedrich Hölderlin (1770-1843), Roman Jakobson y Grete Lübbe-Grothues asociaron la pérdida del sentido del diálogo, visible en la última poesía del poeta ermitaño de Jena, con la esquizofrenia. Al debilitamiento de la referencialidad expresiva, sucedió en Hölderlin la intensificación del discurso monológico. “El “intercambio” —apuntaron— desapareció del habla del poeta esquizofrénico” (1992, 184). Así, el creciente hermetismo poético hölderliniano, para Jakobson y Lübbe-Grothues, correspondía a su progresiva clausura social. Hermetismo y clausura, otra vez, paradójicos: si la virtualidad comunicativa del lenguaje fue desapareciendo, el decir poético se mostraba como alteridad plena. La palabra “es esencial para él no en forma de diálogo, sino sólo en la forma del poema, mientras que rechaza el hablar uno con otro y el unirse por ser una mera antesala del lenguaje” (JAKOBSON; LUBBE-GROTHUES, 1992, 191). Así, esta sustitución del lenguaje dialógico por el lenguaje intransitivo apuntaba en Hölderlin a una corrosión radical de la identidad: “El repudio de su propio nombre y el asumir un nombre prestado o una expresión inventada es, en realidad, un intento de eliminar su ‘yo’ de las conversaciones y después también de sus escritos” (JAKOBSON; LUBBE-GROTHUES, 1992, 184). Con mayor distanciamiento irónico, Hugo von Hofmannsthal

⁵² También en relación con la última fase de la poesía de Hölderlin, “a fase da loucura”: “En esos poemas, el logos tiránico de la razón normativa es contestado por una “desrazón” liberadora, que, como ejercicio del “aspecto creador” o “generativo del lenguaje” (Chomsky), disuelve la función comunicativa en una bruma de significantes, dejando que el sentido se constituya por el mero contagio de estos, como un aura luminosa, mientras los significados denotativos resbalan para el abismo, el vacío”. Traducción mía. En el original: “Nesses poemas, o logos tirânico da razão normativa é contestado por uma “desrazão” liberadora, que, como exercício do “aspecto criador” ou “gerativo” da linguagem (Chomsky), dissolve a função comunicativa numa bruma de significantes, deixando que o sentido se constitua pelo mero contágio destes, como uma aura cintilante, enquanto os significados denotativos resvalam para o abismo, o vazio” (CAMPOS, 2013, 95).

formalizó una problemática similar en su *Carta de Lord Chandos* (1902). También aquí el sentido se disgregaba hasta volverse indecible: “Todo se me deshacía en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar por el concepto” (2008, 19). Hofmannsthal sugería así, paradójicamente, un concepto alusivo a la pérdida de elementos dialógicos del lenguaje: el silencio. Su personaje confiesa todavía que “la lengua en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino pensar” es “una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola” (2008, 31). Hölderlin (según sus intérpretes convocados): solo en el poema habla el lenguaje. Hofmannsthal (o es Lord Chandos): solo en una lengua ignota se reconoce plenamente el hablante. Ambos aluden a una exclusión del juego dialógico: de modo trágico en el poeta alemán; de modo irónico en el personaje hofmannsthaliano⁵³. El habla de la *descomunicación* oscila entre el balbuceo y el silencio.

Habla y psique, lenguaje y extrañamiento están asimismo estrechamente relacionados en *Tres tristes tigres*. En carta de 1971 a Emir Rodríguez Monegal, Cabrera Infante se refirió a la mujer del epílogo en estos términos: “...de alguna manera esa locura última se ve como un posible destino, y hace pendant con otra locura ecológica y creadora, que es la de Bustrófedon” (1992, nn. 364). Por su parte, Rodríguez Monegal la caracterizó como una “pobre traductora de un mundo que se despedaza ante sus ojos en un discurso que también se despedaza” (1992; 345). Así, la perturbación expresiva de Bustrófedon, tan jocosa para sus compañeros como mórbida para el médico, se emparenta con el *despedazamiento* psíquico de la mujer del epílogo. El vínculo señalado entre ambos, según Cabrera Infante, es la locura, ese *locus communis* aquí mostrado en el lenguaje. Ninguno de los dos dialoga: realmente el delirio parece ser un destino enunciativo para los personajes de *Tres tristes tigres*. La diferencia (como en Hölderlin y Hofmannsthal) es de orden modal: cómico en Bustrófedon, trágico en la mujer del Parque. Ironía y psicosis: mientras Bustrófedon *se desdobra*, la mujer del parque *se desintegra*. Ambas son figuras verbalmente fragmentadas, pero mientras Bustrófedon descompone e invierte especularmente las palabras para producir “aquellas transformaciones maravillosas de la bobería y el lugar común y las palabras de todos los días en (...) dichos mágicos y nocturnos” (CABRERA INFANTE, 2008, 241-242), la mujer del Parque de los Mártires balbucea palabras sin aparente concierto (balbucea no por ninguna falta de coherencia interna en su monólogo sino por la falta radical de

⁵³ Cf. N. Frye (1991) sobre los modos de ficción.

interlocución). Su disposición epilógica en el libro sugiere, sin embargo, que su balbuceo tiene carácter (para usar el término de Cabrera Infante) de destino. Esto queda sugerido en la misma actitud de los narradores frente a los dos tipos de trastorno psíquico. Si los personajes se ríen con Bustrófedon, frente a la mujer del parque Silvestre guarda un respeto asombrado. No se ríe *con* ni *de* la loca: la escucha. Ese balbuceo (escuchado y transcrito por Silvestre) impregna de forma retrospectiva el libro entero⁵⁴.

También en *Tres tristes tigres* el lenguaje ha dejado de ser (si alguna vez lo fue) un instrumento transparente o persuasivo para adoptar un protagonismo abierto. Ese protagonismo asume en el libro de Cabrera Infante la forma del monólogo dramático, según observó Nicolás Rosa (1970, 182-183). Añadía:

El monólogo dramático se manifiesta, entonces, como la forma primaria y elemental de esta reducida sociología de la palabra, perdiendo, poco a poco, sus nexos lógicos para convertirse en un verdadero delirio patológico del lenguaje...” (ROSA, 1970, 187-188).

De esta forma, el protagonismo lingüístico en *Tres tristes tigres* (como en la poesía hölderliniana según Jakobson) pasa por su patologización, comprendida como ruptura con el discurso lógico realista y adopción crítica de una lógica figurativa. Metaforizada como “velo de palabras” (CABRERA INFANTE apud GUIBERT, 1971), esa lógica figurativa se funda en la inmanencia y la simultaneidad de la enunciación. Lo figurado es una voz, un tejido de voces, sin otro despliegue que la *performatividad* verbal de los narradores. Coro *performático* y disonante, “bullicioso canto gregoriano insular” (ARMAND, 2015, 149): los personajes de *Tres tristes tigres* hablan solos *a la vez*. El hermetismo verbal (desgarrado, escindido, pródigo en fisuras) es aquí la forma expresiva de la patología. Lo contrario también es palpable: la patología se ofrece como codificación hermética, la instancia de la que no se puede (o debe o se sabe) hablar, la soledad inaudita de la voz.

Para Silvestre, ese hermetismo es no solo una condición individual o generacional sino nacional, una clausura además resonante, donde la misma insularidad del país amplifica y enmarca la soledad de los narradores:

...ese sonido de orquesta de cabaré malo cubano que quiere parecer Kostelanetz a todo trance y que deprime más que saber que ya estoy hablando como Cué y como Eribó y como los otros seis millones de

⁵⁴ David Gallagher (1973, 164-165) señaló con sagacidad que el despedazamiento —en general referido al entramado sociopolítico cubano de los años cincuenta— está ya tematizado en *Así en la paz como en la guerra* (1961). ¿No representa la mujer del parque una continuidad del clima moral de aquellos relatos?

habitantes de esta isla de músicos solistas que se llama Cuba (...) (CABRERA INFANTE, 2008, 296).

El habla, en tanto lenguaje de uso cotidiano, es un eje a la vez ficcional y temático en *Tres tristes tigres*. Es una marca de identidad, el indicio incluso de una forma de vida. La marca de identificación (el gesto del habla habanera) está fundada en la mimesis. En verdad, la mimesis distorsionada parece ser el procedimiento operativo de la lengua de *Tres tristes tigres*: Silvestre habla como Cué y Eribó, que por su parte hablan como los demás. Silvestre se lo pregunta explícitamente: “¿Por qué ese mimetismo? Siempre termino siendo lo que los otros: díganme cómo hablo y les diré quién soy, que es como decir con quién estoy” (CABRERA INFANTE, 2008, 321). Aunque la conciencia de la semejanza mimética deprime a Silvestre y a sus amigos cuando el habla imitada es la de cualquiera de ellos, los exalta cuando el mediador emulado es Bustrófedon. Así, la mimesis en *Tres tristes tigres* insinúa una significación psíquica: es depresiva o eufórica. Mimesis depresiva significa clausura y repetición. Mimesis eufórica quiere decir abertura y metamorfosis. Los narradores oscilan entre las dos (es decir, entre la mujer del parque y Bustrófedon).

A propósito de la mujer del epílogo, dice Silvestre a Arsenio en “Bachata”:

Hace unos años la vi por primera vez y estaba hablando y hablando y hablando. Un verdadero mitin de una sola persona, a lo Hyde Park. Me senté cerca y siguió hablando, porque no me veía, no veía nada de nada y me pareció tan extraordinario, simbólico, lo que decía que fui a casa de un amigo, un compañero de bachillerato que se llama Matías MonteHuidobro, que vivía aquí cerca y le pedí lápiz y papel sin decirle nada (...) (CABRERA INFANTE, 2008, 326).

Hablar y hablar y hablar: la mujer del parque es un autorretrato verbal posible de Silvestre y sus amigos. Con una diferencia: mientras la mujer “no veía nada de nada”, absorbe en su desenfrenado flujo mental, Silvestre y los otros personajes de *Tres tristes tigres* asumen el carácter representativo del decir. Ver es en *Tres tristes tigres* un verbo clave, pues implica una conciencia a la vez maravillada y escéptica de la representación. Arsenio y Silvestre se saben actores de sus propias palabras. El habla, en especial, es parte de una *función*, en el sentido dramático del término. Es un juego de simulación, un espectáculo siempre improvisado. La diferencia entre ellos y la mujer del epílogo es, pues, el reconocimiento especular. La mujer del parque *habla*, por así decirlo, sin espejo, sin noción de alteridad. Su interlocutor es nadie o el lenguaje. No es el caso de Arsenio ni de Silvestre. No solo *hablan y hablan y hablan*, fingen que hablan. Su hablar es así no una descarga psíquica ni una expresión transparente sino un simulacro. La

alteridad en ellos supone un sentido de la especularidad y aun de la espectacularidad. Silvestre con Cué: “Salgo y el mar, el estanque, es otro espejo. Habrá que evitar que se mire, no vaya a caerse” (CABRERA INFANTE, 2008, 381). La metáfora del espejo es aquí axial, como en realidad en *Tres tristes tigres* y quizá en la obra entera de Cabrera Infante. Remite, desde luego, al mito griego de Narciso, famosamente fascinado por su propia imagen en el agua⁵⁵. El agua de Narciso, sin embargo, alude aquí y en otros lugares de *Tres tristes tigres* al lenguaje. Los narcisos cabrerianos se oyen en el agua estancada de la interlocución: “era un Narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación y se oía complacido en las ondas sonoras que creaba” (CABRERA INFANTE, 2008, 89). En *Tres tristes tigres* la *imago* narcísica (representacional, acústica, abismal) se desdobra en ceremonia transmutativa: “y también hizo listas de palabras que significaban cosas distintas a través del espejo” (CABRERA INFANTE, 2008, 234). Son palabras de Códac sobre Bustrófedon y aportan otra clave sobre el ambiguo mimetismo de los personajes: celos, rivalidad, pero también identificación metamórfica⁵⁶. Ambiguo, por ser a la vez una conciencia pugnaz de la representación y un deseo de disolución de la representación.

Es importante recalcarlo: la mimesis cabreriana no es de lo real: es del artificio verbal, sea hablado o escrito. En *Tres tristes tigres* la identidad es no solo una alteridad especular sino que la alteridad está hecha de la materia misma del lenguaje. La falta de la mujer del parque es de alteridad dialógica: el posible destino aludido por Cabrera en su carta a Rodríguez Monegal implica esa ausencia o interlocución fantasma. Lo que hace Bustrófedon es transformar esa carencia en invención: “...y ni siquiera puedo decir si su novia se llamaba Fedora de veras o su madre Felisa y que él tuviera otro nombre que el que él mismo se dio” (CABRERA INFANTE, 2008, 225). La noción de *identidad* (que es voz, máscara, enunciación) es en todos problemática. Entre el hermetismo irreflexivo de la mujer del epílogo y la fascinación narcísica de la representación de los *tigres*, Bustrófedon propone una alteridad disolvente. El lenguaje es un espejo, pero el espejo está vacío. El espejo metafórico de la representación es, en efecto, el espejo del lenguaje, personificado, según se ha dicho, por Bustrófedon, él mismo un “vacío

⁵⁵ “...todo el material narrativo pasa por el esquema de Narciso (se constituye por y en ese pasaje), de las escisiones, reflejos y desdoblamientos” (LUDMER, 1979, 503).

⁵⁶ «Toda comunicación humana se origina en la dialéctica de los celos, que es una manifestación primordial de la comunicación» (LACAN, 1981, 49). Traducción mía. En el original: « Toute communication humaine prend sa source dans la dialectique de la jalousie, qui est une manifestation primordiale de la communication ». René Girard dice que los celos ocurren —y esto constituye para él un decisivo *topos* novelesco— cuando el rival se convierte en objeto inconfesable de admiración (1963, 41-63).

completo”, “encargado de desposeer al lenguaje de toda realidad” (ROSA, 1970, 218), un jugador en suma, acaso un activista del vacío, al menos en lo que concierne a las propiedades persuasivas y representativas del lenguaje. El humor en *Tres tristes tigres* es una forma de mostración dramática de esa falta, un cuestionamiento de la idea misma de representación verbal.

Dice Heidegger que el hombre se define por el habla: “...solamente el habla capacita al hombre ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante” (1987, 11). Se trata de un presupuesto compartido por los *hablaneros* personajes de *Tres tristes tigres*. Su decir los dice. Al mismo tiempo, ese decir no es nunca una sustancia, una esencialidad ontológica. Se trata de un decir –o de unas voces– en relación dramática con otras formas de decir, con otras voces y aun silencios. El desplazamiento nominativo y la sugestión simbólica: voces simultáneas, voces secretas, ¿voces fantasmas? No la fijeza absorta: la metamorfosis. En su decir, sin embargo, hay obstáculos, tropiezos, resbalones: el espacio semántico es inseguro. Más aún: se trata no apenas de un decir trabado sino de un decir del obstáculo. Poética afásica: los obstáculos del decir proponen la expresión como desvío y elipsis, como falla. En la confluencia de intencionalidad y contrariedad verbal está una de las claves del juego humorístico de *Tres tristes tigres*. Los juegos de palabra traban y aun vacían el sentido. Bustrófedon se define anti-heideggerianamente por la falta de habla.

Los trabalenguas de Bustrófedon, imitados por sus amigos, nombran en el libro otros obstáculos. Bustrófedon, informa Códac, no está bien de la cabeza. La patología del texto lo es asimismo de la testa. Bustrófedon sufre jaquecas, “grandes, enormes jaquecas que él llama el pobre las cefalalgias Brutales o las Bustrolalias cefálicas o la Bustrocéfalolalias” (CABRERA INFANTE, 2008, 238). El origen conjetural de las trabas lingüísticas de Bustrófedon es mental y esconde quizá una perturbación más profunda del lenguaje, una falta incluso de habla. Así relata Códac el diagnóstico médico de la enfermedad de Bustrófedon reportado por Silvestre:

Es decir, estrictamente, pérdida del poder del habla; del discernimiento oral o, si se quiere y ya más específicamente, un defecto no de fonación, sino derivado de un disfuncionamiento, tal vez una descomposición, una anomalía producida por una patología específica, que ulteriormente llega a disociar la función cerebral del simbolismo del pensar por el del habla (CABRERA INFANTE, 2008, 241).

El médico, con su “pedantería elefantina”⁵⁷, nombra en locuciones diagnósticas la dolencia que llevó a Bustrófedon al quirófano. Afasia, disfasia, ecolalia son los términos médicos: la perturbación lingüística de Bustrófedon es para el médico síntoma de la ausencia de la capacidad comunicativa del habla; a su vez, de una grave lesión cerebral. Una sintomatología ominosa que para sus discípulos es una poética humorística. Síntoma y broma tienen en común el recurso de la alusión. Tanto la enfermedad como el humor de Bustrófedon se advierten, en verdad, como adivinaciones. Bustrófedon, oráculo irónico, no afirma ni oculta: insinúa⁵⁸. Donald Davidson dijo que la metáfora –como la broma y aun el sueño- significa lo que dice, “por lo general una falsedad evidente o una verdad absurda” (2001, 259)⁵⁹. Así el decir de Bustrófedon: un hablar escindido, de “profeta afásico” (MERRIM, 1985) o de enfermo mental. Sus juegos de palabras componen una lengua polisémica sin *polis*. El método de su locura es agramatical: hay que incluirlo necesariamente fuera del lenguaje.

Incomunicación y placer no son aquí, por lo demás, antinómicos: la fruición del lenguaje, la apetencia del habla, radica para los narradores de *Tres tristes tigres* en su intransitividad lingüística. En esa intransitividad el lenguaje se propone como intensidad expresiva y aun simbólica, en contraste con una semanticidad regulatoria, propia del pacto racional intersubjetivo, opresiva en contextos socio-políticos autoritarios. Una de las características axiales del lenguaje autoritario y, más todavía, totalitario, es por cierto el solipsismo institucional: “Desde el punto de vista de la comunicación, el rasgo más importante del régimen totalitario es que su modelo de comunicación tiene el formato del monólogo” (GRONSKAYA, ZUSMAN y BATISCHEVA, 2002, 278)⁶⁰. Una básica diferenciación semántica se impone. El monólogo del poder postula una hiperdeterminación del sentido, cancelando de entrada cualquier decodificación ajena a

⁵⁷ Códac se apropia de la crítica de George Orwell a James Joyce en su ensayo “Inside the whale” (1940): “...porque Joyce es una especie de poeta y también un pedante elefantino”. Traducción mía. En el original: “...because Joyce is a kind of poet and also an elephantine pedant...” (ORWELL, 1968, 495). No es, sin embargo, la única vez que Orwell usó el adjetivo ‘elefantino’ a propósito de Joyce. En una carta de diciembre de 1933 a Brenda Salked, dice que su primera impresión del *Ulyses* fue la de “una suerte de broma elefantina”, “a sort of elephantine joke” (1968, 126).

⁵⁸ Traduzco de la traducción al inglés de Hannah Arendt recordada por Donald Davidson en su artículo sobre la metáfora: “It does not say and it does not hide, it intimates” (2001, 262).

⁵⁹ Traducción mía. En el original: “usually a patent falsehood or an absurd true”.

⁶⁰ Traducción mía. En el original: ““From the point of view of communication, the most significant characteristic of the totalitarian regime is that its communication model has the format of a monologue”.

la intencionalidad del mensaje censorio⁶¹. El monólogo novelístico de *Tres tristes tigres* opera, en cambio, en la indeterminación semántica⁶², incluso en el vacío del sentido. La dinámica figurativa puede, como ya se ha dicho, ser leída como una respuesta elíptica a una clausura lingüística impositiva. El habla representada instaure así una temporalidad disruptiva, irreductible a una esquematización epistémica, sea histórica o estética. Los poemas *nonsense* de Bustrófedon son una muestra de este designio anti-semántico y gestual. El sinsentido propone al lector (y *Tres tristes tigres* está internamente lleno de lectores) una suspensión semántica. El sentido se ofrece como posibilidad y aun acaso, no como fin.

UN FUROR PARONOMÁSICO

“Furor del juego fónico” es el modo en que Ferdinand de Saussure se refirió al método anagramático de composición poética (apud CAMPOS, 2013, 31). En *Tres tristes tigres* ese *furor* paronomásico es asimismo una manía erótica. Hablar, para los tigres, es *masturhablar*, siempre en público. Cuando Silvestre y Arsenio intentan seducir a Beba y a Magalena, encontradas por azar en el capítulo XVI de “Bachata”, Arsenio juega a ser una mezcla improbable de José Ángel Buesa⁶³ con Ezra Pound⁶⁴:

Hablaba con Silvestre, acá, de lo mucho que te amo, pasión que mi natural tímido no me deja expresarte. Le decía, a éste, que te componía un poema en la mente, pero que no afloraba a mis labios inocentes por temor a las críticas despiadadas que este crítico profesional de ahí atrás pudiera hacerle y también con temor a la reacción de otras gentes —y Magalena, que cogió la indirecta dijo enseguida, Conmigo sí que no, porque ni he hablao, y además me guta mucho Ángel Buesa... (CABRERA INFANTE, 2008, 407).

⁶¹ La institución política habitual de la hiperdeterminación del sentido es la censura. A propósito de la Polonia comunista y comentando la poesía de Zbigniew Herbert, J.M. Coetzee anotó: “La interpretación es, por lo tanto, el camino que toman los absolutismos hacia la verdad que se oculta tras la poesía. El censor es una figura del lector absolutista: lee el poema para saber lo que significa *realmente*, para conocer su verdad” (2007, 196). Interpretación hiperdeterminista, quizá no sea ocioso agregar.

⁶² “La indeterminación no es más que el reverso de la invariancia. La indeterminación ocurre cuando un vocabulario es lo suficientemente rico como para describir un fenómeno en más de una forma”. Traducción mía. En el original: “Indeterminacy is nothing more than the flip side of invariance. Indeterminacy occurs whenever a vocabulary is rich enough to describe a phenomenon in more than one way” (DAVIDSON, 2005, 316).

⁶³ “Motejado de “poeta de choferes y cocineras” casi desde el principio de su carrera, José Ángel Buesa (1910-1982) ocupa un lugar de excepción en las letras cubanas. La poesía de Buesa se aprende, pero no se estudia; se recita, pero no se cita” (PÉREZ FIRMAT, 2008). Además de la referencia textual de Beba Longoria, no son pocas las posibles alusiones a José Ángel Buesa en el poema de Arsenio. Un poemario de Buesa se titula *Babel* (1936). Otro detalle: en el preciso momento de su recital, Arsenio es un poeta-chofer.

⁶⁴ “Levanta el perfil lampiño Ezra Pounk-quake y su voz trémola llena el carro” (CABRERA INFANTE, 2008, 408).

Arsenio continúa representando con mordacidad el papel de poeta sentimental, creando la expectativa ingenua (o eso supone) de las dos mujeres. Termina por recitar un poema titulado (porque encuentra tiempo, en el carro, de ponerle título) “SI TE LLAMARAS BABEL Y NO BEBA MARTÍNEZ”:

A
Ah
Ah, si solamente tú dijeras,
Si con tu boca tú dijeras
Contraria contrariis curantur,
Que parece tan fácil de decir a los que somos alopáticos. (CABRERA INFANTE, 2008, 408).

El poema entero (117 versos libres) trata de forma improvisada sobre la posibilidad (fallida) de decir el poema. Un poema, se podría decir, de *nunca comenzar*. Hay abundantes referencias culturales, siempre paródicas, citas en lenguas extranjeras (alemán, griego, inglés, francés, italiano, sánscrito, croata, ruso) y algún arcaísmo hispánico. El resultado es la completa confusión y la clara decepción de las mujeres: “Habló Magalena. / -Ademá mi vida cuánta etrañesa. Te juro muchacho que no entendí ni papa” (CABRERA INFANTE, 2008, 411). Todo el *performance* poético ha sido para pavonearse y divertirse más que para seducir: “El juego terminó pero nada más para nosotros. Para ellas nunca comenzó y solamente lo jugamos Arsenio Cué y yo” (CABRERA INFANTE, 2008, 424). El modo lírico (a la vez enciclopédico, vanguardista y retaguardista⁶⁵) es remedado de forma jocosa. El ensimismamiento dramático del decir, sin embargo, permanece. Solo adquiere un grado mayor de conciencia agónica. El poema de Cué es una parodia posible del libro.

En su “Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*” (1976), Juan Goytisolo relacionó el pasaje del poema de Arsenio con la reprimenda de Don Quijote a Sancho Panza por su cuento de nunca acabar. También apuntó una analogía entre la locura libresca del Quijote y la de los narradores Cué y Silvestre. Como es sabido, la locura del Quijote radica en creerse un personaje de novela de caballería, un personaje novelesco, y comportarse como si los demás también lo fuesen. Una manía de lector, incluso del Libro, un objeto de culto que podía llevar tanto a la iluminación como a la demencia. Su literalidad (aparente) es su perdición: “...y es que él constituye el único hablante del juego del lenguaje que ejercita; su comunidad lingüística es la de los antiguos libros de caballería, es decir, la de una imagen del mundo desaparecida. Por eso es un loco

⁶⁵ Gustavo Pérez Firmat (2008) usa el término para clasificar la poética de José Ángel Buesa.

solipsista” (PERONA, 2008, 141). Por otro lado, cabe formular la antigua pregunta: ¿no se inventa Don Quijote una manía a semejanza de un personaje de ficción, el caballero Amadís de Gaula? La locura quijotesca puede ser interpretada como una forma paródica de simulación. No por acaso René Girard (1963, 64) observó que Don Quijote es el más sereno –o el menos loco- de los héroes de novela. Por un motivo: su mediador es otro personaje de ficción. Puede decirse que Silvestre y Arsenio son los menos locos de los personajes de *Tres tristes tigres*. Su *insensatez* tiene un elemento quijotesco: se saben personajes, aunque en algún momento –como el mismo Quijote- lo pongan en duda. La principal figura a emular, sin embargo, no está fuera del libro sino dentro: Bustrófedon, loco lingüístico. La manía contagiosa es ya no solo libresca (y hay muchos entusiasmos textuales en *Tres tristes tigres*) sino de la producción y representación del lenguaje⁶⁶. Hay método en la locura mimética del discurso.

¿No propone además *otra* lógica? En términos wittgensteinianos, el lenguaje de *Tres tristes tigres* es *paródicamente* solipsista y *gozosamente* mostrativo. Es un doble posible –una figuración, incluso una transfiguración- del mundo y también su ocultamiento. No se refiere a una realidad objetiva, factual, sino a un juego simbólico. Para Wittgenstein, “todo decir es un mostrar” (REGUERA Y MUÑOZ apud WITTGENSTEIN, 2014, nn. 21). El lenguaje configura: no dice el mundo ni la mente, se muestra a sí mismo o no dice nada⁶⁷. Así, al menos, en *Tres tristes tigres*. El lenguaje cabreriano –como la mujer del epílogo, como Arsenio en su poema, como todos los personajes de forma enmascarada- opera en un eje de transfiguración y elipsis. Porque no remite a ninguna realidad factual, también el lenguaje de *Tres tristes tigres* habla solo. Las voces monologantes son sus máscaras. Como sujetos referenciales, no existen. No pertenecen a una realidad objetiva sino a una elaboración lingüístico-simbólica. Detrás del lenguaje, no hay nadie.

Pathos como representación novelesca y aun presentificación lingüística de un extrañamiento. Locura, en verdad, como instancia portadora de enigmas.⁶⁸ Esta condición enigmática es fundamental en *Tres tristes tigres*. Señala, una vez más, una clausura paradójica. Dicho de otro modo: problematiza la idea misma de clausura,

⁶⁶ El solipsismo enunciativo es señalado en *Tres tristes tigres* a través de la objetualidad textual y libresca: “...se subraya el plano metanarrativo, la autoconciencia del texto e incluso como libro impreso” (VOLEK, 1984, 164).

⁶⁷ “La proposición muestra lo que dice; la tautología y la contradicción, que no dicen nada” (WITTGENSTEIN, 2014, 94). Cf. D. Pears (1987) sobre la teoría wittgensteiniana de la figura.

⁶⁸ “El nombre con el que las fuentes designan el enigma es “próblema”, que originariamente y en los trágicos significa obstáculo, algo que se proyecta hacia adelante” (COLLI, 2005, 83).

propone la patología mental como problema lingüístico e incluso simbólico. En *El nacimiento de la filosofía*, Giorgio Colli recordó la clasificación platónica de la *manía*: “...cuatro especies de locura: la profética, la misteriosa, la poética y la erótica: las dos últimas son variantes de las dos primeras” (2005, 21). La locura, todavía en la filosofía platónica, es considerada una forma de conocimiento a través de la posesión y el éxtasis. Guarda como rasgo común el recurso de la representación: hierática y dramática. La *manía* extática platónica remite a una referencia invisible, sagrada; a través del éxtasis *mántico* de la Pitia se encuentra el conocimiento. Colli esclarece aún que hay algo anterior a la posesión delfica y al rapto dionisiaco, algo anterior a la locura en la cronología simbólica griega: el Laberinto minoico, “creación humana, del artista y del inventor, del hombre de conocimiento, del individuo apolíneo, pero al servicio de Dionisos, del animal-dios” (COLLI, 2005, 29). Antes que el templo y el teatro, hubo el laberinto. La interpretación colliniana sugiere además un vínculo entre la figura misma de laberinto y el lenguaje: “...como arquetipo, como fenómeno primordial, el Laberinto no puede prefigurar otra cosa que el “logos”, la razón” (COLLI, 2005, 30). La formulación del enigma para Colli corresponde a una lógica laberíntica.

Al tiempo que el laberinto es un lugar para perderse, el enigma propone una problematización deliberada del entendimiento. “Yo sé –dice Eric Lonrott, el narrador borgiano de “La muerte y la brújula”- de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*” (BORGES, 1993, 70). El *laberinto griego* aludido por Borges no es otro que aquel propuesto por un argumento de Zenón de Elea, el filósofo presocrático: la línea infinitesimal en que se pierde Aquiles en su *imposible* tentativa de alcanzar a la tortuga⁶⁹. En Zenón, considerado por Aristóteles el fundador de la dialéctica, los enigmas ya no son formulaciones oraculares sino argumentativas. Se vuelven paradojas, antinomias, refutaciones *ad absurdum* del sentido común (y aun del sentido sin más). Postulan ya no la revelación divina sino la perplejidad del pensamiento, es decir del lenguaje⁷⁰. Para Colli, Zenón apunta a “la destrucción de la realidad de cualquier objeto, e incluso de su carácter pensable” (2005, 95). De forma significativa, el primero en la lista de los *Filósofos más Ilustrados* de “Algunas revelaciones” es un inverosímil Senón

⁶⁹ Cf. las variaciones sobre el mito del laberinto cretense en el capítulo “Minotauromaquia” de *Exorcismos de esti(l)lo*. Cabrera Infante asoció posteriormente la figura del Minotauro a la del escritor (apud HAMMERSCHMIDT, 2004, 161).

⁷⁰ Contra la interpretación ontológica (ie existencial o realista) de los argumentos zenonianos, Juan Nuño alertó: “...el problema es lingüístico, yace en las expresiones y no en las mediciones y, mucho menos, en la realidad” (1986, 81).

de Lea (CABRERA INFANTE, 2008, 292)⁷¹. En “Centenario en el espejo”, publicado en julio de 1967 por la revista *Mundo Nuevo*⁷² y luego recogido en *O* (1975), Cabrera Infante reproduce y, sin decirlo, traduce la versión carrolliana de la aporía de Aquiles y la tortuga. En esa variación paródica, después de alcanzar Aquiles *anti-dialécticamente* a la tortuga y sentarse en su carapacho, los protagonistas conversan animadamente...sobre lógica y geometría (CABRERA INFANTE, 1999, 423-424). Cabrera Infante comparte el decir paradójico del filósofo presocrático, aunque con un predominio manifiesto del humor sobre el cuestionamiento dialéctico. Sobre todo, porque no hay dialéctica en *Tres tristes tigres*: hay un monologuismo plural y fragmentario, despedazado. Son las palabras mismas, no apenas los conceptos, lo que Cabrera Infante pone a prueba. Los trabalenguas y el *nonsense* son formas cabreriana del enigma.

Para Giorgio Colli, los argumentos de Zenón suponen una agudización más que una fundación de la dialéctica griega, entendida como “διαλεκτική τέχνη, “arte della discussione”” (1998, 27). Colli sospecha que la declaración aristotélica, transmitida por Diógenes Laercio, implicaba esa condición de avanzada, pues “no puede entenderse en el sentido de que antes de Zenón los griegos no discutieron” (1998, 28)⁷³. Es asimismo un argumento caro a Cornelius Castoriadis, para quien la airada discusión entre Aquiles y Agamenón al comienzo de *La Ilíada* es una prefiguración del ágora (2004, 71). El modo agonístico, como observa Colli, también está presente en Zenón. Pero ¿qué ocurre cuando la discusión –incluso furiosa o patológica– se entabla con el lenguaje?

En un ensayo sobre Groucho Marx, una de sus admiraciones fundamentales, Cabrera Infante insistió en la relación entre juego lingüístico, elaboración poética y manifestación psíquica: “Su creación, tal vez única en el cine y ciertamente sólo posible en el cine hablado, está llena de paranomasias. T.S. Eliot (a quien Groucho llamaba, a petición, Tom) vio bien que su arte con el juego de palabras era una forma de poesía. Pero el creador, Groucho mismo, tenía otra opinión, creo que más justa: “Mi forma de

⁷¹ Juan Nuño aclaró que los nombres de los protagonistas fueron puestos, no por Zenón (que habló solo del *más rápido* y el *más lento*), si no por Aristóteles, su temprano comentarista y refutador (1986; 82).

⁷² Cf. *Mundo Nuevo*, no.13, julio de 1967, págs. 62-66. En un apartado de la revista, como presentación del ensayo, se lee: “Este año se cumplen 101 de la publicación de *Alicia en el país (sic) de las maravillas* (1866). Quienes hayan leído *Tres Tristes Tigres* (tres de cuyos capítulos anticipamos en nuestro número 11, mayo de 1967), habrán podido advertir la deuda de Guillermo Cabrera Infante con Lewis Carroll y su propia pasión por las palabras y los espejos” (Ibidem, 62). Los tres capítulos publicados fueron “Sic transit Gloria Pérez”, “Santa Fe trail” y “Apocalipsis en el país de la maravilla”, todos de la sección “Los debutantes”, sin títulos en la edición del libro.

⁷³ Traducción mía. En el original: “non si può intenderla nel senso che prima di Zenone i Greci non discutessero”.

hablar”, dijo en una entrevista, “es una forma de locura”” (CABRERA INFANTE, 1997, 325). La dicotomía expresiva entre locura y poesía carece, pues, de resolución sintética. Una no ocurre sin la otra; una remite a la otra; una -de un modo oscuro, metafórico- es la otra. Poesía y locura comparten un espacio (más bien un margen) de enunciación. Poseen una relación de simultaneidad, contigüidad y semejanza. Hablan la misma lengua laberíntica. La *manía* vuelve enigmático el humor cabreriano, pero el sinsentido disuelve (terapéutica o poéticamente) el enigma⁷⁴.

DE LA CONTRADICCIÓN

Cabrera Infante explicitó en diversas ocasiones la relevancia de la paradoja en el humor literario moderno, “si el concepto de modernidad se extiende de Ionesco a Lewis Carroll” (1999, 432). La paradoja constituye, en verdad, un tema explícito en *Tres tristes tigres*. En “Bachata”, Silvestre a Arsenio: “¿Por qué no escribes un libro, de la Contradicción Considerada como una de las Bellas Artes?” (CABRERA INFANTE, 2008, 455). Es el corolario de una discusión sobre los Contradictorios, figura descubierta en un libro de sociología de un autor ruso exilado que Arsenio convierte en categoría existencial, histórica y, sobre todo, literaria. En conversación con Silvestre, Arsenio produce, en verdad, una suerte de teoría noctámbula de los Contradictorios:

Los contradictorios eran grandes jodedores, de bromas macabronas, que siempre hacían lo contrario de lo que se esperaba de ellos. No saludaban a nadie, ni siquiera a los otros contradictorios. Sabían a qué atenerse. Por ejemplo, hay el relato de una vieja que tenía frío y se dirigió a un contradictorio para que le consiguiera una piel con qué calentarse. El contradictorio ni siquiera respondió, como es obligatorio con los ancianos. La vieja volvió a la tienda maldiciendo estos nuevos tiempos en que nadie respeta nada, se acabó la tradición, a dónde vamos a ir a parar nosotros los indios y si estuviera vivo el Jefe Buey en Celo estas cosas no pasarían. Pero pasaron esas cosas y pasó el tiempo y pasó un águila de cabeza calva sobre el campamento. Un amanecer, cuando la vieja se levantó encontró una piel humana ante su tienda. Asqueada y chasqueada se fue a quejar al concejo de ancianos. Los elders se reunieron y dictaminaron castigar. A la anciana! En consideración a su edad, solamente fue un regaño. Insensata (le dijeron, me imagino, el equivalente indio de esa palabra), la culpa es tuya y solamente tuya. ¿No sabes, vieja, que no se puede pedir nada a un contradictorio? Sobre ti y los tuyos caerá la maldición del alma de ese pobre desollado. Justicia india. (CABRERA INFANTE, 2007, 442-443).

Según este pasaje de Arsenio, los Contradictorios se caracterizan por invertir en sus actos el orden tribal, por desacatar la sabiduría establecida y por burlar el código de

⁷⁴ “...el sinsentido, entendido austeramente, tiene el valor terapéutico de curar la ilusión de que el sinsentido signifique algo” (BORRUTTI, 2008, 64).

comunicación tradicional. Gozan de la complicidad de los *elders*, los mayores, los sabios de la tribu. Porque los Contradictorios son un clan, según la primera noticia libresca del actor Cué, solo *tolerado* por la tribu en consecuencia de su importancia durante la guerra. Guerreros bromistas (aunque las bromas llegaban en tiempos de paz), Arsenio los convierte en paradigma de la incongruencia creadora. De allí que la mayoría de los Contradictorios considerados por Arsenio sean escritores y personajes literarios, ilustrando de entrada el carácter paradójico de la categoría exaltada (un clan de gente real e imaginaria): Philip Marlowe (personaje de Chandler), Sherlock Holmes (el jefe de Watson), Hemingway (que decía tener sangre india), Rabelais, Mary Shelley (la única mujer en el elenco contradictorio), Ezra Pound, Don Quijote, etc. La teoría de los Contradictorios exhibida por Cué cuestiona el racionalismo hasta el punto de ser más bien una anti-filosofía o una filosofía paradójica. El racionalismo, en verdad, parece ajeno al espíritu de los Contradictorios. Incluso el racionalismo con intervalos pasionales. A propósito de Julien Sorel, el personaje stendhaliano de *Rojo y negro* (1830) a quien Silvestre tiene tan presente, dice Arsenio:

No. Sorel es un francés y los franceses se empeñan, como tú bien has visto, en ser racionalistas hasta la locura, voluntariamente anti-contradictorios. Desde Baudelaire no tienen uno. Breton, que tanto quiso serlo, es lo más lejos que hay del contradictorio, el falso contradictorio. Beyle pudo haberlo sido, si hubiera nacido en Inglaterra, como su amigo Lord Byron (CABRERA INFANTE, 2008, 444).

La asociación crítica de racionalismo militante con la cultura francesa es, por cierto, cara a Arsenio. ¿Era, quizá, una crítica implícita a la francofilia predominante de las letras cubanas y, en realidad, latinoamericana?⁷⁵ En sus “Confesiones de un comedor de gofio cubano”, anotadas por Silvestre, se lee: “Los franceses hacen de la lucidez una virtud, cuando no es más que un vicio: la visión ideal de la vida, que en realidad es confusa. Al menos, mi vida (la única que conozco más o menos bien) es confusa” (CABRERA INFANTE, 2007, 363). La meta del racionalismo ilustrado -la lucidez antioscurantista- es vista como una borradura del caos y el equívoco, vale decir de la

⁷⁵ Severo Sarduy desestimó, por su parte, la crítica a la francofilia latinoamericana: “Es que entre nosotros, o sea, en América Latina, por un lado hay toda una tradición que se orienta a Francia y, por el otro, aunque parezca mentira, es también tradicional usar el adjetivo afrancesado con intención acusatoria” (1998, 251). Si bien sugiere la posibilidad del nacionalismo (ilustrado por los críticos oficiales cubanos) y “la estereotipada seducción que ejerce Francia” como fuentes de deslegitimación de la filiación francesa, Sarduy no menciona casos de escritores anti-francófilos ni distingue corrientes de influencia francesa. Lo cierto es que hay varias *Francias* en *América Latina* (concepto no menos elusivo). A juzgar por su canon contradictorio, Arsenio, como el mismo Cabrera Infante, parece un francófilo *sui generis*, sin duda poco programático.

vida. El caos, para Arsenio, no es la vida sino su metáfora: “Vivo entre lo provisorio y el desorden, en la anarquía. Este caos tiene que ser de todas-todas otra metáfora de la vida” (CABRERA INFANTE, 2008, 355). La razón ilustrada (emblemática o tópicamente francesa) a la que se refiere Cué opera *–como un vicio–* en un absoluto secularista. Convierte a las ideas en ídolos. Los Contradictorios, en cambio, viven inmersos en el caso, carente de fundamento epistémico según lo ha entendido Aldo Gargani:

El “fundamento” es un estatuto privilegiado que se asume por un uso, por un módulo interpretativo a través del dispositivo de reglas que establece la exclusión y la prohibición inexorable de formas alternativas de uso y, por lo tanto, de interpretación (1981, 105).⁷⁶

Dicho de otro modo: en materia de conocimiento, no hay orden que no repose en una convención esencialista más o menos consciente, en una clausura programática o provisional ante la abertura potencial del caso. Caso es anagrama de caos y el “caos concéntrico” (CABRERA INFANTE, 2008, 296), una variación de la metáfora-base del laberinto. La teoría de los Contradictorios apunta a una conciencia del caos y la ambigüedad propia del acontecer; una conciencia de la *confusión*, que es la palabra de Arsenio. Según Baudelaire, uno de los raros ejemplares franceses del clan contradictorio, “El mundo no anda sino por el Malentendido” (BAUDELAIRE, 2009, 126)⁷⁷. El mundo de los Contradictorios, al menos, no. Porque los Contradictorios no solo *viven* en el caso sino que *son* un caso. Esta casualidad constitutiva denuncia las idealizaciones ontológicas, historicistas o estéticas. El absurdo humorístico expresa mejor, para Arsenio, la confusa aleatoriedad de la vida que la razón ordenadora. ¿No habría Arsenio suscrito aquel comentario de Francis Ponge a la sombría teoría del absurdo postulada por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942)?: “¡Está claro que el mundo es absurdo! ¡No hay duda sobre la no-significación del mundo! / Pero, ¿qué tiene eso de trágico?” (PONGE, 1999, 213)⁷⁸. Aunque el *acaso* es un valor importante en su teoría (más bien confesión teórica), Cué tampoco parece militar a favor de

⁷⁶ Traducción mía. En el original: “Il “fondamento” é uno statuto di privilegiamento che viene assunto da un uso, da un modulo interpretativo mediante il dispositivo di norme che stabiliscono l’esclusione e il divieto inesorabili di modalità alternative di impiego e quindi di interpretazione”. En las ideas de Gargani sobre el caso reverbera el pensamiento wittgensteniano: “No hay orden alguno a priori de las cosas” (2014, 124).

⁷⁷ Traducción mía. En el original : « Le monde ne marche que par le Malentendu ».

⁷⁸ Traducción mía. En el original : « Bien entendu le monde est absurde! Bien entendu, la non-signification du monde ! / Mais qu’y a-t-il de tragique ? »

ninguna cruzada anti-racionalista a la manera surrealista, con su programa de unir a través de la escritura poética los contrarios separados arbitrariamente por el absolutismo racionalista. Tampoco parece confiar en la magia, salvo la numerológica. No hay unión de contrarios en los Contradictorios, todavía menos proyecto de abolición de las contradicciones. Hay sinsentido consentido, *justicia india*, no síntesis. Humor posmallarmeano: toda broma emite un lance de equívocos.

La paradoja propone un problema lógico o retórico cuya resolución queda en el aire: “La paradoja es el producto no de un error de *razonamiento* sino de un defecto de sustancia: una disonancia de confirmaciones” (RESCHER, 2001, 6-7)⁷⁹. Rescher recuerda además que para Cicerón lo que los griegos llamaban paradojas, los romanos denominaban *maravillas*. Arsenio, en el mismo capítulo donde expone su teoría, dice que diría un poema que no dice. Lo repite en varias lenguas y formas, jugando con las palabras: esa repetición paródica es el poema. *Si te llamas Babel y no Beba Martínez*: solo en una lengua *babélica* –aquí un nombre propio adjetivado, anagramático, transmutado- el poema de Cué sería *decible*. Como está, es la parodia de una exhalación, pero, una exhalación *babélica*. Humor a la vez hermético y fuera de lugar, bidireccional, como ya señaló Suzanne Jill Levine, traductora al inglés de *Tres tristes tigres*: “Los juegos verbales revelan la duplicidad del lenguaje –que no solo contempla ideas sino que también se contempla a sí mismo- al desviar nuestra atención del objeto a la palabra” (1998; 36). Ese desvío del objeto a la palabra supone asimismo una simulación del lenguaje: al quedarse sin objeto referencial, la palabra misma se hace objeto, pero objeto lúdico, doble: un simulacro y también un síntoma⁸⁰. Al exhibir la insensatez de las palabras, inextricable por lo demás de su condición lúdica, la descomposición humorística instaura la falta de fundamento como presupuesto de cualquier acto de habla. La idea no es un ídolo sino un chiste.

DEL NOMBRE COMO SIMULACRO

La temática del nombre atraviesa *Tres tristes tigres* de principio a fin. La pregunta de la Julieta shakespeariana –¿qué hay en un nombre?, ¿qué significa un

⁷⁹ Traducción mía. En el original: “Paradox is the product not of a mistake of reasoning but of a defect of substance: a dissonance of endorsements”.

⁸⁰ “...para que haya síntoma, es necesario que haya duplicidad” (LACAN, 1981, 136). Traducción mía. En el original: « ...pour qu’il y ait symptôme, il faut qu’il y ait duplicité”.

nombre? - es en verdad una insistencia en Cabrera Infante.⁸¹ En la pieza de Shakespeare, el nombre –identidad heredada e impuesta- es la clave de la rivalidad familiar de los amantes. Sin nombres, sin linaje, no habría –suponen los protagonistas- obstáculos para su pasión. En *Tres tristes tigres*, el nombre deja de ser la palabra icónica de la identidad para pasar a ser una palabra irónica, desdoblada y lúdica. Aparece como metamorfosis y chiste en Bustrófedon; como espejeo mordaz en los nombres de los personajes; en las parodias de escritores cubanos. En *Tres tristes tigres*, los nombres también se miran en el espejo. El espejo de Bustrófedon, tal vez sea necesario agregar. Aun en materia religiosa Bustrófedon se deja guiar – al parecer sin sucumbir- por la fascinación especular de las palabras: “y estuvo a punto de hacerse musulmán por el nombre de Alá, el dios perfecto” (2008, 234). Según Celina Manzoni, Bustrófedon es el descubridor de su propio nombre falso (1993, 90). Pero el nombre de Bustrófedon no es ni verdadero ni falso: no un nombre propio sino sustituto⁸². El simulacro es aquí una forma desplazada del mito.

En *Torres de Babel*, su teoría (quizá más bien poética) de la traducción, Jacques Derrida afirma que Babel “sería el mito del origen del mito” (2006, 11)⁸³. Un mito sobre el habla; un mito *hablante*. Mito o chiste: sobre el origen, sobre la imposibilidad de un acabamiento, sobre la comunicación. Para Derrida, el desmoronamiento de esa torre bíblica sugiere que el lenguaje es una construcción inacabada e inacabable, una arquitectura –*arquiconstructura*, según su neologismo- trunca en su promesa de unidad. Las lenguas son anteriores⁸⁴ a Babel y a Babel sobreviven. Y Yahvé –cuyo nombre mismo es escindido, impronunciado, intraducible- “descendió para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres”⁸⁵ y decidió confundir sus lenguas. “Por esto fué llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra”⁸⁶. Babel quiere decir –*dice*- a la vez confusión y exilio. Por ese reconocimiento, para Derrida los confundidos

⁸¹ En el mismo diálogo de la pregunta sobre el nombre, dice Julieta: “No es sino tu nombre mi enemigo. / Tú eres tú mismo, aunque no un Montesco.” Traducción mía. En el original: “’Tis but thy name that is my enemy. / Thou art thyself, though not a Montague.” SHAKESPEARE, William: *Romeo and Juliet*. Acto 2, Escena 2. Disponible en: http://nfs.sparknotes.com/romeojuliet/page_80.html. Consultado en 7 ago. 2019.

⁸² “...la representación es originalmente creación de sustitutos”. Traducción mía. En el original: “...representation is originally the creation of substitutes” (GOMBRICH, 1965, 8).

⁸³ Traducción mía de la versión en portugués de Junia Barreto: “seria o mito da origem do mito”.

⁸⁴ “...antes da linguagem, as línguas” (DERRIDA, 2006, 42).

⁸⁵ *Génesis* 11, 5. Traducción de Reina Valera. Disponible en: https://es.wikisource.org/wiki/Biblia_Reina-Valera_1909/G%C3%A9nesis/11#11:1. Consultado en 19 dic. 2018.

⁸⁶ *Génesis*, 11, 9. Idem.

habitantes de Babel están destinados a traducir. En *Tres tristes tigres*, la traducción – como la paronomasia y la parodia- es por cierto una de las formas del juego verbal. El humor es el vínculo entre esas tres formas de continuidad mítica. Una continuidad, importa aclarar, basada en la paráfrasis, la distorsión, el azar y el capricho. El humor en *Tres tristes tigres* es el equívoco que se atreve a decir su nombre.

La puesta en cuestión de una identidad verbal inequívoca propicia en *Tres tristes tigres* el trastocamiento, el delirio y la metamorfosis de los nombres. El nombre es la clave borrada o desviada o elíptica del decir paronomásico. Como ha escrito Claudia Hammerschmidt:

...en la lengua bustrofedónica, el nombre ‘Bustrófedon’, por su mismo movimiento interminable, sirve para referirse al ejercicio y agotamiento lingüístico total. Este, sin embargo, no es inmotivado o sin rumbo o meta, sino que contiene una finalidad por lo menos triple: escenificar la independencia no-motivada del lenguaje, traducir la ‘esencia’ del que enuncia los juegos de palabras, y hacer coincidir así el nombre y el sujeto u objeto nombrado (2017, 78).

Pero la borradura alude a una clave perdida: hay creación mítica, no restitución de la unión platónica entre nombre y cosa. Solo hay nombres en *Tres Tres tristes*: Bustrófedon es el nombre por antonomasia. La cosa (identidad, sentido o experiencia) no se restituye, está fuera del juego del decir. Su ausencia se muestra como memoria o representación humorística o alegoría⁸⁷.

Decir, también, obsceno. Como señaló Leyla Perrone-Moisés a propósito de *La Habana para un infante difunto* (1977), la paronomasia es la base de un procedimiento desenmascarador de “una especie de obscenidad fundamental de la lengua” (1981, 130). *Tres tristes tigres* participa asimismo de esta ceremonia de desenmascaramiento. En el origen del nombre hay también una máscara autoritaria. Lo que la narradora del primer monólogo de “Los debutantes” –no otra que la Laura Díaz de las confesiones- y su amante no le dicen “nunca a nadie” es que ellas “también hacían cositas debajo del camión” (CABRERA INFANTE (2008, 23). Lo indecible en estas páginas no es tanto el sexo como institución, puesto que ella y su cómplice contaban a quien quisiera escucharlas los escarceos sexuales de una pareja de novios del pueblo. La prohibición es

⁸⁷ Hammerschmidt hace una lectura platónica (más específicamente cratílica) de la poética del nombre en *Tres tristes tigres*: “Esta remotivación de lo que se sabe arbitrario intenta encontrarla en los nombres, que desde el Crátilo de Platón están en la base de todo intento de motivar las palabras para que traduzcan la esencia de lo nombrado” (2017, 77). Pero la cosa o la esencia de lo nombrado aquí no es más que un simulacro: otro nombre.

la sexualidad propia, impropia: en este caso, una sexualidad infantil, femenina y homoerótica. El chismorreó voyeurístico de la narradora resulta una cortina de palabras para el placer sexual. Se cuenta (con regusto y cierta perversidad) lo visto, no lo experimentado, si bien lo visto es parte inevitable de lo experimentado y oculto. A la obscenidad más evidente (la pareja de novios, la madre distraída, la curiosidad del pueblo), se yuxtapone la obscenidad impronunciable del sexo de las niñas. Ambas formas de relatar la sexualidad se ofrecen ya al comienzo de *Tres tristes tigres*. Lo obsceno toma la escena⁸⁸. La iniciación no es solo al sexo sino al juego de narrar.

¿No hay una sobrevivencia de estas dos acepciones de obscenidad en los enmascaramientos y desenmascaramientos de Bustrófedon y sus cuatro amigos? También ellos *hacen cositas* con las palabras. Solo que en ellos el tabú –*lo que nunca le dijimos a nadie*– es mencionado, transgredido ritualmente mediante paronomasias, salidas de ingenio, remedos literarios, *punilingüismo*. La voluptuosidad cómica acontece en la materialidad misma de la lengua. Lengua verbal como lengua carnal, tan compulsiva como jocosa; literatura como cuerpo del deseo. De allí que para Bustrófedon el diccionario – ¿simulacro de la torre bíblica, juguete, prótesis?– sea una fuente inagotable de encantamiento, regocijo e hilaridad: “mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine. Mejor que Hitchcock, vamos” (CABRERA INFANTE, 2008, 233). Al vaciar el nombre de sentido conceptual, el obsceno juego paronomásico de Bustrófedon postula un querer decir mítico. De acuerdo con Carlo Ginzburg, “El nombre aislado, “ni verdadero ni falso”, al cual Aristóteles asoció el verbo aislado, es el núcleo del mito” (2001, 84)⁸⁹. El decir de Bustrófedon es la representación humorística de ese núcleo mítico⁹⁰. Al comienzo era el trabalenguas.

¿Participa el humor en *Tres tristes tigres* de una poética del asombro? Para María Zambrano, “El asombro es pasmo, el pasmo que se da cuando se vislumbra algo insólito, pero que es aún más puro y fecundo cuando se produce ante algo de sobra conocido y que de repente se presenta como nunca visto” (apud PITARELLO, 2014, 185). En *Tres tristes tigres* el asombro ocurre a partir de la vislumbre del lenguaje, ese algo de sobra conocido, como una instancia insólita, incluso como extrañeza

⁸⁸ Entre los nombres indecibles listados por Bustrófedon, todos tienen connotaciones sexuales (Shiram Boyasian Mamasian en Cuba, Felo Bergaza en México, Cuca Valiente en Venezuela), menos uno: Lev Davidovich Bronstein en URSS (CABRERA INFANTE, 2008, 293-294). Entre los Filósofos Más Ilustrados, hay otro hereje: Giordano Brulé, quemado en Roma a instancias de la Inquisición veneciana en 1600 por postular la idea de la infinitud de los mundos.

⁸⁹ Traducción mía. En la versión consultada: “O nome isolado, “nem verdadeiro nem falso”, a que Aristóteles associou o verbo isolado, é o núcleo do mito”.

⁹⁰ “Ya el nombre de Bustrófedon ilustra la poética que incorpora” (HAMMERSCHMIDT, 2017, 76).

fundamental. El humor es la tentativa de elaboración literaria de esa extrañeza, una “dialéctica de la sorpresa” como dijo Nicolás Rosa (1970, 119-124), pero también (y por eso mismo) de su resistencia a cualquier voluntad de instrumentalización. En este contexto se sitúan los reparos de Cabrera Infante al humor satírico, a su parecer una modalidad subordinada a una conceptualización edificante⁹¹, y su preferencia por los juegos de palabras y la parodia, donde el humor implica autorreflexión. La sátira es una ilustración de un sistema de creencias; los juegos lingüísticos y la parodia descubren formas de lo cómico. Apuesta por el humor que juega y simboliza, no por el que acusa y estigmatiza⁹². *In riso veritas*, es la consigna del *difunto* G. Caín, pseudónimo crítico de Cabrera Infante, en *Un oficio del siglo XX* (1999, 255). La verdad de Bustrófedon -no la deducción apodíctica de la lógica clásica sino la absurda y, por eso mismo enigmática *bustrofonada* lingüística- está en la risa.

Poética del humor: un no-saber creador, un método de extrañamiento a partir de la desconfianza burlona ante la legalidad determinista de las palabras, un *enloquecimiento* y una intemperie del lenguaje. Más allá del saber, del orden discursivo y de la cordura aséptica, los personajes de *Tres tristes tigres* –tal aquellos *espíritus burlones* de los que habló Gombrich a propósito del *witz* freudiano- “se divierten en el subsuelo juntando textos y palabras a partir de su propia fantasía, por ejemplo a partir de los sonidos, las imágenes o las asociaciones emocionales”⁹³ (GOMBRICH, 1996, 202). En los trabalenguas, enmascaramientos y soliloquios de *Tres tristes tigres* el lenguaje se muestra en su plena reversibilidad y fragmentariedad, en sus aporías y aberturas. Hay palabras no solo debajo de las palabras, como dijo memorablemente Starobinski acerca del método anagramático saussuriano, sino entrelíneas y al margen. Hay palabras en el espejo y en el aire. La operación humorística cabreriana propone así tanto una crítica como un reencantamiento del lenguaje. Como a Mallarmé, no le interesa contar directamente el mundo sino crear su doble posible para luego borrarlo⁹⁴. Antes que invención demiúrgica de un decir, *Tres tristes tigres* es un vasto *ready-made* novelesco. Intervención lúdica, antes que virtuosismo. Elaboración verbal de la

⁹¹ Cf.: A. MacAdam: “Guillermo Cabrera Infante”. *Paris Review*, 87, primavera 1983.

⁹² Es el mismo criterio de Hodgart (1969), Berger (1991) y otros.

⁹³ Traducción mía. En el original: « ... imps are having their fun down there, assembling texts or words according to their own whim, for instance according to sounds, images or emotional associations”.

⁹⁴ Sobre la relación de Mallarmé con el doble disuelto, cf. Édouard Glissant (1990). También: Octavio Paz: “Los signos en rotación”. In: *El arco y la lira*. México: FCE, 1998, y Haroldo de Campos: “Caos e ordem: acaso e constelação”. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

incongruencia: bricolaje. Más que el sujeto creador, parafraseando a Starobinski⁹⁵, lo que está detrás de la prosa cabreriana es una palabra ausente y una risa sobreviviente, fantasma. El criterio organizador ha sido esa voz que no dice nada porque no hay nada que decir salvo cuando se habla solo *con* el lenguaje. Una conversación sin fundamento, en la falta fundamental del decir, suspendida en un abierto⁹⁶. En la risa de *Tres tristes tigres* se escucha no apenas la voz del otro –y son muchas voces- sino, como quería Octavio Paz para la poesía, la otra voz. El maníaco juego anagramático de Bustrófedon es también un arte de la transformación. Transformación, además, iniciática. Dice: ríe sin esperar la salvación. Ríe hasta condenarte. La risa quizá te sobrevivirá.

⁹⁵ “La cuestión es: ¿qué hay detrás del verso? La respuesta no es: el sujeto creador, sino: la palabra inductora”. Traducción mía. En el original : « La question étant: qu’y a-t-il immédiatement derrière le vers? La réponse n’est pas : le sujet créateur, mais : le mot inducteur » (STAROBINSKI, 1971, 152).

⁹⁶ Escribe Aldo Gargani: “El asombro es aquella condición en la que no entramos ni salimos, sino que estamos como suspendidos en un Abierto”. Traducción mía. En el original: “Lo stupore é quella condizione in cui noi non entriamo e non usciamo, ma in cui siamo come sospesi in un Aperto” (1999, 35). ¿No es también la abertura –sin entrada ni salida- de la paradoja zenoniana?

CAPÍTULO 2: LA ESTRELLA DEL FIN DEL MUNDO

Si detrás de la fascinación hay una imagen que falta, detrás de la imagen que falta hay algo todavía: la noche (QUIGNARD, 2009, 8)⁹⁷.

LA SALVAJE BELLEZA DE LA VIDA

También en una dimensión simbólica *Tres tristes tigres* opera en la disolución de los fundamentos. Disolución y simbolización participan, en verdad, de un mismo procedimiento figurativo. No solo el espacio se disuelve y muda: de igual modo el tiempo, entre la ruina histórica y la dilatación nocturna; así la identidad narrativa, entre la celebración de la alteridad y la creación de la interioridad. En *Tres tristes tigres* espacio, tiempo e identidad narrativa se entretajan en una poética de la memoria.

Al adentrarse en el *night-club* Las Vegas, después de conversar con el productor en desgracia Vitor Perla y sumergirse en la “penumbra profunda” (CABRERA INFANTE, 2007, 1968) con la *sirena* Irenita, Códac presencia un espectáculo inaudito. La Estrella, sin acompañamiento instrumental, canta una *canción desconocida*. Más que espectáculo, en verdad: para Códac, un acontecimiento transformador. La aparición de aquella cantante negra es contada por Códac como una epifanía paródica, una revelación vocal mediada por la enormidad grotesca de su cuerpo. La Estrella canta a capela, pero antes de Códac oír la cantar, se le aparece. Una aparición cuya significación parece ser el único en considerar: ni Vitor Perla ni Irenita, los acompañantes de Códac aquella noche, parecen percatarse de su insólita singularidad. Su descubrimiento es el ápice emocional de su rapsodia elegíaca y aun de *Tres tristes tigres*. La Estrella no apenas *representa* sino que *encarna*, para Códac, “la salvaje belleza de la vida” (CABRERA INFANTE, 2007, 69).

El encuentro con La voz de La Estrella es una experiencia iniciática para Códac; no solo una visión. Una experiencia transfiguradora que se da a través de la fabulación y el lenguaje, como *écfrasis*⁹⁸. El sacudimiento emocional corresponde al nacimiento de una canción: en *Tres tristes tigres* Noche de ronda nace. Su matriz germinativa no es otra que La Estrella. Para Códac, el descubrimiento de La Estrella representa también el

⁹⁷ Traducción mía. En el original : « Si derrière la fascination, il y a l'image qui manque, derrière l'image qui manque, il y a encore quelque chose : la nuit ».

⁹⁸ “Lo musical como *écfrasis* musical. El escritor ‘reconstruye’ mediante la descripción la obra musical por medio de un código diferente: el de los signos lingüísticos” (RAMOS-IZQUIERDO, 2015, 114).

fin de una cierta orfandad o inercia existencial. La Habana, a partir de ese momento, gana un eje simbólico. La Estrella es el comienzo -la musa habanera- de la memoria.

Calidez emotiva y desbordamiento paródico en Códac; plenitud musical y marginalidad social en La Estrella. Porque si Códac es ambivalente frente a La Estrella, de entrada hay dos Estrellas que son una pero no la misma: La Estrella diurna, empleada doméstica o cocinera picaresca, madre declarada pero no comprobada de un *bobo*; La Estrella nocturna, que es la que fascina a Códac y la que rige el *chowcito*. Una Estrella iluminadora, transfiguradora; otra precaria, anónima. Para Códac, al final, ambas son indiscernibles.

Al narrar la epifanía de La Estrella, Códac no deja de mencionar el cuerpo de la cantante. El cuerpo de La Estrella es visto analógicamente como figura marina, animalesca o arquitectónica. Parece un hipopótamo, un edificio, un barco. La figura de La Estrella remite así a figuras colosales no humanas. El cuerpo parece ser aquí la instancia primera de la voz; pero una instancia metafórica, analógica. Esta metaforización propone una forma grotesca de representación corporal. La voz sale de los pulmones, de la laringe, del corazón: vísceras resonantes. La voz es “materialidad fónica” (BARTHES, 1986, 252), algo que se produce con el cuerpo.

Chesterton (2017) afirmó que hay escritor enamorado de su voz y escritor enamorado de otras voces. Esta dicotomía aparece en los personajes de *Tres tristes tigres*, siempre de forma problemática. La pasión por la voz propia –en Silvestre, en Cué- es trastornada por los trabalenguas; la de los otros, parodiada. Bustrófedon, sin voz propia, emite señales por el placer de emitirlas. Solo Códac se apasiona sin mimetismo por otra voz. La voz en cada caso -para usar una formulación lacaniana- es la forma ostensiva de la alteridad⁹⁹ del decir. Esto es quizá más evidente en el caso de La Estrella. La voz de La Estrella es la voz del canto; el canto, el espectáculo de la voz. Al apasionarse por la voz de La Estrella, Códac no la separa de su cuerpo. Describe la voz de La Estrella como “una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz” (2007, 73). Lo manifiesto no es solo la voz de una cantante entre otras sino la voz de una alteridad irrefutable; la otra voz quizá, para decirlo con Octavio Paz, “la marca, no del pecado, sino de la diferencia original” (1990, 133). Pero su cuerpo, al fotógrafo de las beldades habaneras, le causa asombro y por momentos repugnancia. El fotógrafo de las estrellas se exalta (una exaltación ambigua, irónica) por la voz de “aquel elefante

⁹⁹ “Lacan chama a voz “a alteridade do que se diz”...” (NANCY, 2014, 49).

que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música” (CABRERA INFANTE, 2007, 69). “Ella cantaba boleros” es una irónica, se diría anti-bolerística *rendición* amorosa.

Lorenzo García Vega (2007, 243-75) señaló la mudanza de mirada sobre las figuras femeninas en la literatura cubana del siglo XX: de la madre cálida y cuidadora en Lezama y los otros escritores origenistas a la mujer dura, sin ternura del grupo organizado alrededor de *Lunes de Revolución*. Pero ¿falta calidez en el relato de Códac sobre La Estrella? Sin duda no se trata de una figura doméstica ni protectora, pero ofrece sí un acogimiento y deja en Códac una marca. La Estrella es la matriz (o la musa) de la narración. Pero tampoco hay solo calidez en la relación de Códac con La Estrella. Pues está también el descubrimiento de esa otra Estrella, la Estrella Rodríguez, una Estrella sin linaje ni audiencia, arrimada en casa de Alex Bayer, ya desesperado por verla partir o alcanzar el éxito (lo segundo por lo primero). Pero ¿cómo lanzar al estrellato a La Estrella? La Estrella comparte con otros personajes de *Tres tristes tigres* un sueño de gloria vinculado al espectáculo. De allí que Códac –casi un moralista barroco– hable de su “vanidad monstruosa”, de su deseo no solo de triunfar sino de ser admirada, de verse encumbrada por los otros. Códac mismo ha querido interceder a su favor. En la cuarta sección de “Ella cantaba boleros” quiere convertirse en el empresario de La Estrella e invita a una reunión para que *todos* la oigan. Códac parece conocer a todo el mundo en La Habana, desde el glosolálico Bustrófedon al crítico Rine Leal pasando por los cantantes Beny Moré y Elena Burke (a Alejo Carpentier, voz autorizada de la historiografía musical cubana, finalmente no lo invita). Y La Estrella no aparece. Después de buscarla por La Rampa, que es la zona de La Habana donde *todo* ocurre, y encontrarla comiendo algo en un bar, La Estrella decide acompañarlo a la reunión. Pero La Estrella, en el momento en que los amigos de Códac se disponían a escucharla, no canta.

Códac sabe ahora de la inadecuación (del silencio) de La Estrella. Fuera del *chowcito*, ¿no es la voz una falta en La Estrella? En *Tres tristes tigres* se entrelazan dos instancias discursivas: fonía y grafía. No solo la pasión por la letra se expande a una frenética y aun ecológica¹⁰⁰ locuacidad, sino que la oralidad es registrada como letra escénica. Ambas se resuelven como simulacro o performance, ya ingenioso o ingenuo.

¹⁰⁰ En el sentido que le da Claudia Hammerschmidt de logos o lenguaje del eco: “...la eco-logía de Cabrera Infante constituye el reciclaje ecológico de los restos, de los fragmentos de un gran continuo que se deshizo y se rompió para siempre” (2017, 72).

A propósito de la diferencia entre letra y voz, Nicolás Rosa escribió: “La escritura, el grafo, es siempre el intento de lograr el carácter civilizador de la marca, de la huella escrita, que se opone a la marca “salvaje” y bárbara de la fonía” (1992, 62). *Tres tristes tigres* subvierte esta dicotomía. Pues el carácter cristalizado de la escritura –el estilo– es parodiado metódicamente en la novela (de forma explícita en las parodias sobre el asesinato de Trotsky y en la no menos paródica estancia del señor Campbell y esposa en La Habana). Lo *salvaje* sí aparece, aunque no como algo degradado, apenas como un tópico para referirse a la emoción relegada, encubierta o secreta que finalmente adquiere un lugar, un tiempo y una voz.

Tanto la voz de La Estrella como el repique de los cueros de Eribó trasponen esta polaridad. La voz (el *pathos*) de La Estrella queda registrada apenas por la memoria de Códac. Su único disco grabado, según el memorialista, es apenas la sombra de su voz. A La Estrella hay que oírla de cuerpo presente. La improvisación extática de los bongós de Eribó se da como fuga: de sus confesas frustraciones amorosas y sociales (que van juntas), de una pudorosa desesperanza existencial. La música ampara y hechiza; propone una forma de comunión y de iniciación. La gran sorpresa inicial de Códac es la forma como La Estrella reinventa un bolero ya entonces canónico de Agustín Lara (en verdad registrado en 1935 a nombre de María Teresa Lara, hermana del compositor: otra ironía sobre la autoría de la canción¹⁰¹). La Estrella es –junto a Bustrófedon– la figura poética por antonomasia de *Tres tristes tigres*. Pero fuera del escenario La Estrella es a su vez una sombra de sí misma. Su inadecuación es otra iniciación para Códac, una abertura a la circunstancia de La Estrella. Su voz es ahora un habla y la sitúa fuera del juego social de los narradores. Pero también la define su apariencia: su fealdad, su gordura, su negritud. No hay lugar para La Estrella fuera del *chowcito*, fuera de la noche musical. Para no hospedarla más en su casa, Alex Bayer le pide a Códac que la convierta en una *estrella* del espectáculo, en una *estrella* de verdad. Pero La Estrella, como se ha dicho, tampoco se muestra en su elemento en medio de los iniciados musicales (los que podrían abrirle el camino al ansiado éxito). Así cuenta Códac su segundo descubrimiento de La Estrella:

La busqué en el bar Celeste, entre la gente que comía, en el Escondite de Hernando, como un ciego sin bastón blanco (porque sería inútil, porque ni

¹⁰¹ Según el site Second Hand Songs, una forma de evitar la exclusividad contractual con la casa discográfica estadounidense RCA Victor. Disponible en: <https://secondhandsongs.com/work/138017/all>. Consultado en 14 nov. 2019.

siquiera un bastón blanco se vería allí), ciego de veras al salir por el farol de la esquina en Humboldt y Pe, en el MiTío en su airelibre donde todas las bebidas saben a tubo de escape, en Las Vegas evitando encontrar a Irenita o a la otra o a la otra y en el bar Humboldt, y ya cansado me fui hasta Infanta y San Lázaro y no la encontré allá tampoco pero cuando regresaba, pasé de nuevo por el Celeste y en fondo conversando animadamente con la pared estaba ella, completamente borracha y sola. Debía haberse olvidado de todo porque estaba vestida como siempre, con su sotana de la orden de las Carmelitas Calzadas, pero cuando me le paré al lado me dijo, Hola muñecón, siéntate y toma algo, y se sonrió de oreja a oreja. La miré, bravo, por supuesto, pero me desarmó con lo que dijo, No podía varón, me dijo. No tengo coraje: ustedes son muy fisnos y muy cortos y muy decentes para esta negra, dijo y pidió otro trago, mientras se bebía el que tenía... (CABRERA INFANTE, 2007, 131).

Los invitados, según el temor confeso de La Estrella, son “muy fisnos y muy cortos y muy decentes para esta negra”, lo que muestra a La Estrella como alguien fuera de lugar. Ellos *saben*, ella *apenas canta* (la presencia de Beny Moré en la reunión pone de relieve el carácter fantasmático pero no por ello menos revelador de su aseveración: porque el Beny también canta y no le teme a los que saben).

La iniciación que propone La Estrella (para Códac, para el lector posible de *Tres tristes tigres*) es de otra índole. No es una iniciación respetable (sea lo que sea que eso podría decir fuera del pequeño ritual de reconocimiento que Códac intenta con La Estrella desconocida). Se trata de un sacudimiento: iniciación *salvaje*, abrupta ceremonia a contracorriente incluso de sus sueños de gloria, un día cualquiera en Las Vegas. ¿No es asimismo una confesión histórica, la entrelínea traumática de una antigua memoria de inadecuación? Cuando habla de sí misma en tercera persona, La Estrella se refiere a “esta negra”. Esta clave negra es insoslayable en *Tres tristes tigres*, en especial en su relación con la música y el mito. Es algo que proclama con regocijo Códac, ya en su primer atisbo de La Estrella. Es asimismo algo implícito en la narración de Eribó, con el añadido del motivo mítico yoruba propuesto en el epígrafe de “Seseribó”. Pero este don o destino musical se corresponde a su confinamiento o marginalidad social. En el improvisado panfleto negrista de Códac, La Estrella aclara jocosamente de entrada su vocación musical, en oposición a la respetabilidad social. La soberanía musical en *Tres tristes tigres* está regida por los descendientes de los esclavos africanos, *traídos* –según asevera con cierto sesgo publicitario Códac- a instancias de Bartolomé de las Casas (1474-1566). La Estrella *escucha* divertida a su súbito admirador apostrofar al fraile dominico, el manifiesto negrista de Las Vegas asumiendo por momentos la forma de un rezo:

Me llamo Estrella, Estrella Rodríguez para servirle, me dijo y me dije, Es negra, negra, negra, totalmente negra, y empezamos a hablar y pensé qué país aburrido sería éste si no hubiera existido el padre Las Casas y le dije, Te bendigo, cura, por haber traído negros del África como esclavos para aliviar la esclavitud de los indios que de todas maneras ya se estaban acabando, y le dije, Cura te bendigo, has salvado a este país, y le dije otra vez a La Estrella, La Estrella yo la amo a usted, y ella se rio a carcajadas y me dijo, Estás completamente borracho, yo protesté y le dije, No, borracho no estoy, le dije, estoy sobrio, y ella me interrumpió, Estás borracho como carajo, me dijo y yo le dije, Usted es una dama y las damas no dicen malas palabras, y ella me dijo, Yo no soy una dama, yo soy una artista coño (CABRERA INFANTE, 2007, 70).

Aquí Códac recoge sin citar al Borges de *Historia universal de la infamia* (1935):

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy... la deplorable rumba El manisero... la habanera madre del tango, el candombe (BORGES, 1971, 17-18).

Según la cáustica relación borgiana, la expresión negra en las Américas ha sido eminentemente musical: como si Las Casas hubiese sido una especie de productor musical *avant la lettre* -o *avant le son*¹⁰². Recuérdese el argumento escolástico de Las Casas: dado que los indios eran criaturas con alma, era necesario traer negros, carentes cristianamente de ella¹⁰³. La conseja de Códac insinúa poca simpatía por la cultura española, al menos por la cultura criolla española como canon de la vida cultural cubana. De haber sido un borgiano menos devoto o acaso más dado a la pontificación ilustrada, Códac tal vez habría alabado a otro fraile: Félix Varela (1788-1853), “el primer cubano en decir algo públicamente contra el comercio de esclavos” (THOMAS,

¹⁰² Lezama Lima menciona en *La expresión americana* (1957) el arte del Aleijadinho, primer y único negro en su relación fundacional del continente, como “la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas” (1993; 105-106). Del aporte musical africano no hace mención. Pero en aquellas conferencias Lezama dejó dicho, con inusual deje hegeliano: “...las dos grandes síntesis que están en el barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide” (106). Pero ¿es barroca la música negra cubana?

¹⁰³ Sobre la controversia escolástica acerca del alma de los indios protagonizada por Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, cf. E. Lourenço “A política de Aristóteles e a questão da inferioridade dos índios do Novo Mundo”. In: *A morte de Colombo*. Lisboa: Gradiva, 2005. H. Thomas asegura que la esclavitud, más que medieval, fue una institución renacentista, ya que casi había sido eliminada en Europa antes de la conquista y colonización de América: “El Renacimiento en Europa no tuvo pretensiones humanitarias. Su “llama dura, de joya” restauró las ideas y las prácticas de la antigüedad, la institución de la esclavitud entre ellas”. Mi traducción. En el original: “The Renaissance in Europe had no humanitarian pretensions. Its “hard, gemlike flame” reburnished the ideas and practices of antiquity, the institution of slavery among them” (1997, 113). Thomas asimismo registra la participación de las monarquías de Africa Occidental –Benin, Dahomey, Loango, Ashanti- en el comercio de esclavos. La metáfora “hard, gemlike flame” proviene de una frase del escritor inglés Walter Pater (1839-1894) sobre el Renacimiento.

1997, 605)¹⁰⁴. Prefiere, en cambio, contar -por así decirlo- sus bendiciones. Sin negros, editorializa, Cuba sería insoportablemente tediosa. Así, la presencia negra en *Tres tristes tigres* está vinculada con una apuesta: la diversión contra la adversidad; incluso la diversión como fatalidad. Aparte de Borges, la irónica defensa de Las Casas por parte de Códac entronca con una cierta tradición crítica de la historiografía musical cubana. Hacia 1950 Fernando Ortiz todavía denunciaba la tendencia por parte de los historiadores profesionales a borrar el aporte negro a la música producida en Cuba¹⁰⁵ (una excepción temprana, aparte de Ortiz y sus colaboradores, fue Alejo Carpentier, cuyo libro *La música en Cuba* data de 1946)¹⁰⁶.

La música referida en *Tres tristes tigres* ya no es una música sagrada sino profana. Profana, por cierto, en un sentido paradójico. El bolero recitativo de La Estrella o la descarga de Eribó proponen un encantamiento mediado por hedónicas liturgias nocturnas. Hay diversión y espectáculo en lugar de ritos: la fiesta (el salir de fiesta o de farra o de juerga) es aquí una ceremonia profana. Se presenta en los lugares (cabarés, night-clubs) de La Habana de noche y es la lengua franca de los narradores del libro (en el carro Cué y Silvestre escuchan música barroca, Códac el *Mango mangüé* de Fellove). La música sigue marcando otro tiempo y otro espacio. “Seseribó” comienza con un episodio de mitología yoruba. Al principio había un río... Ekué canta y Sikán escucha; Sikán atrapa a Ekué y Ekué muere (“no estaba hecho para correr”); Sikán también muere, castigada por su profanación. “Pero no se perdió el secreto ni el hábito de reunión ni la alegría de saber que existe. Con su piel se encueró el ekué, que habla ahora en las fiestas de iniciados y es mágico” (CABRERA INFANTE, 2007, 96). En ese

¹⁰⁴ Mi traducción. En el original: “...the first Cuban to say anything publicly against the slave trade”. Varela murió exilado en Florida, Estados Unidos.

¹⁰⁵ El nacionalismo cubano, según Fernando Ortiz, prefirió al indio en detrimento del negro y del español como personificación patriótica: “El cubano patriota, que heredó el humanismo indófilo de Fray Bartolomé de Las Casas, en sus bregas contra el absorbente absolutismo cultural de España, buscó en el indio aborigen, hombre nativo, edénico y de “naturaleza”, como se pensaba en los siglos XVIII y XIX, un atrayente símbolo histórico de la personalidad cubana” (1950, 95). El desprecio al negro continuó durante el independentismo: “El cubano independentista exaltó al indio, dotándolo de todas las virtudes; ya había desaparecido y por tanto no tenía que ser subyugado... Pero ese mismo cubano no intentó siquiera hallar el simbolismo nacional en un negro; por ejemplo, en el rebelde Aponte, descuartizado por las autoridades por querer acabar con la independencia colonial y sobre todo con la esclavitud. Todo lo étnicamente negro fue envilecido” (1950, 95).

¹⁰⁶ Según Alejo Carpentier, había no pocos músicos y algún luter negro en Cuba ya a comienzos del siglo XIX. A los negros emancipados en Cuba les estaba prohibido trabajar como médicos, funcionarios públicos o sacerdotes. Los oficios permitidos eran escasos: la sastrería, la ebanistería, el baile teatral, la música (CARPENTIER, 1993, 137-138). Pero músicos negros había, música de negros no. “Habría que esperar a fines de siglo para que la música ancestral del África, oculta en los barracones, llevada en las mentes de los esclavos y libertos de reciente emancipación, salga de lo esotérico para insinuarse en la música de baile” (CARPENTIER, 1993, 143-144).

secreto mítico yoruba y ese gusto de la fiesta y su reconocimiento radica un elemento litúrgico de la noche de *Tres tristes tigres*. El cuero de los tambores abakuá (tambores simbólicos) viene míticamente de Ekué y Sikán.

La música para Eribó (o su otro nombre: Silvio Sergio Ribot) sigue asociada tanto al sustento económico como a una rotunda fruición liberadora. Eribó trabaja en un cabaret como bongosero de una orquesta de baile. Declara o insiste en que la música viva escapa al “cuadrado obligatorio del ritmo” (2007, 96). Su ejemplo es Beny Moré, “que en sus sonos, con su voz, se burlaba de la prisión cuadrada, planeando la melodía por sobre el ritmo, obligando a su banda a seguirlo en el vuelo y hacerlo flexible como un saxo, como una trompeta ligada, como si el son fuera plástico” (CABRERA INFANTE, 2007, 98-99). La música figura también una afirmación pulsional, un vuelo y un trance, una manía lúdica o una liturgia desplazada ¹⁰⁷:

Allí estaba ahora pensando que tocar el bongó o la tumba o la paila (o la batería, los timbales, como decía Cué señalando que era culto y a la vez brillante, sexual, popularmente ingenioso) era estar solo, pero no estar solo, como volar, digo yo, que no he viajado en avión más que a Isla de Pinos, como pasajero, como volar digo como un piloto, en un avión, viendo el paisaje aplastado, en una sola dimensión abajo, pero sabiendo que las dimensiones lo envuelven a uno y que el aparato, el avión, los tambores, son la relación, lo que permite volar bajo y ver las casas y la gente o volar alto y ver las nubes, y estar entre el cielo y la tierra, suspendido, sin dimensión, pero en todas las dimensiones, y yo allí picando, repicando, tumbando, haciendo contracanto, llevando con el pie el compás, midiendo mentalmente el ritmo, vigilando esa clave interior que todavía suena, que suena a madera musical aunque ya no está en la orquesta, contando el silencio, mi silencio, mientras oigo el sonido de la orquesta, haciendo piruetas, clavados, giros, rizos, con el tambor de la izquierda, luego con el de la derecha, con los dos, imitando un accidente, una picada, engañando al del cencerro o al trompeta o al bajo, atravesándome sin decir que es un contratiempo, haciendo como que me atravieso, regresando al tiempo, cuadrando, enderezando el aparato y por último aterrizando: jugando con la música tocando sacando música de aquel cuero de chivo doble clavado a un dado a un cubo de madera chivo inmortalizado su berrido hecho música entre las piernas como los testículos de la música yendo con la orquesta estando con ella y sin embargo tan fuera de la soledad y de la compañía y del mundo: en la música. Volando (CABRERA INFANTE, 2007, 119-120).

Tanto en el caso de La Estrella como en el de Eribó la música ejecutada, *viva*, desborda los géneros que le sirven de marco. No hay un canon musical único: como el lenguaje, la música en *Tres tristes tigres* es también babélica. Eribó se escabulle de la *prisión* rítmica de la músicaailable con un juego endemoniado de contracantos y

¹⁰⁷ “La pluralidad de los “viro” en los toques de batá es señal de ortodoxa africanía, pues es más notable entre los *olubató* del denso núcleo lucumí que en el siglo XIX se formó en las zonas marginales de La Habana, a donde la música sagrada de los batá fue traída directamente de África” (ORTIZ, 1950, 402).

atravesamientos. La clave de la descarga de Eribó está a la vez en su fantasía de vuelo sino también en el silencio, ese silencio que es a su vez la promesa de guardar un secreto confesado por Vivian Smith-Corona, la muchacha bella, rubia y rica con nombre de máquina de escribir la que Eribó presiente melancólicamente que *no* estará. El bolero para La Estrella parece una excusa para un performance hierático-festivo; un género a reinventar con la sola textura de la voz. La letra cantada adquiere con su voz otro sentido, resonancia, diapasón. Ambos, la cantante negra y el bongosero mulato, transforman en cada ejecución la música. Babel, no como condena, sino como liberación.

La Estrella: ¿voz negra para letra bolerística? Pero ¿cuál es la lengua del bolero? En “Formas de poesía popular”, recogido en *O* (1976), Cabrera Infante traza un sucinto recuento comentado del género bolerístico, no sin reconocerle su condición de poesía, además de una connotación antropológica:

Esta forma de poesía popular, pese a su nombre se originó en Cuba y es típicamente urbana, probablemente iniciada en La Habana. La forma literaria (mucho más que la música: originada formalmente en la habanera, el bolero cubano tiene poco que ver con el ritmo español del mismo nombre) viene del movimiento modernista y de la imitación de ciertos poetas cursis pero extrañamente certeros cuando se trata de tocar el corazón del pueblo que los recibe, acoge y preserva en la anónima posteridad del folklore (CABRERA INFANTE, 1999, 429).

Cabrera Infante menciona como fuentes cultas del bolero a algunos poetas modernistas: Amado Nervo (1870-1919), Juan de Dios Peza (1852-1910), José Ángel Buesa (ya mencionado a propósito del poema amoroso de Cué) y los seguidores del Pablo Neruda (1904-1973) de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). En *La Amada Inmóvil* (1922), ya Amado Nervo inscribió su poética en una tradición doliente, programáticamente melancólica: “Muchos grandes amantes lloraron antes que yo en rimas eternas... y una gran peregrinación de dolientes futuros seguirá a la nuestra: pastorados todos por nuestra Reina la Muerte” (1961, 85). Aunque muestre de forma esporádica un acento inequívoco de crítica social (por ejemplo en las muchas versiones de *Angelitos negros* de Andrés Eloy Blanco¹⁰⁸), el bolero discurre de preferencia en una lengua amorosa, en verdad no solo melancólica; es “lo íntimo que se insinuaba en público” al decir de Carlos Monsiváis (1995, 196). Al hablar de gracias y

¹⁰⁸ “...un clásico: *Angelitos negros*: letra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco- en la voz andrógina de Machín, o en la versión dramática de Olga Guillot, o la angustiada de Ruth, o la aterciopelada de Toña” (ZAVALA, 2000, 43).

desgracias amorosas, al reclamar la complicidad emotiva de los escuchas, el bolero propone una intimidad tan melodramática como mundana. Para Iris Zavala, sin embargo, esta lengua del corazón postula asimismo una estética del artificio, aun del derroche: "... y esta lengua amatoria como afirmación valor-emoción frente al valor-interés de la existencia prosaica (ya dije que expresa el amor del neurótico); pero - plus... de goce... el bolero es moderno ante todo y sobre todo porque es anti-mimético, es decir, anti-representativo, anti-realista" (2000, 27-28). De las *Prosas profanas* de Darío al *Puro teatro* de La Lupe habría, según esta línea interpretativa, habría solo algunos pasos¹⁰⁹.

Pero la canción de La Estrella no es exactamente de amor¹¹⁰. La zalamería sentimental del bolero -el gracejo amoroso del bolero- no aparece mimetizado o propagado en la relación que de su canto hace Códac. Es otro su temple en la memoria del narrador, menos adherido al sentimiento de sus canciones que a la resonancia de su voz. Pues el órgano de la voz en La Estrella no es el corazón sino el cuerpo entero. Del género bolerístico toma el artificio, pero el artificio ahora también pone al cuerpo como testigo, un cuerpo ambiguo, incluso andrógino¹¹¹. En La Estrella, llama la atención no apenas el enigma de la *identidad sexual* sobre el que llamó la atención Zavala, sino su misma adscripción ontológica. ¿No sugiere Códac que se trata de una figura monstruosa?

...y se levantó del trono de su banqueta y cuando la rumbera no había acabado todavía, fue hasta el tocadiscos, hasta el chuchó, diciendo, Tanta novelaría, lo apagó, lo arrancó casi con furia, como echando espuma de malas palabras por la boca y dijo, Se acabó, ahora viene la música. Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el

¹⁰⁹ Según Ángel Rama, el propósito de Rubén Darío fue "la autonomía poética de la América española" (1985, 5). Parte del proceso de "libertad continental" (1985, 5). Si Andrés Bello rechazó la temática europea para afirmar la americana, aunque sin desacatar las prerrogativas de la poética neoclásica, Darío se apropia de la poesía francesa simbolista (en especial Verlaine) para transformar el verso hispanoamericano.

¹¹⁰ Zavala señala además un cierto parentesco musical de la época: "...el mundo amoroso del bolero se debe relacionar con otras expresiones nacidas por entonces: el tango, el fado, el jazz y el blues. En realidad, está contaminado por el blues, que se re-acentúa en Cuba a partir de 1895, permitiendo el reforzamiento de elementos heterogéneos -lo europeo, lo africano y lo americano-. (...) El hecho de que el bolero surgiese (como el danzón y el son y el blues) hacia 1888, nos permite aventurar -como veremos- que está en estrecha relación con la abolición y desintegración de la esclavitud en las islas antillanas y en los Estados Unidos" (2000, 28).

¹¹¹ Refiriéndose a las mexicanas Elvira Ríos y Toña La Negra y a la cubana La Freddy, dice Iris Zavala: "En todas, voz profunda, baja, casi masculina... y bien sean los castrati o las feroces para el oyente es un acertijo la identidad sexual de un cantante..." (2000, 27).

falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento de la canción, nada de bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí (CABRERA INFANTE, 2007, 72-73).

Ningún otro pasaje caracteriza con tanta intensidad y extrañamiento a un personaje en *Tres tristes tigres*¹¹². El *estremecimiento* de Códac está marcado no solo por la voz sino por el cuerpo de La Estrella. El canto de La Estrella es de cuerpo entero y su cuerpo aparece caracterizado de forma enteramente grotesco. Códac retrata a La Estrella a través de *flashes* metafóricos; su percepción analógica participa de la imagen de La Estrella. Así como las paronomasias y parodias de Bustrófedon, la voz corpórea de La Estrella se ofrece en la fantasía de Códac como exceso, impropiedad y desproporción. La enormidad de La Estrella participa de una caprichosa fantasía de impureza, una fantasía de carnalidad metafórica en que el mismo canto adquiere una connotación de extrañeza radical. Se trata, Códac se empeña en sugerirlo, no tanto de un monstruo sino de una monstruosidad (lo animalesco marino es su analogía más frecuente). Lo grotesco, en este sentido, define la imagen narrativa de La Estrella. Visto y fantaseado por Códac, su cuerpo se relaciona con la organicidad del mundo natural y aun con el extrañamiento radical del orden mítico. Según los estudios de Wolfgang Kayser, uno de los efectos de lo grotesco es el estupor y la fascinación ante la anormalidad. Estupor y fascinación: estremecimiento¹¹³. Este festivo extrañamiento emocional ante la gigantesca cantante negra cohesiona la configuración imaginaria de la narración. Las representaciones de lo grotesco –escribió Kayser– constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar (1964, 229). Fantasías marinas animalescas; estremecimiento. El cuerpo monstruoso de La Estrella resuena emocionalmente en Códac. Más que un encuentro, se alude aquí a un acoplamiento musical, a una correspondencia. Se muestra una imagen del cuerpo como instrumento sonoro, incluso una figuración del canto como emanación de la corporalidad. Para Códac se trata de una figura de sobreabundancia fantástica. Representa, para él, un nacimiento simbólico: una iniciación a la escucha.

Códac encuentra en el *chowcito* una *familia* nocturna regida por La Estrella. “El chowcito es el espacio propio, el de la gente de la noche” (CABRERA INFANTE,

¹¹² “Se llega pues finalmente a la figura de Estrella, a cuya descripción pertenecen algunas de las páginas más intensas y a la vez más grotescas de todo el relato” (BUSTILLO, 1990, 253).

¹¹³ “El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia” (KAYSER, 1964, 225).

2007, 88). El chowcito es la gente de la fiesta: “Nada ni nadie los amenaza”, escribió Elias Canetti a propósito de las masas festivas, “nada los pone en fuga; la vida y el placer están asegurados mientras dure la fiesta. Se han abolido muchas prohibiciones y separaciones; se permiten y favorecen acercamientos totalmente inusuales” (2006, 131). Aun agrega: “La gente se mueve de forma caótica y no uniforme” (CANETTI, 2006 132). Vitalidad, falta de prohibiciones, cercanía, contactos fuera de la norma: estas son características del *chowcito*. Pero también hay un descubrimiento y una familiaridad. La Estrella –así como Bustrófedon- hermana a los narradores de *Tres tristes tigres*. Dos figuras de filiación que son también dos ausencias. El espacio en que aparecen es el espacio de la memoria. Pues la fiesta en “Ella cantaba boleros” es mnémica. Ocurre en un espacio de ausencia.

La Estrella no es apenas una intérprete sino la encarnación misma de la poesía en *Tres tristes tigres*. La poesía es de quien la canta y la escucha, recuerda Cabrera Infante en su “Formas de poesía popular”, no apenas de quien la compone. La composición, así entendida, sería apenas un momento de su germinación o irradiación. Incluso Homero, insiste, era el “seguro cantor” y solo el “posible autor” de *La Ilíada* y *La Odisea*, origen de toda la literatura occidental. De esa primacía del canto sobre la autoría compositiva parten no solo las preferencias poéticas declaradas de Cabrera Infante (Lucho Gatica antes que Neruda o Nicanor Parra en materia de poesía chilena) sino la significación de La Estrella en *Tres tristes tigres*.

La canción para Cabrera Infante comprende una cualidad expansiva, demótica, en la poesía, así como los refranes o los proverbios: “...el objetivo de la canción, más allá del mensaje melódico, era hacer llegar su contenido poético, nítido y expreso, al mayor número de oyentes posibles” (1999, 428). Este contencioso implicaba una disolución (otra disolución cabreriana), la de la frontera entre poesía culta y poesía popular. La canción es la disolución de esa frontera¹¹⁴. La Estrella representa para Códac nada menos que la poesía *desconocida, nueva*. El repertorio es prestado, apropiado; la voz transforma la canción.

Se trata, en un sentido formal, de un canto solitario: un canto a capela, sin acompañamiento. Pero un canto a capela que guarda en sí –como la boca de La Estrella- “un océano de vida” (CABRERA INFANTE, 2007, 81). Hay un ascetismo musical en la manera de cantar de La Estrella que es también una afirmación de la corporalidad

¹¹⁴ Para Henri Meschonnic, “La distinción (entre poesía culta y poesía popular) no se hizo sino hasta el siglo XV”. En el original : “La distinction ne s’y faisait pas jusqu’au XV siècle” (1982, 712).

(incluso de la animalidad) de la voz¹¹⁵. Pero el canto de La Estrella, a pesar de sus potencialidades religiosas o mágicas, es profano. Un orden profano, como pedía Benjamin, edificado sobre una idea de felicidad (2000, 264). Si La Estrella oficia una liturgia, es la de la noche coral habanera de *Tres tristes tigres*. Es ella quien personifica para Códac la germinación del canto, la voz de las profundidades –de las catacumbas-habaneras. No que falten otras voces. En la séptima sección de “Ella cantaba boleros”, Códac elogia la voz de La Estrella y deplora la de Cuba Venegas. Cuba Venegas es el exacto opuesto de La Estrella: seductora de ver, terrible de oír. Su voz es asociada a la nación, la Cuba histórica a la que los personajes se acercan con más desazón que fascinación. Pero ¿es Cuba Venegas una personificación de Cuba? También en ella se presenta la artificialidad –el simulacro- del mundo habanero. Cuba Venegas podría ser la voz del Tropicana, la voz de esa Cuba falsa o paródica. Códac mismo se dice: “en alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia” (2007, 301).

A Cuba, Venegas o la otra, hay que verla y no escucharla, a La Estrella hay que escucharla no solo con los oídos sino quevedianamente con los ojos. Su voz instaaura algo que desborda el marco incluso del espectáculo, que es el elemento simbólico de Cuba Venegas y, en verdad, de muchos otros personajes del libro. En *Tres tristes tigres*, la vida existe para llegar a un espectáculo. Pero, con La Estrella, sin dejar de ser espectacular, también existe para llegar a una voz¹¹⁶. Su elemento es el chowcito, que es a la vez un lugar de diversión, de acogimiento y, para Códac, de revelación. No enmudece, no al menos a Códac: hace escuchar.

Si Cuba Venegas –según Códac- es la personificación paródica de Cuba, entonces La Estrella ¿lo es de algo que no puede ser codificado en el mismo marco nacional? El destino de La Estrella no era ser una estrella internacional, ni aun una gloria cubana, sino una memoria secreta. Una secreta memoria habanera.

Así como en el *rito de la magia afrocubana* Sikán divulga el canto secreto de Ekué, en “Ella cantaba boleros” Códac escucha para luego recordar el canto de La

¹¹⁵ ¿Existe una relación entre el modo de cantar de La Estrella y las liturgias afrocubanas? Una idea de Fernando Ortiz sugiere una posible línea interpretativa en esta dirección: “Entre los afrocubanos se usa el canto a capella en algunos ritos, particularmente en los lucumís, para la iniciación del neófito o yaguó que quiere “asentar santo” o hacerse oloricha. Toda la ceremonia secreta en el interior del sagrario o igbodu se desarrolla a voces solas, de solista y coro, como “canto de iglesia”” (1950, 314).

¹¹⁶ Sobre la temática de la voz en la historia cubana, Octavio Armand escribió: “Presencia de lo cubano como voz: demagogia y choteo, consigna y piropo, pachanga y paredón. Patetismo, chisporroteo. Erotismo verbal, impotencia. Historia de lo cubano: esa voz amenazada por el mar –implacable, ensordecedor...” “Esa es nuestra historia. Una sistemática reducción a lenguaje, a oralidad, con todo lo que ello implica” (2015, 148-149). Es muy posible, pero en La Estrella el canto supone una escucha.

Estrella. Este pasaje del asombro al papel también aparece en el monólogo transcrito de la Loca del Parque por parte de Silvestre o en las parodias de Bustrófedon recogidas por el mismo Códac. El regocijo locuaz de los personajes de *Tres tristes tigres*, también de Códac, ofrece en estas figuras (Ekué, la Loca, La Estrella, Bustrófedon) una duplicidad que es asimismo una profanación consagratoria: una escucha. Se profana el tabú de la voz; se consagra la escucha.

OÍR A LA ESFINGE

La escucha se muestra como el eje novelesco fundamental de *Tres tristes tigres*. Es con la escucha que la poesía de la canción se cumple. Pero la escucha es a su vez lo que da lugar al lenguaje, es la instancia que lo hace acontecer¹¹⁷. Los narradores no lo son apenas de acciones sino de juegos o resonancias. En “Ella cantaba boleros” Códac cuenta lo que escucha; cuenta, incluso, su escucha, que es su forma más definitoria de relación con el mundo (que es como decir con La Habana). Roland Barthes (1986) reconoce tres tipos de escucha, tres formas de relación auditiva: escucha de alerta, atenta a los índices y los riesgos; escucha de desciframiento, volcada al sentido de los signos; de la significancia, atenta a las señales del deseo. Las tres están presentes y se mezclan en *Tres tristes tigres* (con algunos puntos singulares: la atención perpleja ante la violencia del gangsterismo, el habla en eco de los narradores, la festiva audición musical). Prevalece un tipo de escucha pulsional, compaginada con las otras formas de atención auditiva pero que “no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite” (BARTHES, 1986, 244). No apenas una escucha del deseo y aun de la carencia, “la oreja sedienta del que oye” (ROSA, 1992, 59), sino la escucha como deseo, la escucha en tanto tensión vinculante con lo desconocido.

La escucha es la principal fuente de asombro -el enigma novelesco germinal- de *Tres tristes tigres*¹¹⁸: “Ahora nada más que digo, Oye o te devoro, y cuento y cuento y cuento. Hasta lo que no sé lo cuento. Por eso soy la esfinge ajita de secretos”

¹¹⁷ “Estar á escuta é sempre estar na beira do sentido...” (NANCY, 2014, 19). “A música não é a origem da linguagem, como tao frequentemente se quis pensá-lo, mas o que dela se retira e o que nela se abisma” (NANCY, 2014, 39, pie de página 44).

¹¹⁸ “La parodia se plantea así en TTT como instrumento del asombro y se instala en la zona de lo heterodoxo” (MANZONI, 1993, 88). “Lo anterior exige la capacidad del autor de escuchar las voces múltiples de los demás, de seleccionarlás, de transcribirlas y adaptarlos en su texto según una dinámica de apropiación de un discurso ajeno” (RAMOS-IZQUIERDO, 2015, 126).

(CABRERA INFANTE, 2007, 77). Esa enigmaticidad pulsional¹¹⁹ de la escucha se relaciona directamente con la ciudad de la novela. La escucha, si se quiere, erotiza el espacio, un erotismo no solo verbal sino auditivo. *Tres tristes tigres* abunda en lugares para la escucha. Hay cuatro modalidades claves: el escenario musical, el consultorio, la calle, el espacio en movimiento de la conversación¹²⁰. Se da por implícita en el consultorio, donde la mujer cuenta cosas para un silencioso o figurado psiquiatra; se muestra como juego especular en las conversaciones entre Arsenio y Silvestre; se ofrece como atención casual por parte de Silvestre al monólogo callejero de la Loca. En estos casos, se trata de una escucha implícita, elíptica. Ya en los escenarios musicales la escucha se expone abiertamente como acción novelesca.

La topología metafórica y aun mítica del libro se muestra a su vez como topología acústica. El Tropicana, El Capri, Las Vegas, El Sierra son algunos escenarios emblemáticos de la escucha. En el Tropicana, “el cabaret MÁS fabuloso del mundo” (CABRERA INFANTE, 2007, 15), perora el MC. Los otros (el público, *su* público) escuchan, pero se trata de una escucha pasiva, programada, sin respuesta reconocible. Al traducir su propio discurso, el MC se escucha a sí mismo, él mismo supone su única escucha operativa. Mr. Campbell, por su parte, ve más que escucha en el Tropicana, “ese cabaret casi en la selva” (CABRERA INFANTE, 2007, 190), y lo que escucha le parece ofensivamente ruidoso¹²¹, estúpido o derivativo. Su escucha se da como resistencia al lugar, como defensa condenatoria o sarcástica más bien. Ya para Mrs. Campbell, según él mismo, la música es parte de lo “salvaje sofisticado” (CABRERA INFANTE, 2007, 190). La música forma parte del parque temático que es el Tropicana y se escucha como estereotipia o programación. La misma Mrs. Campbell, en su tentativa de corregir la alegada mendacidad testimonial del marido, dice que “Amé, mucho, así, la Música Cubana, con Mayúscula. Fue amor a primera vista entre el Tropicana y yo. A despecho de ser una atracción turística que lo sabe, ella es una cosa realmente bella y exuberante y vegetal, una imagen de la isla” (CABRERA INFANTE, 2007, 216). No por más empática la escucha de Mrs. Campbell deja de ser tópicamente

¹¹⁹ “El hablar es, en tanto que decir, desde sí un escuchar. Es escuchar el habla que escuchamos. Así, hablar no es simultáneamente sino previamente un escuchar” (HEIDEGGER, 1987, 229). Esta idea está también en el pensamiento poético de Octavio Paz: “...poeta no es solo el que habla sino el que oye” (apud CASTORIADIS, 2008, 81).

¹²⁰ Una conversación que termina en el silencio repetido o definitivo de Silvestre: “En el silencio que dejó el carro detrás subía las escaleras flanqueadas por dátiles en flor y atravesé el oscuro pasillo solo y en silencio...” (CABRERA INFANTE, 2007, 482).

¹²¹ “...hay pocas cosas que suenen más alto que una orquesta cubana” (CABRERA INFANTE, 2007, 190)

folklorista. ¿No se señala aquí un *cubanismo* –en el sentido en que Said usó el término *orientalismo*– hecho de clichés tropicalistas, sexualidad desbordante y picaresca económica? La Habana de los esposos Campbell es un lugar paródicamente exótico. En *Tres tristes tigres* el Tropicana es el centro simbólico de esa Habana exótica. La escucha de ambos podría ser una ilustración de la escucha de la significación barthesiana: búsqueda de un sentido prefabricado.

Hay otros lugares en *Tres tristes tigres* para ver y dejarse ver; lugares de la diversión como evento social y como ejercicio del espectáculo. Es en el Sierra donde Eribó descubre a Gloria Pérez, *dit* Cuba Venegas; aquí también encuentra a Vivian Smith-Corona, la inalcanzable¹²². Se trata de una encrucijada de La Habana de *Tres tristes tigres*. En El Sierra, lugar al aire libre, canta Beny Moré, uno de sus ídolos musicales (si hay una forma de idolatría en *Tres tristes tigres* es sin duda musical); allí el mismo Eribó se entrega a sus vertiginosos solos de bongó. Eribó ve a Cuba Venegas y escucha al Beny: “...y Cuba (“la prieta más fermosa que ojos humanos vieron”) es para los ojos lo que es Beny para el oído: cuando se va a verla hay que verla” (CABRERA INFANTE, 2007, 111). El Sierra es lugar de aventuras y desventuras varias en el libro; una sala nocturna donde a la vez se está de paso y se vuelve; local donde coincide por un momento el círculo de narradores para dispersarse en la noche de La Habana. Asimismo, para Eribó, El Sierra es un lugar del olvido: “Cuando me pongo a tocar me olvido de todo” (CABRERA INFANTE, 2007, 105). Los tambores de “Seseribó” suspenden el trauma (la desesperanza) de la memoria. Acaso este es uno de los sentidos del rito de Sikán y Ekué. El tambor de Códac recuerda.

Pero ningún otro lugar de *Tres tristes tigres* posee la significación aurática de Las Vegas. En Las Vegas Códac descubre a La Estrella; en Las Vegas ocurre el chowcito (para David Gallagher¹²³, el alma de *Tres tristes tigres*):

...el chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche (CABRERA INFANTE, 2007, 69).

¹²² “Fue así que yo estaba oyendo cantar por la ventana y me pareció que aquella voz tenía su cosa” (CABRERA INFANTE, 2007, 97).

¹²³ D. Gallagher, 1973, 170.

En el chowcito, en la nocturnidad anfibia de Las Vegas que lo es también de La Habana, Códac comienza a escuchar. Se trata de un estado muy diferente a la pasividad impuesta del Tropicana pero también al duelo especular de la conversación de Arsenio y Silvestre: escuchar para Códac –así como para Silvestre cuando está solo y el mismo Eribó en tanto melómano- es una respuesta, una forma de abertura a la voz en tanto intransitividad. Códac se fija con asombro en la emisión, no tanto en lo que dice. El canto se le hace inseparable del cuerpo de La Estrella, pero también apunta a lo que está en **sí** mismo. Al ver y oír a La Estrella, Códac reconoce (y es en verdad una forma de anagnórisis novelesca) su propia escucha. También, por eso mismo, su propia palabra.

En el canto de La Estrella Códac descubre una intensidad hechizante, aquella “salvaje belleza de la vida” (CABRERA INFANTE, 2007, 69). Todo el ciclo narrativo de “Ella cantaba boleros” se configura a partir de esa intensidad. La *canción desconocida* de La Estrella alumbraba una escucha nueva. Escucha de suspensión y surgimiento: ni amenaza ni desciframiento: asombro. Se alude a un asombro jubiloso y expansivo, una ola vocal que inunda el chowcito. Con La Estrella Códac entra en un estado de consciencia hechizada tanto como risueña (ya se ha visto que el humor en *Tres tristes tigres* implica a la vez un cuestionamiento de los fundamentos comunicativos del lenguaje y un reencantamiento lúdico del decir). En La Estrella Códac escucha un destino: el de ella pero también el propio, el de aquella *familia de la noche* que era el chowcito¹²⁴.

Más que introspectivo o recogido, el espacio de la escucha en *Tres tristes tigres* se ofrece en una metafórica expansión y profundidad oceánicas. Para narrar, Códac (el principal narrador en sentido benjaminiano de *Tres tristes tigres*, aquel que transmite experiencias) se sumerge en el canto de La Estrella. Podría incluso decirse que todo el ciclo de “Ella cantaba boleros” nace del canturreo cetáceo de La Estrella. Hay un rasgo épico en la figuración del espacio en *Tres tristes tigres*; hay también una mínima epopeya de la voz. El lugar iniciático de la épica es el mar¹²⁵ y La Estrella se muestra metafóricamente como una figura marina. El canto aquí es el origen, un origen para siempre desplazado y errante, fuera de lugar, sin otro asidero que no sea la narración, a su vez apoyada simbólicamente en la escucha de Códac.

¹²⁴ Paráfrasis de Lezama, que en *La expresión americana* se refiere a *leer* el propio destino.

¹²⁵ Así lo vio Benjamin: “Para la epopeya, la existencia es un océano. No hay nada más épico que el océano”. Mi traducción. En el texto consultado: « Pour l'épopée, l'existence est un océan. Rien n'est plus épique que l'océan » (BENJAMIN, 2000, 189).

Se desarrolla aquí una analogía implícita entre *oído* y *útero*, en tanto lugares matriciales del narrar. El oído se abre a la memoria sonora en que Códac se transforma¹²⁶. También Eribó escucha a La Estrella como si estuviera en alta mar. No en vivo, como Códac, sino a través de un tocadiscos. Eribó, al escuchar la voz gramofónica que interrumpe su conversación con Vivian, evoca a La Estrella y la declara una “diosa nueva”, no sin recurrir al motivo de las Sirenas homéricas:

Alguien puso un disco misericordioso. Era La Estrella, que cantaba Déjame sola. Pensé que aquella mulata enorme, descomunal, heroica, que tenía el micrófono portátil, redondo y oscuro, en su mano como un sexto dedo, cantando en el Saint-John (ahora todos los nite-clubs de La Habana tenían nombre de santos exóticos: ¿era cisma o snobismo?) a tres cuerdas apenas de donde estábamos, cantando subida en un pedestal sobre el bar como una monstruosa diosa nueva, como si el caballo fuera adorado en Troya, rodeada de fanáticos, cantando sin música, desdeñosa y triunfal, los habitués revoloteando a su alrededor, como las alevillas en la luz, ciegos a su cara, mirando nada más que su voz luminosa, porque de su boca profesional salía el canto de las sirenas y nosotros, cada uno de su público, éramos Ulises amarrados al mástil de la barra, arrebatados con esta voz que no se comerán los gusanos... (CABRERA INFANTE, 2007, 122-123).

Quien escucha a las Sirenas no regresa al país natal¹²⁷. Es lo que advierte la diosa Circe a Odiseo en el libro XII de la *Odisea*. Para agregar, no sin ambigüedad, que al contrario de su tripulación, Odiseo puede escucharlas, solo que atado a un mástil. La *canción hechicera* de las Sirenas acarrea peligro de muerte o perdición o duradero exilio. El canto de las Sirenas es así un “canto abismal que, una vez oído, abría un abismo en cada palabra e invitaba con fuerza a desaparecer en él” (BLANCHOT apud BARTHES, 1986, 253). Eribó escucha a La Estrella hechizado, a la par que sus otros escuchas, “como Ulises amarrados al mástil de la barra” (al comienzo de “Ella cantaba boleros” Códac afirma que su vida eran un caos alrededor de un vaso de ron). Así, el canto de La Estrella le ofrece homérica o blanchotianamente una perspectiva abismal al lenguaje en *Tres tristes tigres*. Ese abismo no es otro que la escucha, el mar metafórico del lenguaje.

¹²⁶ Parto de una idea de Jean-Luc Nancy: “O ouvido abre para a caverna sonora que então nos tornamos” (2014, 66).

¹²⁷ “Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan / para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos / y de cuerpos marchitos con piel agostada” (HOMERO, 1982, 286).

“Ella cantaba boleros” y “Seseribó” insinúan una analogía acústico-topológica fundamental en *Tres tristes tigres*. La Habana cabreriana es una ciudad simbólica¹²⁸. Su fundamento metafórico es el mar.

ARCADIA TODAS LAS NOCHES

Escucha, espacio y matriz están, pues, relacionados íntimamente en *Tres tristes tigres*. Componen el tejido figurativo del que está hecha La Habana de la novela. Pero es a través del canto de La Estrella como Códac narra La Habana. Su narración refiere, más que un origen, una relación, una transmisión de la experiencia. La Estrella canta, él escucha: no hay causalidad ni superposición entre los dos actos. Hay, en cambio, correspondencia.

¿Cuáles son los rasgos distintivos y teóricos, aun insinuados o implícitos, de La Habana de *Tres tristes tigres*? Para Massimo Cacciari (2010) existe una antinomia entre los conceptos de *polis* y *civitas*. El concepto de *polis* griega –según Cacciari– está basado en el *genos*, en la comunidad de los libres e iguales. Dentro de la comunidad, muchos derechos; fuera de la comunidad, menos:

Cuando un griego habla de *polis*, en primer lugar se refiere a la sede, a la morada, al lugar donde tiene su raíz un determinado *genos*, una determinada estirpe, una gente (*gens/genos*). La *polis* es aquel lugar donde una gente determinada, específica por sus tradiciones, por sus costumbres, tiene su sede, su propio *ethos* (CACCIARI, 2010, 9).

La *civitas*, en cambio,

...desde los orígenes –tal como narra el propio mito fundacional romano– en Roma la ciudad es la concurrencia conjunta, confluir de personas muy diferentes por religión, etnia, etc., que concuerdan sólo en virtud de la ley” (CACCIARI, 2010, 11).

La *polis* griega, según Cacciari, se funda en un *ethos* comunitario¹²⁹. Lo que da lugar a

¹²⁸ Por ciudad simbólica se entiende algo muy parecido a la *khora* plotiniana según Massimo Cacciari: “La *chora* es invisible, sin forma, omnirreceptiva y, por ello, de algún modo participante de lo inteligible (51ª 7) sin dejar empero de estar conectada a la percepción de todos los elementos sensibles en su incesante transformación...” (CACCIARI, 1993, 149). La diferencia es que la ciudad cabreriana es declaradamente ficcional, no ontológica. Metáfora, más que concepto. Ningún platonismo.

¹²⁹ Es de sospechar que Cornelius Castoriadis (2004) no estaría de acuerdo.

la *civitas* es el cumplimiento de la ley¹³⁰. En este sentido, *La Habana de Tres tristes tigres* está más próxima del concepto de *civitas* que del concepto de *polis*, pues está caracterizada antes por un *nomos* que por una tradición comunitaria. Se trata de un *nomos* contradictorio, padecido de día y transmutado de noche. La ley diurna –la medida del poder y el clima cónsono con ese poder: la época del fin de la República– se menciona de forma aleatoria, aunque siempre a manera de emblema sarcástico; la hora nocturna es la suspensión del orden histórico, la suspensión incluso de la ley; una revuelta *eudaimónica*¹³¹. El día desenmascara y oprime; la noche acoge y libera. Batista, las organizaciones criminales y la buena sociedad habanera representan, aunque de forma farsesca y dispar, la soberanía diurna¹³²; La Estrella encarna la anomia del tiempo nocturno. Representar, encarnar: son los verbos claves de la polaridad entre día y noche. El día es el tiempo de la representación (en el sentido de delegación, no de espectáculo); la noche, de la inmersión imaginaria y del artificio¹³³.

¿Podría hablarse de una ciudadanía o quizá de una soberanía de la noche? Más ciudadanía que soberanía, pues no hay aquí un poder que represente autorizadamente a nadie. De esto no se percató con precisión Nicolás Rosa, cuando dijo que “la suma de las noches en que transcurre la novela se resuelven en la ambigua e intemporal noche cubana” (1970, 185). Más que cubana, habanera. Lo percibió, en cambio, Antonio José Ponte, no sin reprocharle desde una perspectiva autoral su desentendimiento de la complejidad nacional cubana así como de la proximidad caribeña:

...una capital que hizo desentenderse a Guillermo Cabrera Infante del resto del país. A Cabrera Infante y a tantísimos otros. A Cabrera Infante en tanto voz de muchos otros. Según esta opinión, estando en La Habana no cabían demasiados acercamientos con otras islas, por cercanas que estuviesen. Estábamos más cerca de las Islas Británicas o de Japón que de cualquier otra Antilla. Que de cualquier otra Antilla (2009, 262).

De todos modos, *La Habana de Tres tristes tigres* es una entidad ficcional, no

¹³⁰ “Roma se funda a través de la obra conjunta de gente que había sido desterrada de sus ciudades; expatriados, errantes, prófugos y bandidos que confluyeron en un mismo lugar y fundaron Roma. Este aspecto domina toda la historia romana: la idea de ciudadanía no tiene ninguna raíz de carácter étnico o religioso” (CACCIARI, 2010, 11).

¹³¹ “No entanto, ética significa aqui, no sentido que a palavra tinha quando se deu seu aparecimento nas escolas filosóficas gregas, “doutrina da felicidade”. Para os gregos, a relação entre demônico (daimonion) e felicidade era evidente pelo próprio termo com que eles designavam a felicidade: *eudaimonia*” (AGAMBEM, 2015, 185).

¹³² “El poder *representa*, y viene así a asumir siempre por el *representado* su propia autoridad” (CACCIARI, 2015, 18).

¹³³ “...el mundo nocturno se fortifica como una defensa luminosa contra las fuerzas negativas de la locura y la muerte” (MERRIM, 1985, 135).

geopolítica. Ponte mismo lo notó con sagacidad en otro lugar: “*Tres tristes tigres* es nuestra ukiyo-zoshi, nuestra novela, como las japonesas del mundo flotante, mundo de formas aparentes” (2002, 64). Una ciudad flotante y movediza, además creada a través de los personajes. Más todavía, algunos narradores dicen sentirse próximos de ciudades literarias no geográficas. Ya Silvestre ¿o es Arsenio? recuerda que no tiene la culpa de que la Bay City de Raymond Chandler le diga más que la Combray proustiana (la ciudad imaginaria americana, en ese sentido, más que la europea). La Habana, además, es dual, incluso esquizoide. Pero es posible reconocer un eje: representación crítica del territorio y figuración poética del lugar. Los personajes mismos asumen esta duplicidad y, en verdad, este conflicto. Porque la ciudad se vive novelescamente no tanto como un lugar de pertenencia, como lo ha entendido Gallagher (1973), sino de relación y aun de figuración. Es el espacio de la sobrevivencia, pero también de la aventura y de la memoria. Así, en vez de una representatividad de viso nacional, La Habana de *Tres tristes tigres* atiende a una presentificación del lugar como espacio mítico, no sin una mostración prolija de realidad documental (comenzando por el registro del habla cubana, aunque este hablar habanero también adquiere un resuelto carácter performático). Arcadia nocturna, incierta: en *Tres tristes tigres* la noche metaforiza la opacidad luminosa de La Habana no en tanto territorio jurídico sino en tanto lugar imaginario. Los personajes se transforman en criaturas anfibias (los hombres-rana que diría Códac) y la noche los acoge. De La Habana diurna donde sobreviven pasan a La Habana nocturna donde se antojan libres y anfibios.

Importa recalcarlo: la simbolización del tiempo en *Tres tristes tigres* atiende a una tipificación mítica. La noche se presenta como promesa, el día como amenaza¹³⁴. La noche cabreriana es de índole arcádica: no *locus amoenus* sino dichoso tiempo fugitivo; el día es el tiempo opresivo de la historia, ahora sí desgarradamente cubana. Así, *Tres tristes tigres* se desenvuelve en una temporalidad a la vez arcádica¹³⁵ y apocalíptica¹³⁶.

¹³⁴ El día es el tiempo del apocalipsis en un sueño de la amiga de Cué (referido por Cué): “Toda La Habana, que es como decir todo el mundo, arde. Los edificios están derruidos, todo es destrucción. La luz de los incendios, de la explosión (ahora está cierta ella de que hubo un estallido apocalíptico: recuerda que en el sueño piensa en esta misma frase) alumbra la escena como si fuera de día” (CABRERA INFANTE, 2007, 457).

¹³⁵ “La ley instaura su imperio y revela su necesidad allí donde existe o es posible un conflicto; el reino del derecho es la realidad de los conflictos y de la necesidad de mediarlos. Las relaciones puramente humanas no necesitan del derecho, lo ignoran; la amistad, el amor, la contemplación del cielo estrellado no requieren de códigos, jueces, abogados o prisiones” (MAGRIS, 2008, 27). No se entiende el lado dramático de la noche de *Tres tristes tigres* sin tomar en cuenta la luz asesina de la historia.

¹³⁶ Cacciari: “El significado del tiempo apocalíptico consisten en esto: que a cada instante el individuo es convocado a esa decisión, que a cada instante es convocado a decidir ante un *aut-aut* último, cara a cara

Apocalipsis y arcadia paródicos: la fiesta del fin del mundo. Carece de futuro y también de pasado, de historia: es un presente intermitente, imaginario. Esto está insinuado ya en el epígrafe carroliano: “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela una vez apagada” (apud CABRERA INFANTE, 2007, 11). De donde se puede inferir que tal luminosidad se muestra como una ausencia potencial, recobrada tentativamente por la imaginación. La luz de la vela, sin embargo, no es la luz del día. En verdad, la luz de la historia (ahora sí historia cubana) se proyecta como adversa a esa otra luminosidad de la vela o del festivo desvelo nocturno. Esta trama agónica entre luz hostil y noche acogedora estructura *Tres tristes tigres*¹³⁷. No sin una decidida aunque irónica parcialidad afectiva. Todo en *Tres tristes tigres* conspira a favor de la noche.

Según Erwin Panofsky (1987), la aparición de Arcadia como motivo literario se remonta a la literatura latina. Dos Arcadias póéticas, en verdad: agreste en los *Fastos* de Ovidio, idílica en las *Églogas* de Virgilio, ambos basados en una descripción del historiador griego Polibio sobre su región natal. El idilio arcádico propiamente dicho, según Panofsky, es invención de Virgilio, un idilio además ya perdido, elegíaco: “Fue entonces, en la imaginación de Virgilio, y solo de Virgilio, como el concepto de Arcadia, como lo conocemos, nació (así un desolado y frío distrito de Grecia vino a ser transfigurado en un ámbito imaginario de perfecta dicha)”¹³⁸(PANOFSKY, 1987, 300). En *Tres tristes tigres* Arcadia es mencionada explícitamente como promesa de felicidad: “porque Santa Fe, ustedes deben adivinarlo, era Arcadia, la gloria, la panacea de todos los dolores de la adolescencia: el cine” (CABRERA INFANTE, 2007, 41). Pero es en la noche donde alcanza un nítido cumplimiento. La fiesta nocturna cabreriana alude así a una temporalidad a la vez profana y litúrgica. Profana, por estar fuera y hasta en contra de cualquier sacralidad institucional¹³⁹. Litúrgica, por proponer un tiempo dentro del tiempo, un interregno temporal “discontinuo, constantemente “determinado”, un

con el *eschaton*: o bien vivir integralmente la verdad del Evento, o integralmente creer en la “potencia del engaño”” (2015, 14). En *Tres tristes tigres* el Evento (el amanecer revelador) no llega o es temido. Nadie –salvo quizá Cué política y ambiguamente– elige la salvación. Juegan a pérdida.

¹³⁷ La mujer al psiquiatra: “Recuerdo que me sentí mareada y que el padre de Ricardo me apretaba mucho el brazo hasta la cocina y como la casa estaba a media luz por el árbol me molestó la luz tan clara, casi blanca, de la cocina” (CABRERA INFANTE, 2007, 170).

¹³⁸ Mi traducción. En el original: “It was then, in the imagination of Virgil, and of Virgil alone, that the concept of Arcady, as we know it, was born – that a bleak and chilly district of Greece came to be transfigured into an imaginary realm of perfect bliss.”

¹³⁹ Es significativa la ausencia de motivos religiosos, en particular cristianos, en *Tres tristes tigres*. Salvo al final, cuando la Loca del parque se declara protestante. El personaje habla en un momento anterior al de los acontecimientos principales del libro. ¿Una forma quizá de esa revuelta contra la tradición que, según García Vega, caracterizó a la generación de *Lunes*? Tal vez, pero en *Tres tristes tigres* esta ausencia religiosa no se propone explícitamente como polémica.

tiempo re-cortado, no indiferente ni homogéneo” (CACCIARI, 1989, 74). El culto a la diversión de los personajes supone una sacralidad alterna, a contracorriente de la temporalidad histórica y aun religiosa¹⁴⁰. No es casual que sus espacios de celebración estén diseminados por la ciudad. Pues la fiesta es inseparable de La Habana. La fiesta es incluso una de las formas que adquiere el culto a la ciudad, más exactamente a las formas de vida nocturna de la ciudad¹⁴¹.

¿No atiende *Tres tristes tigres*, en el sentido que da al término Giorgio Agamben, al concepto de contemporáneo? Ser contemporáneo es mirar aquello que no cuaja en la versión luminosa del tiempo. Mira la oscuridad, no las luces; neutraliza las luces (AGAMBEN, 2008, 19-21). Pero la oscuridad cabreriana, diferente de la mencionada por Agamben, es una oscuridad donde es posible la dicha, no apenas la melancolía. Dicha y melancolía –o fiesta y duelo- representan, en verdad, una polaridad afectiva irresuelta en el libro. Los momentos de alegría epifánica (como el descubrimiento de La Estrella por parte de Códac) o paródica (tal el poema de Arsenio a Beba Longoria) alternan con pasajes de tono elegíaco (el mismo Códac al principio y al final de “Ella cantaba boleros”, Silvestre al comienzo y al final de “Bachata”) o de intenso malestar (como el monólogo de la Loca o el sueño apocalíptico de Arsenio). La luz de la vela alumbra ambos polos emocionales. La noche permite que esas instancias encuentren lugar.

Julio Matas señaló con perspicacia la visión moral de la vida cubana mostrada en *Tres tristes tigres*: “En realidad, el lector, guiado por el autor, efectúa el descenso a otro infierno, el de Cuba en su fondo de enajenación, violencia, lascivia y tristeza animal (género de tristeza al que apunta el trabalenguas escogido como título del libro)” (1979, 224). En verdad La Habana hospitalaria de La Estrella es también una ciudad marcada por la violencia y el descalabro. Ante la violencia, de cuño gangsteril, la respuesta de Silvestre es la perplejidad. Perplejidad asimismo iniciática: La Habana de los paseos al cine es también ese absurdo sangriento. Ante las ruinas y las reliquias, los personajes

¹⁴⁰ En el monólogo de la cantante de cabaret Cuba Venegas, née Gloria Pérez, este credo a la vez hedónico y fatalista está dicho con rotundidad: “La dejé hablar así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestisme y dígoles, no voy a pasar la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente” (CABRERA INFANTE, 2007, 36).

¹⁴¹ Stephanie Merrim (1985) llamó la atención sobre el contraste simbólico entre noche y día en *Tres tristes tigres*. Consideró además que la noche del libro es utópica. Pero la expresión es inadecuada: desde Thomas More, Utopía significa una ficción idealizada –aunque sea en modo jocoso o satírico- del Estado; fantasía decididamente ausente en *Tres tristes tigres*. Utopía es un subgénero fabuloso de la filosofía; Arcadia, de la poesía.

asumen un moralismo invectivo o melancólico. En “Bachata”, Silvestre tiene un momento quevediano¹⁴²:

Miré al parque, a lo que quedaba del Parque de los Mártires (también conocido como Parque de los Enamorados) después de abierto el túnel bajo la bahía, ahora todo el parque hecho una ruina más, como el pedazo de cárcel y el trozo de paredón patibulario, y el parque, como los museos, se había vuelto otra reliquia (CABRERA INFANTE, 2007, 326).

Miré a Casablanca y a Regla languideciendo. Miré a La Cabaña. Miré al Morro también (CABRERA INFANTE, 2007, 328).

La Cuba de *Tres tristes tigres* es un país lacerado. Esta dilaceración se expone con crudeza durante el día. Su metonimia insistente es la luz solar. Sueño de Arsenio:

Ahora el sol es fuerte, muy fuerte, demasiado fuerte y todos nos sentimos violentados, aplastados, quemados por este sol repentino... El sol es tan fuerte que el vestido negro de mi compañera comienza a arder y su cara invisible es blanca y negra y ceniza de un golpe... Me tiro del muro hacia la playa o hacia lo que era la playa y que es ahora una pradera de cenizas y echo a correr... Salvarse consistía en llegar a la sombra (CABRERA INFANTE, 2007, 341).

De día, Silvestre mira sombríamente los muros de la patria arruinados. Eribó prefiere trabajar de noche en un cabaret a hacerlo de día en una agencia publicitaria. La Estrella es cocinera (o desempleada) de día; cantante de noche. Códac se va a la cama antes del amanecer. En el sueño de Cué el sol se revela persecutorio y letal. Este horror a la luz solar se muestra de forma hilarante en un pasaje de “Seseribó”. Ante un asombrado Eribó, Arsenio justifica el uso de una capa de agua bajo el despiadado sol *cubano* con estas palabras: “Con la capa o sin la capa, con ropa o sin ropa, no hay quien aguante este clima” (CABRERA INFANTE, 2007, 107). ¿No ha podido decir, en vez de clima, *infierno*? Eribó sabe, en todo caso, que para Cué el clima es una sinécdoque de Cuba:

Éste era su tema musical. Con él iniciaba sus diatribas sonoras contra el país, la gente, la música, los negros, las mujeres, el subdesarrollo. Todo. Se despedía con el mismo tema en su voz resonante de actor. Ese día me dijo que Cuba (no Venegas, la otra) era solamente habitable para las plantas y los insectos y los hongos, para la vida vegetal o miserable. La prueba era la pobre vida animal, que encontró Colón al desembarcar. Quedaban los pájaros y los peces y los turistas. Todos ellos podían salir de aquí cuando quisieran (CABRERA INFANTE, 2007, 107).

Es un consenso en el libro: La Habana diurna es una ciudad inhabitable salvo para *las plantas y los insectos y los hongos* (quizá también para Viriato Solaún, senador-

¹⁴² Quevedo: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes ya desmoronados...”. Disponible en: <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/06oro/quevedomuros.html>. Consultado en 19 Sep. 2019.

vitalicio de la República y hombre de negocios). Pero contra este territorio inhóspito se urde una conspiración tácita para acceder a esa otra ciudad, La Habana nocturna, situada presumiblemente en la misma latitud geográfica pero como en otra dimensión temporal. Si La Habana diurna es un infierno moral, La Habana nocturna es un interregno festivo. La primera *languidece* bajo la mirada melancólica de Silvestre o la sarcástica de Cué; la segunda ofrece un lugar para todos (el lugar en verdad es visto solo a través de ellos mismos y ninguna voz es omnisciente). De noche, La Habana de *Tres tristes tigres* se vuelve habitable. Pues en *Tres tristes tigres* el lugar de la noche no es un territorio. Es creación: lugar del encuentro y del asombro¹⁴³. La hora nocturna, a contramano de la época histórica, se dilata.

Así, la ciudad pasa de ser vista como un corrosivo territorio¹⁴⁴ moral (vivido crítica o patológicamente) a mostrarse como un lugar arcádico. La Habana de noche se transforma: ya no es territorial sino oceánica; ya no es moral sino festiva; no política sino libidinalmente *familiar*. Más que como un escenario, La Habana cabreriana puede ser entendida también en tanto creación coral: La Habana de los personajes, La Habana de las voces y de la escucha.

Hay agua, mucha agua, en los cimientos y los intersticios de esta Habana nocturna. Agua, por cierto, salobre: mar. En el primer capítulo de “Ella cantaba boleros”, Códac se besa con Irenita “en la penumbra profunda, en la oscuridad cincuenta, cien, ciento cincuenta metros por debajo de la superficie de la luz nadando en la oscuridad...” (CABRERA INFANTE, 2008, 68); en el último capítulo, “la lluvia borra la ciudad pero no puede borrar el recuerdo” (CABRERA INFANTE, 2008, 306). La fauna nocturna es sobre todo marina: sardinas, sirenitas, una ballena; hombres-rana. La Estrella misma, “la salvaje belleza de la vida” (CABRERA INFANTE, 2008, 69), es descrita de forma recurrente con metáforas y símiles oceánicos: “un pez enorme, un galeón que navegaba sumergido, un submarino de carne” (CABRERA INFANTE, 2008, 298). Códac asocia el mar con el canto y la escucha; Silvestre con el recuerdo y el tiempo; Arsenio con momentos poéticos fundacionales (y, de creer a Silvestre, con Narciso).¹⁴⁵ Ya se ha señalado la connotación épica del mar en *Tres tristes tigres*, una épica del *nostos* (escucha y memoria) homérico. Pero el mar aparece también como

¹⁴³ “El lugar es allí donde nos paramos: es pausa; es algo análogo al silencio en una partitura. La música no se produce sin el silencio” (CACCIARI, 2007, 35).

¹⁴⁴ Se usa territorio en el sentido de extensión bajo la jurisdicción del Estado. Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*. París: Gallimard/Seuil, 2004.

¹⁴⁵ “Si dijeras / Thalassa! Thalassa! / Con Jenofonte al modo griego / O con Valéry siempre recommencado, / pronunciando, claro, bien la última a –á / Acentuadá” (CABRERA INFANTE, 2007, 409).

fundamento de la ciudad, como su elemento analógico primordial. Un elemento inestable, carente de forma propia, informe. La Habana de *Tres tristes tigres* flota. De noche hace aguas¹⁴⁶.

¿Está esa dilatación ya contemplada en la ciudad o es su negación? Dice Massimo Cacciari: "...no hay civitas que no sea *augescens*, que no se dilate, que no delire (la 'lira' es el surco, la huella que delimitaba la ciudad; 'delirio' quiere decir salirse fuera de la 'lira', ir más allá de los límites de la ciudad)" (2010, 16). La noche en *Tres tristes tigres* es el tiempo litúrgico (o festivo) de esa dilatación, de ese *delirio*. La Habana nocturna cabreriana pierde suelo y confines. Está impregnada –y esto se ha observado en "Ella cantaba boleros", en "Seseribó" y en "Bachata"- de mar:

...recorriendo el paisaje cariado de las casas viejas, las que están entre el parque Maceo y la Punta, que terminaron por convertirse en lo mismo que el hombre robó al mar para hacer el Malecón: otra barrera de arrecifes, recibiendo el salitre siempre y rocío marino cuando hay viento y olas en los días en que el mar salta para la calle y pega en las casas buscando la costa que le arrebataron, creándola, haciéndose otra orilla. (CABRERA INFANTE, 2007, 322).

Los espacios simbólicos de la ciudad están situados en esa frontera con el mar; los personajes transponen (ya lingüísticamente) sus bordes o límites. Pues si La Habana flota, los narradores –según la etimología de Cacciari- *deliran*. La movilidad de los narradores hace eco a la misma centralidad incierta de La Habana: su centro es ambulante, sujeto a una temporalidad accidental o enigmática¹⁴⁷. La Habana está hecha no solo de espacio sino de tiempo.

Hace tiempo que éste era el centro de La Habana nocturna y diurna. El anfiteatro, esta parte del Malecón, los parques de la Fuerza al Prado, la avenida de las Misiones... Era que éste era el centro, sin más explicaciones. Después lo fue el Prado, como antes debió serlo la Plaza de la Catedral o la Plaza Vieja o el Ayuntamiento. Con los años subió hasta Galiano y San Rafael y Neptuno y ahora está ya en La Rampa. Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante que, cosa curiosa, se desplaza, como la ciudad y como el sol, de este a oeste (CABRERA INFANTE, 2007, 327-328).

¹⁴⁶ "Cuba es una cultura insular donde abunda la representación negativa y, por momentos, diabólica de lo marino" (ROJAS, 2013, 179). La reconciliación viene con la literatura (Rojas aborda en particular la poesía) del exilio, en la que "el mar ha desplazado a la tierra" (Idem). También en la demonización del mar Martí parece ser ejemplar: "José Martí llevará esa tradición poética, de melancolía y horror marinos, a su mayor transparencia, en el literalmente titulado poema "Odio el mar"... (ROJAS, 2013, 183).

¹⁴⁷ "...el elemento de "lo accidental" juega un papel preponderante permeando todos los niveles del discurso: el del lenguaje, el de las acciones y el de la estructura misma" (BUSTILLO, 1990, 252). Lo accidental está presente asimismo en el plano figural de la novela. Repetido, alude a lo irresoluble.

En *Tres tristes tigres* La Rampa es una zona *delirante*, una encrucijada auditiva¹⁴⁸. La Rampa es el lugar no apenas donde las cosas acontecen sino donde La Habana se vuelve acontecimiento. La escucha –y esta es la iniciación a la que asiste Códac– crea el lugar. La Habana cabreriana es un paisaje de resonancias.

LA ESTRELLA HACE LLOVER EN LA HABANA

Sobre José Martí conversan Arsenio y Silvestre en “Bachata”. No les gusta, les parece una estatua patriótica, una superstición oficial. Martí también es parodiado por Bustrófedon en el capítulo sobre el asesinato de Trotsky. Su voz profética encuentra en el final del “hebraico magnánimo” (CABRERA INFANTE, 2007, 246) una confirmación de su filosofía de la historia y aun una posible variación de su propia muerte¹⁴⁹. Pero hay otras ausencias en *Tres tristes tigres*. Desde el comienzo de “Ella cantaba boleros” Códac anuncia implícitamente que La Estrella es una ausencia: “Yo conocí a La Estrella cuando se llamaba Estrella Rodríguez y no era famosa y nadie pensaba que se iba a morir y ninguno de los que la conocía la iba a llorar cuando se muriera” (CABRERA INFANTE, 2007, 66). La Estrella es alguien que ya no está salvo como voz gramofónica y en la memoria de los narradores (en especial de Códac y Eribó). Bustrófedon es otra ausencia germinal. Su sobrevivencia consiste en sus parodias (ni siquiera escritas: grabadas y transcritas) y, otra vez, la rememoración de los narradores (más unánime pero con más lagunas que la memoria de La Estrella). Son un bromista ecolálico y una cantante negra de boleros, no el padre de la patria personificado por Martí¹⁵⁰, los que ocupan el lugar privilegiado de la reverencia y también de la irreverencia narrativa en el libro de Cabrera Infante.

Ausencia en *Tres tristes tigres* quiere decir muerte, sí, pero también memoria. La memoria, en verdad, como no ha dejado de ser advertido¹⁵¹, es una potente figura poética y conceptual, la musa según se ha dicho, en *Tres tristes tigres* (el lexema ‘musas’ viene, según Jean-Luc Nancy (1996), de ardor. Las musas *arden* como una

¹⁴⁸ “...Foucault habla de heterotopías, para referirse a lugares que se relacionan de modo antitético o alternativo con lugares del mundo vital” (BELTING, 2007, 81). “Al excluirse del flujo del tiempo, estos lugares (las heterotopías de Foucault) son capaces de transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen” (BELTING, 2007, 85).

¹⁴⁹ Las implicaciones heréticas de esta analogía no pasaron desapercibidas para algunos martianos de última hora: “Solo quien ha perdido todo concepto de amor a la Patria y a su historia podía haber hecho lo que ha hecho Cabrera con el Apóstol...” (ÁVILA apud MANZONI, 1993, 97).

¹⁵⁰ Sobre los usos políticos en Cuba de la figura de Martí, CF. Ponte, Antonio José: *2 ensaios*. São Paulo: Malha Fina, 2017.

¹⁵¹ Cf. E. Volek, 1984, 171-172.

vela). Se trata, en “Ella cantaba boleros” y de “Rompecabeza”, de una instancia de duelo, aun festivo, no solo una inicial y aun iniciática elaboración de la ausencia, sino un acto ritual contra el tiempo. Ambas secciones son variaciones del *memento mori*: al recordar a sus ídolos habaneros, Códac recuerda a sus muertos. Muertos, además, de La Habana. Pues no son ausencias desprovistas de lugar. Se podría decir que solo a través de ellos Códac (como Arsenio y Silvestre al recordar a Bustrófedon en “Bachata”) cuenta su relación con La Habana. Una relación, a su vez, mediada por esas ausencias. Dos ausencias admiradas que dan sentido a dos iniciaciones: la escucha y la risa. Esas iniciaciones (y la mayor, la que las abarca a todas: el reconocimiento de La Habana como el lugar de la memoria) son a su vez ejercicios de perplejidad ante la muerte.

Para Hans Belting¹⁵², la creación de imágenes está antropológicamente vinculada con el culto a los muertos: “si rastreamos lo suficiente en la historia de la producción de imágenes, éstas nos han de conducir hasta la gran ausencia que es la muerte” (2007, 178)¹⁵³. Representar la muerte, en esta perspectiva icónico-antropológica, implica crear dobles cargados de sentido sustituto o metafórico. Un sentido, desde luego, tan inusitado como inquietante ha sido la experiencia que le da lugar. No reproducciones: figuraciones y transfiguraciones. La calavera es así para Belting la primera imagen humana y la “imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen” (2007, 178). Asimismo Jurgis Baltrušaitis (1996) señaló la alegorización de la vanidad a través de los cráneos en la pintura europea tardo-medieval y renacentista. Calavera como un recordatorio de la *vanitas* de la vida humana. Así, la ausencia comporta una iniciación ritual a la representación y la representación parte del reconocimiento de una ausencia. Hacer de la ausencia una tradición implica hacer de la representación (imagen, voz, palabra) un punto de partida.

La memoria es el punto de partida y de llegada de “Ella cantaba boleros”. Su fábula se presenta como un paréntesis narrativo entre dos oscuridades temporales. La narración de Códac ilumina de forma retrospectiva e intermitente (“Ella cantaba

¹⁵² Ver especialmente el capítulo “Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas (con un epílogo sobre fotografía)”. In: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.

¹⁵³ Las imágenes más antiguas consideradas por Belting corresponden a la Fase B pre-cerámica del neolítico: los cráneos encontrados en los actuales territorios de Siria, Israel y Jordania, *circa* 7000 a.C. Para Belting, la presentación de los cráneos (maquillaje de cal y color, “incrustaciones de nácar y conchas” en el lugar de los ojos) sugieren que se trataba de una representación y aun un conjuro luctuoso en vez de un indicio literal de la muerte: “Los cráneos por sí mismos serían una imagen de la muerte” (2007, 177).

boleros” atraviesa sin aparecer en el índice varios capítulos de *Tres tristes tigres*) la noche compartida de los personajes. Si su rememoración produce un efecto de representatividad, cual cronista nocturno putativo de La Habana, se debe a que el canto de La Estrella antes lo ha inundado de un cierto *sentimiento oceánico* (Freud). La memoria opera así como una forma de reconocimiento. Reconocimiento de la experiencia y de la incertidumbre de esa experiencia. El trabajo de memoria para Códac es la tentativa de imaginar *cómo* se vería la luz de una vela una vez apagada.

El paréntesis comienza como descubrimiento musical y termina como evocación fúnebre. Ocurre siempre de noche. Siempre hay humedad, ya sea el mar metafórico del encuentro o la lluvia de la despedida¹⁵⁴. Al comienzo Códac está acompañado por Irenita, con quien se ha adentrado en la “penumbra profunda”, “perdidos entre las babas de los besos” (CABRERA INFANTE, 2007, 68), en el night-club Las Vegas; al final está solo en la oficina del periódico en una Habana lluviosa. Antes de descubrir a La Estrella, Códac se *quedaba* con “las noches, metiéndolas en un vaso con hielo o en un negativo o en el recuerdo” (CABRERA INFANTE, 2007, 66). La noche se le aparece como elección, pero también como repetición: tiempo de solaz y período laboral a la vez. Ya a La Estrella en un primer momento la envuelve una cierta anonimia: todavía se llamaba Estrella Rodríguez y cantaba para el chowcito en Las Vegas hasta el amanecer. Su corte de admiradores, a partir de los propios esfuerzos de Códac como publicista (su ejemplo es Barnum, histórico empresario de circo), se ha incrementado hasta antes de morir. El olvido, de todos modos, acecha. “Ella cantaba boleros” traza así una parábola sobre el equívoco de la *gloria mundis*¹⁵⁵. Aquí aparece la perplejidad no apenas ante la fortuna de La Estrella sino ante su cadáver asombroso en vías de putrefacción, su esqueleto imaginado ya compartiendo lugar e indistinción con otros esqueletos en México, su cuerpo ya sin voz:

y ahora de aquel monstruo humano, de aquella vitalidad enorme, de aquella personalidad única no queda más que un esqueleto igual a todos los cientos, miles, millones de esqueletos falsos y verdaderos que hay en ese país poblado de esqueletos que es México, después que los gusanos se dieron el banquete de su vida con las trescientas cincuenta libras que ella les dejó de herencia y que es verdad que ella se fue al olvido, que es como decir al carajo

¹⁵⁴ En “Ostras interrogadas”, de *Así en la paz como en la guerra*, el narrador dice para sí: “El amor es esencialmente húmedo. Es curioso. El odio es seco y la muerte es helada y el cariño es tibio, pero el amor es húmedo, y no sólo la idea del amor. Físicamente, el amor es húmedo” (CABRERA INFANTE, 1994, 179).

¹⁵⁵ “...algunos críticos opinan que la falsedad en sus diferentes variantes es uno de los temas de mayor importancia en la novela. Pienso sin embargo que lo fundamental en este aspecto es el juego como recurso para presentar una realidad volátil, carente de solidez y permanencia” (BUSTILLO, 1990, 258).

(CABRERA INFANTE, 2007, 312).

El concepto cabreriano de *vanidad* refleja la inconstancia y también el esplendor de la experiencia. No hay juicio axiológico: ni condena ni salvación¹⁵⁶. Pero una vez apagada La Estrella, Códac intenta carrollianamente una anamnesis. La luz de La Estrella consiste en aquella *canción desconocida* de La Estrella y aquel cuerpo oceánico y, *last but not least*, en la marca que esa canción y esa presencia han dejado en Códac. Transitoriedad y sobrevivencia de La Estrella: en esto consiste la paradoja temporal de la rememoración en “Ella cantaba boleros”. Lo transitorio, sobre todo el transitorio pasado rememorado, se instala en el presente de la narración. Memoria: no vestigio; creación: *poiesis*. La Estrella, desaparecida, sigue *iluminando* con *otra luz*. La sobrevivencia de La Estrella y el mundo a su alrededor pasa por una “transformación ontológica”¹⁵⁷: su muerte la ha convertido en una imagen, incluso tal vez en un fantasma. Su ausencia hace de Códac un narrador.

Al final, y esto adquiere pleno sentido retrospectivamente, también en Códac ha ocurrido una transformación: se asiste, desde el comienzo, a la creación de un Yo narrativo, a la invención de una subjetividad: “Yo conocí a La Estrella... (CABRERA INFANTE, 2007, 66); “...ahora que está lloviendo recuerdo” (CABRERA INFANTE, 2007, 306). Conocer y recordar son los verbos del comienzo y del fin, animados por el *ego scriptor* de Códac. Es Códac, ya no apenas huésped permanente de la noche sino anfitrión mnemotécnico, quien pone los paréntesis.

La narración de Códac es indiscernible de la ausencia de La Estrella. Códac se abisma ante el hueco que ha dejado; él mismo deja rastros de su tránsito. También Códac muda: su trabajo, por ejemplo, ha cambiado de función. De la página de espectáculos ha pasado a la de actualidad política; de *tiraplanchas* de la vida nocturna a fotógrafo de la violencia. Sigue, en cambio, en un periódico de La Habana. Pero ya no va a los *naicluses*, que decía La Estrella, y su *guardia* ahora es *triste* (CABRERA INFANTE, 2007, 306). Su desvelo, según se infiere en la última sección de “Ella cantaba boleros”, gravita no en torno a la hora dilatada sino en torno a la época implacable. Sus hábitos eróticos (el acaso repetido, el hotel en la playa como refugio

¹⁵⁶ Cué aun teoriza en clave semítica sobre el asunto: “Freud olvidó una sabiduría de otro judío, Salomón: el sexo no es el único motor del hombre entre la vida y la muerte. Hay otro, la vanidad. La vida (y esa otra vida, la historia) se ha movido más por la rueda de la vanidad que por el pistón del sexo” (CABRERA INFANTE, 2007, 364). Esto, al menos, podría decirse de los personajes de *Tres tristes tigres*.

¹⁵⁷ La expresión es de Louis Marin apud BELTING (2007, 181).

final de la noche, la distancia afectiva) permanecen. La fama prometida de La Estrella (para ella una predestinación, según Códac) se ha cumplido¹⁵⁸. Luego vienen la gira mexicana y la indigestión y el infarto. La Estrella no regresa a La Habana (ni siquiera como cadáver). Vuelve, en cambio, como fantasma o ausencia; como promesa de olvido. Códac advierte: “lo que sí es verdad es que ella está muerta y que dentro de poco nadie la recordará” (CABRERA INFANTE, 2007, 312). Códac mismo ha dejado, por así decir, de habitar la noche. Podría decirse que su rememoración parte de ese desalojo; la memoria propone otro espacio. Pero un espacio interior, psíquico. La memoria en Códac ocurre como representación interior y aun como luto de esta ruptura. Un luto elaborado de forma mnemónica, como si la memoria fuese también una forma de darle un lugar a la difunta Estrella. En “Ella cantaba boleros” ese lugar de la memoria asume la forma de una ciudad, la forma de La Habana (*ah vana*, tan inconsistente y espléndida como la vida)¹⁵⁹.

“El difunto evoca la conocida cuestión del dónde. Al perder el cuerpo, ha perdido también su lugar” (BELTING, 2007, 191). Al menos en Códac, la defunción de La Estrella ciertamente evoca la cuestión del lugar. La memoria de La Estrella se corresponde con la memoria de La Habana. ¿No está al final igual de muerta, para Códac, La Habana una vez regida por La Estrella? La Habana de La Estrella, por lo menos, ya no es la misma. También ha desaparecido, condición para que sea evocada por Códac en las postrimerías de su narración. No la ciudad referencial, no las calles ni siquiera los bares o el chowcito de Las Vegas, pero sí La Habana de La Estrella que también es su Habana. Se trata, en todo caso, de una Habana tan intermitente (tan performática) como su narración. Para vivir en el presente de la narración, el presente de la rememoración, se hace ineludible que desaparezca como inmediatez.

Ya antes de descubrir a La Estrella, Códac –como los otros personajes- vive *en* la noche. La noche es la gran promesa, el único futuro entrevisto, la hora dilatada. En la narración de Códac esa noche litúrgica ya recoge pérdidas, muertes, desapariciones. La

¹⁵⁸ “y ahora la veía no solamente como un fenómeno físico sino como un monstruo metafísico: La Estrella era el Lutero de la música cubana y siempre estuvo en lo firme, como si ella que no sabía leer ni escribir tuviera en la música sus sagradas escrituras pautadas” (CABRERA INFANTE, 2007, 307).

¹⁵⁹ Se usa luto en sentido freudiano: “El luto, por lo general, es la reacción a la pérdida de una persona querida o de una abstracción que está en lugar de ella, como patria, libertad, ideal, etc”. Traducción mía. En la versión consultada: “O luto, via de regra, é a reação á perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2011, 47); “En el luto, es el mundo el que se vuelve pobre y vacío; en la melancolía es el propio ego”. Traducción mía. En la versión consultada: “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2011, 53).

noche del final sigue siendo dilatada, pero ahora *sin* La Estrella ni La Habana. Noche oscura de la memoria: ya sin deambulación, absorta, metonímicamente *lluviosa*. Códac narra desde un *tiempo fijo* independiente tanto del tiempo prometido de la noche como del tiempo amenazante de la época. La memoria instauro, en verdad, otra temporalidad en “Ella cantaba boleros”. Es como si la memoria de Códac fuese otra ciudad flotante. Lo que está en juego es la forma del recuerdo. Pero se trata de una temporalidad que impregna, como el mar o la lluvia a La Habana, los otros tiempos narrativos del libro. También para Silvestre –acusado por Cué de poseer una memoria archivística a la manera del Funes borgiano- la memoria se sostiene imaginariamente *en* sí misma, como un agua expansiva y dinámica, cósmica:

-Debieras llamarte Funes.

Me reí. Pero pensé mirando el puerto que hay alguna relación sin duda entre el mar y el recuerdo. No solamente que es vasto y profundo y eterno, sino que viene en olas sucesivas, idénticas y también incesantes (CABRERA INFANTE, 2007, 330).

La memoria según Silvestre (tan contemplativo como Códac a la hora de recordar) remite a una espacialidad de entrada metafórica. Como el mar, es *vasta y profunda y eterna*, es decir sujeta a un tiempo sin tiempo; pero además esa memoria está en movimiento, opera en oleaje, erosiona. La memoria para Silvestre remite así a una condición geológica y aun cosmogónica (una cosmogonía inacabada, *in progress*). Su analogía marina responde, desde luego, más que a una teoría especulativa de la memoria, a lo que Georges Didi-Huberman (2002) llama una imagen sobreviviente, a la vez símbolo y síntoma. La memoria de Silvestre impregna el territorio, pero no *es* vista ahora en el territorio, ni siquiera en la ciudad. La memoria se vuelve extraterritorial: no remite a ningún arraigo, a ninguna labranza terrestre; tampoco a ninguna linealidad temporal, diacrónica. ¿Se trata tal vez de una *inmensidad íntima*, para usar la expresión de Bachelard (1992)? Al contrario de lo que piensa Cué, Silvestre juega a ser otro Odiseo, no otro Funes¹⁶⁰. No la memoria como archivo demencial sino como metáfora de errancia. La espesa trama intertextual (Homero, Melville, Conrad, Hemingway) relacionada con la ciudad se condensa en el motivo acuático¹⁶¹¹⁶²¹⁶³. Códac y Silvestre

¹⁶⁰ Chiste poundiano perdido para Arsenio: “Odysseus / Shall return through spiteful Neptune, over dark seas, / Lose all companions”. Es Tiresias quien habla en el poema de Pound. La profecía, por otro lado, no parece ser la actividad preferida de Cué. En *Las playas de Agnes* (2008), Agnes Vardas dice que para ella todo hombre que contempla el mar es Ulises.

¹⁶¹ Rojas vio el cariz metafórico de esta imagen del mar: “Como el Mediterráneo que reencontró Walter Benjamin en Ibiza o como el Adriático de la novela de Claudio Magris, el mar de los exiliados es *otro*

son, por lo mismo, otros tantos fabuladores de la aventura como prueba. Años después, Reinaldo Arenas daría una posible perspectiva a esta imagen: “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza... La selva es la frontera que hay que atravesar para llegar a la otra claridad. En una isla, donde no hay selva, la selva es el mar” (apud ROJAS, 2013, 201). El mar, para Silvestre como para Arenas, es una página: un espacio de señales por cifrar.

¿No es “Ella cantaba boleros” un drama de autoidentificación, como llama Hayden White al romance, “simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia” (1992, 19)? En “Ella cantaba boleros”, la memoria es un dispositivo no de trascendencia sino de sobrevivencia de la experiencia (aun participando de ella). Dice Códac, ahora anti-borgianamente, que “la única cosa por la que siente un odio mortal es el olvido” (CABRERA INFANTE, 2007, 312). Al denunciar la odiosa potencia del olvido, Códac afirma un drama redentorista. Pero ¿de qué olvido se trata? ¿Quiere decir indiferencia, apagamiento, vacío? Códac lamenta saber que La Estrella será muy pronto (en *dos años*, especifica) olvidada.¹⁶⁴ Pero narra ante la inminencia de ese olvido, de ese naufragio definitivo¹⁶⁵; podría decirse, incluso, que narra *contra* olvido y naufragio. Su memoria es personal, llena de anécdotas; *trivial* en el sentido etimológico de encontrarse en las encrucijadas, memoria de *tres vías*: de La Estrella, de sí mismo, de La Habana; memoria infidente, ajena a la respetabilidad, fiel al *estremecimiento* de una voz. En la perspectiva novelesca de Códac, importa *salvar*. A ese estremecimiento iniciático Códac regresa como a una nueva promesa, como a una forma de felicidad. Si hay un elemento elegíaco en “Ella cantaba boleros” pasa por la sobrevivencia de ese momento epifánico.

¿Puede hablarse de nostalgia? Así lo entendió tempranamente David Gallagher, para quien

mar: un océano imaginario, portátil, sin nombre, donde han sido borradas las fronteras y donde el sujeto es demiurgo de su propia soberanía” (ROJAS, 2013, 203). No solo de los autores exiliados: también de los personajes de *Tres tristes tigres*. Rojas no menciona a Cabrera Infante, ni a ningún otro novelista o cuentista, en su artículo.

¹⁶²Sobre la ausencia del mar en la literatura cubana hablan Silvestre y Cué en “Bachata”. “-Pero lo curioso es que el propio Martí dijera que quería más el arroyo de la sierra que el mar. -¿Y tú vas a remediar esa anomalía retórica? -No sé. Pero algún escribiré sobre el mar. -Coño. Lo bueno es que no sabes ni nadar. - Eso qué tiene que ver. Entonces el único poeta posible es Esther Williams” (CABRERA INFANTE, 2007, 342-343).

¹⁶³ “Desde el puente, el Almendares con sus orillas de árboles tupidos y los muelles de madera y el reverbero del sol en la corriente fangosa, parecía un río descrito por Conrad” (CABRERA INFANTE, 2007, 344).

¹⁶⁴ Ahora Belting: “El recuerdo en el sujeto individual borró la práctica colectiva de imágenes del culto de los muertos” (2007, 184-185).

¹⁶⁵ La analogía entre olvido y naufragio consta en RICOEUR (2004).

La nostalgia de Cabrera Infante se orienta a las frágiles estratagemas que la gente improvisa ante la adversidad, al suntuoso detalle de esas estratagemas, tal vez triviales y absurdas, que las personas han imaginado en algún momento contra la injusticia, pero en particular contra problemas fundamentales como la soledad, la mediocridad y el aburrimiento (1970, 178)¹⁶⁶.

En *Tres tristes tigres* estas *frágiles estratagemas*, sin embargo, operan en un ámbito simbólico, no apenas empírico como parece entender Gallagher (hay personajes y aun simulacros de personajes en *Tres tristes tigres*, tal vez no sea del todo inelegante recordar, no personas). La nostalgia en *Tres tristes tigres*, en especial en “Ella cantaba boleros”, propone, además, no tanto un improbable o banal manual para la felicidad en tiempos desencantados, sino una pregunta por la sobrevivencia de esa felicidad. Más explícitamente: ¿cómo sobrevive –si sobrevive- la luz de la vela apagada en el *tiempo sin tiempo* de la memoria? Las *frágiles estratagemas* cabrerianas presuponen además un *parti pris*, una conjura contra el día, que es el tiempo despótico. La nostalgia en *Tres tristes tigres* postula una jubilosa Habana mortal; no mimetiza una consoladora Arcadia de archivo. La nostalgia dilata la hora; crea otro tiempo. Fuera del instante de la memoria, no hay resguardo.

Crear, *hacer ver*, transformar en figura reveladora, son los verbos operativos de la memoria en *Tres tristes tigres*. El único orden posible, como dijo Massimo Cacciari a otro respecto: la claridad de la metamorfosis (1989, 47). Metamorfosis puede ser una acepción simbólica para sobrevivencia. Toda sobrevivencia, en todo caso, es metamórfica. Durante la última noche después de la desaparición de La Estrella, Códac piensa – por supuesto - en “La Estrella y su revolución musical y en esta continuación de su estilo que es algo que dura más que una persona y que una voz” (CABRERA INFANTE, 2007, 313). La sobrevivencia de La Estrella, para Códac, está señalada por la continuidad de su impronta musical en Las Capelas, “dos muchachas nuevas, dos lindas negritas que cantan sin acompañamiento” (CABRERA INFANTE, 2007, 313). Aquella última noche Códac pasa por Las Vegas y al final se ofrece a acompañarlas a casa junto a su amigo Rine (traductor *fallido* –según su editor, un tal GCI- del cuento habanero de William Campbell). En el camino entran en un bar-bodega y Las Capelas cantan acompañadas, ahora sí, por *un guajirito* a la guitarra, y Códac dice: “creo que las

¹⁶⁶ Traducción mía. En el original: “Cabrera Infante’s nostalgia is directed at the fragile stratagems people improvise against adversity, at the rich detail of those perhaps trivial and absurd stratagems people have at some point mounted against injustice, but in particular against such fundamentals problems as loneliness, mediocrity and boredom”.

dos cantantes negras nunca cantaron mejor, y Rineleal y yo aplaudimos y el dependiente y el dueño y una gente más que estaba por allí aplaudieron también” (CABRERA INFANTE, 2007, 313). Aquí también hay una sobrevivencia o continuidad de La Estrella, quizá de la entera escena musical habanera de finales de finales de los años cincuenta: otra vez el cumplimiento musical ocurre fuera del gran escenario, incluso del escenario modesto aunque ya canonizado (¡por el mismo Códac!) de Las Vegas. Al salir llueve y se *refugian* de la lluvia. Mientras aguardan en el carro, ya enfrente de casa, escuchan “unos golpes en alguna puerta” (CABRERA INFANTE, 2007, 313) y los golpes continuaron sonando. Entonces “Las Capelas empezaron a hablar de muertos y aparecidos y Rine hizo unos juegos malabares con los bustrofantasmas” (CABRERA INFANTE, 2007, 314) y Códac vuelve a pensar en La Estrella. Es como si la última señal de La Estrella en La Habana de Códac fuesen esos golpes fantasmagóricos. Códac escucha las consejas de muertos y aparecidos de sus compañeros sin decir nada, apenas recordando.

Este final al filo del amanecer, sin embargo, no es exactamente el final. Más que una fantasmagoría, la última aparición de La Estrella ocurre en la memoria de Códac. No solo como metamorfosis sino como anamorfosis, como imagen al sesgo¹⁶⁷:

Ahora que llueve, ahora que este aguacero me hace ver la ciudad desde los ventanales del periódico como si estuviera perdida en el humo, ahora que la ciudad está envuelta en esta niebla vertical, ahora que está lloviendo recuerdo a La Estrella, porque la lluvia borra la ciudad pero no puede borrar el recuerdo y recuerdo el apogeo de La Estrella como recuerdo cuando se apagó y dónde y cómo (CABRERA INFANTE, 2007, 306).

Al recordar el ciclo de La Estrella, Códac contempla dos ausencias. Una ausencia espacial: la ciudad, vista “como si estuviera perdida en el humo vertical”; otra existencial: La Estrella. La lluvia (de suyo un artificio figural, una metonimia) borra la ciudad, la opaca hasta la invisibilidad, la oculta tras un telón de humo. La lluvia, sin embargo, resulta más bien cómplice y aun acompañante del recuerdo, que es interior e invisible aunque se despliega de manera textual. Llueve en La Habana y Códac recuerda: el desaparecimiento de la imagen acontece junto a las apariciones de la memoria. La lluvia ocupa el espacio, es espacio en movimiento. La memoria, por su parte, ocupa el tiempo, es tiempo en dilatación. ¿No representa después de todo la lluvia

¹⁶⁷ Define Baltrušaitis: “La anamorfosis no es la aberración donde la realidad está subyugada por una visión del espíritu. Es un subterfugio óptico en el que lo aparente eclipsa lo real”. Traducción mía. En el original: « L'anamorphose n'est pas l'aberration où la réalité est subjuguée par une vision de l'esprit. Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel » (1996, 7).

—a su vez metaforizada como humo, cual jeroglífico de la memoria— una manifestación metonímica de La Estrella? Para decirlo con Héctor Libertella: “Metonimia sería, ahora, también ese desliz de la Ley: como un ir dejando aceite-sentido a medida que se escribe o se resbala por la correosa sustancia llamada sintaxis” (1990, 17). Si al comienzo de “Ella cantaba boleros” La Estrella remite a la amplitud y la opulencia y la extrañeza metafórica de la vida oceánica, a una sobreabundancia imaginaria¹⁶⁸, al final *todo* (Las Capelas, La Habana difuminada, los golpes fantasmas, la lluvia) remite a La Estrella, sus marcas mnemónicas inundando progresivamente el espacio del relato. Pues en la lluvia metonímica de la última sección la dilatación característica de La Estrella sigue operativa.¹⁶⁹ Ambas —lluvia y memoria— instauran un distanciamiento espacio-temporal, una transmutación. Si antes su voz oceánica dilató la escucha de Códac, ahora (ese *ahora* que se repite tantas veces en ese párrafo, un *ahora* que es un tiempo final) la lluvia impregna su memoria. El tiempo dilatado, el espacio transfigurado: esta es la promesa última de la noche en Códac y aun en *Tres tristes tigres*.

¿Y si la lluvia fuese obra de La Estrella? Poeta como se sabe, escribe Cabrera Infante en su ensayo sobre García Lorca, quiere decir en griego hacedor.

¹⁶⁸ Sobre la sobreabundancia como característica fundamental de una estética barroca en *Tres tristes tigres*, cf. Bustillo, 1990, 251.

¹⁶⁹ “Por medio de las imágenes y de los rituales que se realizaban ante éstas, el espacio social se expandía en torno del espacio de los muertos, y desde ahí establecía un nuevo significado que aseguraba el espacio vital” (2007, 181).

CAPÍTULO 3: UN GRAND GUIGNOL TOTALITARIO

“¡La justicia, amigos míos, sólo existe en el infierno!” (ROTH, 1992, 72).

LA ACCIÓN INNOMBRABLE

El rasgo definitorio de la representación cabreriana de la historia política cubana es la violencia. En *Así en la paz como en la guerra* como relación de la dictadura de Fulgencio Batista y en *Vista del amanecer en el trópico* como crónica irónica de fundación nacional¹⁷⁰, el tiempo histórico aparece marcado por la violencia del poder. En *Tres tristes tigres* esa violencia se manifiesta en episodios de mínima referencialidad histórica, puesto de relieve el impacto subjetivo en los narradores. En el capítulo sobre el asesinato de Trotsky referido por varios escritores cubanos, la violencia aun aparece como alegoría paródica ya no apenas de la violencia sino del terror político. De este modo, el conflicto se muestra a través de las representaciones de un acontecimiento político legendario.

La violencia así es menos una omisión que una elipsis en *Tres tristes tigres*. Irrumpe como peripecia en las narraciones iniciales de Silvestre y de Arsenio Cué, es aludida como conflicto en segundo plano por Eribó en “Seseribó” (acepta llevar a un músico heroinómano al hospital y teme que la policía lo tome por un revolucionario), resuena fantasmalmente en la perorata de la Loca en el parque de los Mártires (o de los Enamorados). Se trata de una violencia, en el caso de Silvestre y Cué, inmediata al tiempo de la narración. En la primera narración de Silvestre, después de relatar el método que él y su hermano descubrieron para adentrarse en la ruta jubilosa del cine, los dos hermanos asisten perplejos a un asesinato:

De pronto, todo es confusión. La gente corre, alguien me empuja por un hombro, una mujer chilla y se esconden tras una máquina y mi hermano me hala me hala me hala como un sueño persistente por la mano, por el brazo, por la camisa y grita: “¡Silvestre que te matan!” y me siento impulsado hacia un lugar que luego sabré que es una fonda de chinos y caigo bajo una mesa, donde ya hay una pareja compartiendo el precario refugio de una silla de madera y paja y el tiesto de una areca y oigo que mi hermano me pregunta con la voz por el suelo si estoy herido o no y es entonces que oigo los disparos muy lejos/muy cerca... veo un hombre gordo y viejo y mulato (no sé cómo sé ya que es mulato) tirado en el suelo, agarrando por las piernas a

¹⁷⁰Sobre la violencia en *Así en la paz como en la guerra*, cf. D. Gallagher, op.cit, pág. 181-182. Sobre *Vista del amanecer en el trópico*, cf. R. ROJAS, op.cit., 191.

otro hombre, que trata de sacudirlo por los pies una y otra vez y como no puede no ve otro medio de apartarlo que dispararle dos veces seguidas en la cabeza y no oigo los tiros, sólo veo una chispa, un relámpago blanco y rojo y naranja o simplemente verde que sale de la mano del hombre que está de pie y alumbra la cara del mulato muerto –porque no hay dudas de que ahora está muerto y el hombre suelta una de sus piernas, luego otra y echa a correr, disparando su pistola al aire, no para asustar, no para abrirse camino, sino como el anuncio de una victoria, me parece, como un gallo que cantara después de matar al otro gallo del corral...Mi hermano regresa de alguna parte y está asustado. Se lo digo: “Si te vieras la cara que tienes”. Él me dice: ¡Si tú vieras la tuya!” (CABRERA INFANTE, 2007, 44).

Lo que comienza como una situación confusa acaba en perplejidad subjetiva, dicha a través de la metonimia facial, que muestra lo que ellos no ven en sí mismos o no expresan verbalmente: asombro, miedo, estupor. El reconocimiento entre los dos hermanos se da a través de la especularidad: el rostro propio (la experiencia propia) solo es visible para el otro. El relato pormenorizado de Silvestre sugiere además una percepción a la vez absorta y alucinatoria. Aunque asiste en primera fila (la analogía cinematográfica quizá no sea impertinente) al asesinato, Silvestre percibe apenas las detonaciones de manera visual, en verdad no menos confusa que la situación inicial: “no oigo los tiros, sólo veo una chispa, un relámpago blanco y rojo y naranja o simplemente verde que sale de la mano del hombre que está de pie y alumbra la cara del mulato muerto” (CABRERA INFANTE, 2007, 44). La acción homicida se condensa en una imagen: el asesino está de pie, el muerto tirado en la calle; Silvestre observa, no sin interpretar los disparos al aire del asesino en fuga como la celebración de una victoria, “como un gallo que cantara después de matar al otro gallo del corral” (CABRERA INFANTE, 2007, 44). El muerto –gordo, viejo, mulato- yace en el suelo como un *bulto* (a Silvestre le cuesta asociar la imagen del cadáver con la de la persona acaso famosa lamentada por otros testigos del asesinato). En el camino de Santa Fe, con su promesa de *aventura, libertad y sueño* (CABRERA INFANTE, 2007, 38-43), Silvestre y su hermano atestiguan un episodio de violencia criminal. La sesión gangsteril les ha salido, al contrario del cine, gratis (gratuita además en el sentido de absurda). Pero también ha sido una iniciación, un rito de pasaje a otra Habana y otro tiempo.

También en Arcadia habita la muerte: así tradujo Erwin Panofsky (1987) la inscripción –*Et in Arcadia ego*– de un cuadro del Guercino (1591-1666). Del mismo modo, en la Arcadia (primero cinematográfica, luego nocturna, finalmente memoriosa) de *Tres tristes tigres*¹⁷¹. La violencia, podría decirse, es una forma de imponer esta

¹⁷¹ Cf. Apéndice. Fig. 2 y Fig. 3. Todavía está por hacerse una comparación iconográfica del cuadro de Guercino con la portada de *Tres tristes tigres*.

muerte simbólica. Pero la violencia, como sugiere ya el relato de Silvestre, está relacionada con una práctica del poder. La violencia a la que asiste Silvestre, como la padecida ambigüamente por la mujer de las sesiones psiquiátricas, la alegorizada paródicamente por Bustrófedon en el capítulo sobre el asesinato de Trotsky y la insinuada por la Loca del Parque, es una forma de afirmación del poder. En *Tres tristes tigres* esta afirmación ocurre como sometimiento (en la mujer de las sesiones y en la Loca del Parque) y como eliminación ritual del enemigo (en el relato de Silvestre y en el capítulo sobre Trotsky). En todos los casos, se trata de una fantasía autística de superioridad realizada a través de la fuerza.

En la onceava sesión psiquiátrica, la actriz que fantasea en algún momento con ser la esfinge (según su marido escritor, conjetural Silvestre)¹⁷² cuenta la historia de una violación. Comienza por decir que le ocurrió a su *amiguita* “muy pobre, pero muy pobrecita y huérfana” (CABRERA INFANTE, 2007, 484) y termina por no saber si la víctima fue su *amiguita* o ella misma. El efecto es de ambigüedad, ya sea que la paciente experimente como trauma la violencia ejercida por una persona próxima u oculte en un personaje creado el propio trauma. La agresión sexual, en el relato de la actriz, se produce a costas de la desposesión extrema de la víctima (sin familia, sin casa, sin dinero). El perpetrador (el panadero) aparece en una situación de poder inapelable, para luego caer en desgracia frente a la propia familia y el pueblo entero, desacreditado además como figura paterna. Al contrario de los otros relatos de la novela, aquí la violencia parece dirimida finalmente por la ley (una ley representada metonímicamente por dos guardias rurales: es una historia del campo). La alternativa justiciera del *pueblo* sería el linchamiento. Frente a todos los testigos, la víctima es obliterada por la figura ya culpable del perpetrador:

El panadero estaba recién casado y su mujer era la que la había recogido a la niña desde antes de casarse y una noche hubo un tumulto en la panadería, porque la mujer se despertó porque oyó un un ruido y fue a la tienda de la panadería y encontró que el panadero estaba subido en el catre en que dormía mi amiguita, desnudo y la tenía a ella con el refajo con que dormía subido y trataba de violarla o la había violado. La cosa es que él la tenía amenazada a ella con matarla si decía algo, pero para que no gritara le había puesto un pan en la boca y así los encontró la mujer. Todo el pueblo se levantó y lo querían linchar y se lo llevaron dos guardias rurales y el hombre iba llorando y a su lado iba su mujer y su hija (porque la otra muchachita que jugaba con nosotros era la hija del panadero, que era viudo y tenía esta hija de diez años que dormía en el otro cuarto de la casa) le iban gritando cosas y la hija le

¹⁷² “Ahora nada más que digo, Oye o te devoro, y cuento y cuento y cuento. Hasta lo que no sé lo cuento. Por eso soy la esfinge ajida de secretos” (CABRERA INFANTE, 2007, 77).

decía: “Tú no eres más mi padre” y la mujer lo insultaba y le gritaba que debía morirse” (CABRERA INFANTE, 2007, 484-485).

Como muestra este pasaje y otros referidos, la violencia en *Tres tristes tigres* es la regla tácita del juego del poder. Juego de sometimiento y eliminación; destrucción delirante de la alteridad¹⁷³. La relación que los personajes de *Tres tristes tigres* establecen con este juego delirante de poder es de estupor y aun incredulidad, de enmudecimiento inmediato, pero también de elaboración simbólica. La simbolización, en verdad, parte del enmudecimiento. Silvestre (casi una víctima) asiste a una situación de *vendetta* gangsteril para luego relatarla como corolario de sus paseos al cine; Bustrófedon refiere por escritores interpuestos la muerte de un emblemático disidente revolucionario; la mujer de las sesiones relata una violación al psiquiatra y la Loca del Parque recrea para nadie una persecución. Ninguno de ellos –y esto es decisivo para el contraste también simbólico con las figuras de autoridad- ejerce la violencia. No hay violencia recíproca de parte de los personajes de *Tres tristes tigres*, no hay confrontación sino perplejidad (Silvestre y Arsenio), malestar (la mujer de las sesiones psiquiátricas), locura (la Mujer del parque), alegoría paródica (Bustrófedon). No participan deliberadamente del juego del poder. Se ofrecen, en cambio, cuatro formas paradigmáticas de simbolizar la violencia: testimonio, reminiscencia, interiorización y alegoría. Formas de nombrar el extrañamiento ante lo que se pretende ajeno al reconocimiento de la diferencia¹⁷⁴. Las acciones representativas de la violencia en *Tres tristes tigres* son así violar, matar, perseguir, asfixiar. Los sujetos (el gangster de Silvestre, el panadero de la actriz, Mercader-Stalin en la alegoría de Bustrófedon, el *mono con el cuchillo* de La Loca) ejercen siempre como figuras implacables de autoridad. Estas figuras representan el contrapunto repetitivo (en verdad no menos mítico) a la La Habana plural de *Tres tristes tigres*. La locuacidad misma de los personajes (una locuacidad, como se ha visto, que supone una escucha y aun un delirio) cobra sentido en esta perspectiva: el habla aquí es el acto fundamental de subversión. Para decirlo con Fernando Savater: “Sólo lo que se esfuerza por hablar es subversivo, en un mundo sometido a explotación por lo no dicho, por la sombra opaca de lo que no espera, admite ni posibilita réplica” (1996, 139). En *Tres tristes tigres* el habla es una réplica implícitamente agónica a la *sombra opaca* (o la luz anuladora) de la autoridad.

¹⁷³ “La violencia es un delirio impotente de omnipotencia” (SAVATER, 1996, 136).

¹⁷⁴ “...lo opuesto a la tarea diferencialista del amor, que consiste en encontrar lo irrepetible allí donde la objetividad no constata más que rutina” (SAVATER, 1996, 137).

Subversión no apenas moral (que también, por no aceptar las normas de la respetabilidad) sino simbólica: el habla roba la escena, se vuelve ella misma espectáculo, no apenas réplica sino compulsión.

Los casos de violencia narrados por Silvestre y la actriz en el psiquiatra (ambos quizá forman pareja, ambos vienen de un ambiente de pobreza extrema) participan de una compartida memoria cubana. Silvestre recuerda un episodio adolescente en una calle concurrida de La Habana, la actriz en análisis regresa a un suceso de su infancia en un *pueblo* innominado del interior de Cuba. Ambos casos ocurren en el pasado, se presentan como sobrevivencia traumática –símbolo y síntoma- en la memoria de los dos narradores. En verdad el trauma -identificado con determinación (Silvestre) o ambigüedad (la actriz) como propio- adquiere el distanciamiento de la memoria. La memoria, en *Tres tristes tigres*, es la primera elaboración simbólica de la violencia. Afirma la identidad de forma diferida (*yo, narrador, viví aquello*). Ya en el caso de la mujer del Parque de los Mártires (o de los Enamorados) la violencia aparece desprovista radicalmente de referencialidad. Se muestra, en cambio, dislocada: “...el mono te castiga el mono carne humana pa qué me quiere quitar la mano seguro que se la va a comer seguro que la va a cocinar y se la va a comer este mono me persigue me persigue” (CABRERA INFANTE, 2007, 489). Aquí el distanciamiento es doble: tanto de la identidad como de la situación concreta. El sujeto perseguido es y no es la monologuista: su yo es un fantasma que efectivamente habla a través de la mujer. Su locución no alude a una situación concreta sino a una fantasía persecutoria. La ilusión delirante de persecución, en verdad, articula temáticamente su monólogo. Salvo la alusión a un lugar de La Habana hacia finales de los años cuarenta, que allí y entonces Silvestre la escucha, todo en su monólogo ocurre en un plano imaginario. Silvestre, además, lo transcribe como posible materia de ficción. La violencia ahora es una ilusión densamente simbólica.

En el capítulo sobre el asesinato de Trotsky hay de entrada una doble elaboración –*oscurecimiento* en términos de Agamben (2008), *distancia* en los de Carlo Ginzburg (2001)- respecto a la violencia: la perspectiva histórica escapa del campo referencial cubano y aun a la temporalidad referencial interna de la novela: Trotsky es asesinado por Ramón Mercader en su casa de Coyoacán, México, el miércoles 21 de agosto de 1940¹⁷⁵. El año es omitido y los días falsificados (Lezama escribe desde la

¹⁷⁵ En el número 3, en 6 de abril de 1959, *Lunes* publicó “La revolución rusa” de León Trotsky en traducción de Jaime Soriano. La presentación de Trotsky ya habla de su asesinato: “Desde su juventud

Región-Más-Transparente-del-Aire que Trotsky (sic) murió un jueves 16) en el capítulo; no el lugar. Se trata de un asesinato político, y la víctima ahora no es cubana sino un conocido revolucionario judío ruso en exilio. La violencia temática, de este modo, adquiere en este capítulo un marco histórico-político definido, si bien no explicado. Son tiempos de Josef Stalin (1878-1953) en el poder; las purgas de líderes políticos, escritores y artistas son sistemáticas desde el asesinato del líder bolchevique Serguei Kirov en 1934; el pacto de no agresión entre la Alemania nazi y la Rusia soviética está en vigencia. Trotsky fue uno de los primeros -junto a su amigo, también revolucionario y temprano disidente, el escritor Victor Serge (1890-1947)- en referirse al régimen estalinista como Estado totalitario¹⁷⁶. Se trata de un marco histórico inequívoco: Bustrófedon lo borra. Más exactamente, lo da por sentado; no lo informa: lo transforma y deforma. En las parodias, la Revolución (el mito o la leyenda de la Revolución rusa) ocupa la escena. Hay una víctima y dos asesinos: uno factual (Mercader), otro intelectual (Stalin). Hay siete testigos indirectos, cada uno con una forma diferente de dar cuenta del crimen y aun de posicionarse políticamente frente a él. Todas las versiones son plausibles pero falsas. Bustrófedon introduce el absurdo cómico en la representación alegórica de la violencia. Se asiste a una variación del tema borgiano del traidor y el héroe.

¿Por qué, en una novela de tan escasa referencialidad política, un capítulo sobre Trotsky?¹⁷⁷. ¿Por qué el asesinato de Trotsky? No hay en los personajes de *Tres tristes*

hebrea hasta su asesinato en Ciudad de México por un tal Jacques Molnard, presumiblemente agente de Stalin, León Trotsky ha sido una de las más fascinantes figuras de nuestro tiempo. Un gran revolucionario y líder de la revolución rusa, Trotsky era también un gran escritor. Las páginas de su autobiografía solamente autorizan tal afirmación”. El no. 46, en 8 de febrero de 1960, está dedicado a la URSS. Ninguna mención a Trotsky ni a Stalin. Es ya la URSS de Nikita Kruzshev, que en febrero de 1956 denunció el culto a Stalin y los crímenes cometidos bajo su régimen. Para Carlos Franqui, la “luna de miel” entre Fidel Castro y los rusos comenzó en una cena ofrecida por la delegación rusa a la cubana durante el Congreso de la ONU en Nueva York, 1961. Cf. “Vodka con pimenta, á moda de Khrutchev”. In: *Retrato de familia con Fidel*. Río: Record, 1981. Entre los presentes estaba Andrey Gromkyo, canciller de la URSS, a quien Kruzshev acusó en términos jocosos de haber reconocido el último gobierno de Batista. Franqui de paso lamentó que “el hombre de los rusos en La Habana”, Carlos Rafael Rodríguez, no estuviese allí. Ese mismo año Franqui, Cabrera Infante y otros periodistas cubanos visitaron Moscú por invitación del gobierno soviético.

¹⁷⁶ No fueron, desde luego, los únicos: “El ejemplo de los surrealistas, de los trotskistas, de los New York Intellectuals y de aquellos exiliados incatalogables que no aceptaron el mensaje de la política comunista oficial, prueba sin embargo que se podía ser al mismo tiempo antifascista y antiestalinista, y que la fascinación ejercido por la URSS no era irresistible (dentro de la izquierda, nota de LRH)”. Traducción mía. En el original: “L’esempio dei surrealisti, dei trockijsti, dei New York Intellectuals e di quelli esuli incatalogabili che respinsero i ricatti della politica comunista ufficiale, prova tuttavia che si poteva essere al contempo antifascisti e antistalinisti, e che il fascino esercitato dall’Urss non era irresistibile” (TRAVERSO, 2002, 86).

¹⁷⁷La mayoría de los comentaristas de *Tres tristes tigres* soslayan la temática política del capítulo sobre el asesinato de Trotsky Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL (1968), ORTEGA (1969), ROSA (1970), MATAS

tigres adhesiones políticas militantes. Solo Arsenio Cué confiesa en algún momento su deseo de irse al monte, de integrarse a la guerrilla liderada por Fidel Castro. Para Silvestre esa confesión es apenas señal de borrachera. Bustrófedon es si se quiere más asertivo. En un poema *nonsense* menciona a un tal “fidel fiasco” (CABRERA INFANTE, 2007, 228). Ese *fiasco* (republicano o revolucionario: político) impregna el clima histórico-moral de *Tres tristes tigres*. Pero el motivo declarado de la inserción del capítulo en la novela es dejar constancia del legado literario-estereofónico de Bustrófedon. Bustrófedon se proclama “un anónimo escriba de jeroglíficos actuales” (CABRERA INFANTE, 2007, 294), propagador de una literatura aleatoria, entre la conversación y los excusados. Esta es su lección confesa: ni vivir para la escritura como Silvestre ni evitarla ascéticamente como Cué. La vocación y la renuncia son variantes de la creencia en la Obra. Bustrófedon, en cambio, propone una ceremonia bufa de enmascaramiento y aun de ocultamiento: una *bustrofonada*. Esos mismos amigos *aleccionados* (más Códac y Eribó, para quienes la literatura es relato de la experiencia, no destino ni problema) se las han arreglado para grabar su ejercicio de estilo a propósito de un tema improvisado. El accidente ya no es apenas estructural, lingüístico y narrativo (aspectos señalados por Bustillo para el libro entero¹⁷⁸) sino temático. El tema del traidor y el héroe es además el tema de la fortuna, en particular la fortuna política (como en La Estrella el de la fortuna artística y en los narradores la fortuna amorosa). Como “Las confesiones de un comedor de gofio cubano” de Arsenio Cué (transcrito por Silvestre) es una *myse en abime*¹⁷⁹, una obra dentro de la novela. Trotsky es el *héroe* de su representación. No un héroe cualquiera: un héroe revolucionario. La historia de su asesinato es la materia narrativa elaborada por los escritores parodiados.

(1976), GOYTISOLO (1976), MANZONI (1993), entre otros. Carmen Bustillo resumió perentoriamente este criterio apolítico: “Aquí no tiene ninguna importancia la muerte de Trotsky, e incluso pasa a segundo lugar la multiplicidad de la realidad” (1990; 259). Carmen Ruiz Barrionuevo, por su parte, reconoce que se trata de “un tema históricamente conflictivo del comunismo soviético, el trágico asesinato de Trotsky, — que de paso además, hace referencia a su propia biografía personal, pues el propio autor ha desvelado el “trotskismo original” que mantuvo en los años previos a la Revolución” (1998; 192), pero no se extiende sobre el tema. Excepciones: SABAU (2015), que interpreta la tematización política del capítulo a partir del concepto freudiano de denegación, como un relato espectral y siempre farsesco de la revolución; y PONTE (2017), que ve en esas parodias no solo el “más raro artefacto” del libro sino una burla posible de los *carceleros* en Cuba y de sus cómplices *progresistas* en España.

¹⁷⁸“...el elemento de “lo accidental” juega un papel preponderante permeando todos los niveles del discurso: el del lenguaje, el de las acciones y el de la estructura misma” (BUSTILLO, 1990; 252). Ya Nicolás Rosa apuntó en su momento el papel de la improvisación como dinamizador del relato en *Tres tristes tigres* (1970; 181).

¹⁷⁹“La *myse en abime* ocurre cuando una obra literaria incluye otra obra que se parece a la primera, es decir, cuando una de sus partes reproduce la totalidad”. Traducción mía. En el original: “La *myse en abime* si ha quando un’opera letteraria include un’altra opera che asomiglia alla prima, cioé quando una sua parte reproduce il tutto” (CALVINO, 1980, 322).

Pero la historia asume aquí una dimensión mítica, en el sentido aristotélico, analizado por Ricoeur (1983), de intriga no-mimética. Bustrófedon procede a partir de una versión trágica de la vida de Trotsky; la tragedia, en verdad, de la revolución rusa. La fábula base es inalterable: se acude a la definición de un destino heroico, un destino revolucionario.

No era un punto de partida inédito. En un notable ensayo de 1966, “Trotsky y la imaginación trágica”, George Steiner propuso una interpretación en similar perspectiva, basada a su vez en la biografía del líder bolchevique en tres volúmenes escrita por Isaac Deutscher¹⁸⁰. Steiner resaltaba las virtudes heroico-revolucionarias de Trotsky (“virtuoso táctico de la revolución bolchevique” (1994, 369) y su lucidez singular respecto al nazismo (antes y mejor que Churchill), no sin señalar su fe en la sobrevivencia a través de la palabra (tan característica a su parecer del judaísmo). En diciembre de 1919, escribe Steiner, Trotsky estaba en el pináculo de sus triunfos políticos y militares (1994, 369). Apenas cuatro años después, a la muerte de Lenin, perdió el control del Comisariado de Guerra y ya en 1928 se exilió en Turquía, entonces bajo el régimen del Partido Republicano de Mustafá Kemal Atatürk (1881-1938). El motivo de su caída en desgracia, para Steiner, corresponde a un canónico perfil trágico: la infatuación heroica. Steiner especula —en verdad un corolario de su interpretación— que Trotsky ha debido sentir una “profunda culpa” por sus fallas en el camino de perfección revolucionaria¹⁸¹. Esta culpa se tradujo en aceptación de una trama irrevocable, es decir de un destino. Concluye Steiner: “El destino es aceptado, casi es permitido, como si formara parte de la verdad histórica...” (1994, 374)¹⁸². Trotsky es tratado por Steiner —a segundas de su biógrafo más autorizado para la época— como parte de “esa universalidad particularizada que es la leyenda” (STEINER, 1994, 377). Ya no es solo una referencia histórica sino mítica (otra vez, en el sentido de intriga). A la épica revolucionaria ha sucedido la tragedia.

¹⁸⁰ Los libros de Deutscher sobre la vida de Trotsky son: *El profeta armado: Trotsky, 1879-1921* (1954), *El profeta desarmado: Trotsky, 1921-1929* (1959) y *El profeta desterrado: Trotsky, 1929-1940* (1963).

¹⁸¹ Trotsky “adoptó en aquel momento la teoría y práctica del dominio absoluto del Partido” (STEINER, 1994, 370); “dirigió la facción que deseaba que los sindicatos fueran privados de su autonomía y absorbidos por la maquinaria del estado” (STEINER, 1994, 370); “Fue Trotsky quien recibió las honras militares tras la represión del alzamiento del Kronstadt, ese primero capítulo del largo y ácido duelo entre la revolución soviética y su pasado anárquico o radical” (STEINER, 1994, 370). Acaso más ominosamente: “...Trotsky no estuvo en Moscú durante el funeral de Lenin” (STEINER, 1994, 373).

¹⁸² “En la crónica de la sinuosa crueldad de Stalin poco hay que supere el momento del exterminio de los hijos y nietos de Trotsky” (STEINER, 1994, 375).

Este es también el punto de partida de la grabación de Bustrófedon: el momento en que Trotsky, héroe trágico, sucumbe; el momento, en consecuencia, en que sus asesinos afirman su sobrevivencia. Si en *Así en la paz como en la guerra*, los héroes revolucionarios van borgianamente al muere, torturados y asesinados por las fuerzas de seguridad de la tiranía (así la denominan) contra la que luchan, en “La muerte de Trotsky” el héroe revolucionario es muerto por sus camaradas en el poder. Heroísmo y sobrevivencia, como lo vio Elias Canetti, están estrechamente ligados: “Quien consigue sobrevivir muchas veces pasa a ser héroe. Es más fuerte y tiene más vida, y los poderes superiores le son propicios” (2006, 348-349). La leyenda del heroísmo revolucionario constituye a su vez una fábula de la sobrevivencia. De allí que el heroísmo, en este marco legendario, sea inseparable de la violencia, incluso del acto de matar. La revolución –agenciada aquí por Stalin y Mercader– deja de ser una afirmación contra la adversidad (tal en *Así en la paz como en la guerra*) para ser una afirmación frente a los adversarios. Trotsky, en principio, es el héroe que no sobrevive, el héroe que pierde el poder, personificación expiatoria de la tragedia revolucionaria. La revolución traza un círculo: la diferencia, sobre todo interna, es eliminada. Se podría pensar en la construcción de un sistema panóptico, en el que “Lo que no encaja es cercenado” (CANETTI apud SEBALD, 2005, 63)¹⁸³. Trotsky, alguna vez detentor del poder, es la personificación revolucionaria de *lo que no encaja*¹⁸⁴. No es ya la justicia sino el poder y también la literatura (Trotsky, como Stalin y Mercader, son escritores) lo que está en juego. Esto está ya presente en la elección del motivo simbólico del asesinato del “Agamenón de Rusia” (CABRERA INFANTE, 2007, 252), de acuerdo con la voz parodiada de Virgilio Piñera. Los ejercicios de estilo (a la manera de Raymond Queneau) son interpretaciones literarias de ese motivo. El juego de Bustrófedon es un juego de interpretación, a la vez en sentido retórico y dramático. Al juego de la sobrevivencia o del heroísmo yuxtapone el juego de las máscaras. Pero en Bustrófedon las máscaras hablan. Los narradores –Cué, Códac, Silvestre, Eribó– escuchan. Cué, además, graba. El objetivo declarado de las personificaciones es representacional; las

¹⁸³ “El autismo sistemológico exige finalmente un acto de violencia” (SEBALD, 2005, 67).

¹⁸⁴ Durante su viaje a la Unión Soviética en 1936, pocos años antes del asesinato de Trotsky, André Gide observó que Trotsky era la personificación de cualquier oposición para el régimen estalinista: “...actualmente es el espíritu de sumisión, el conformismo, lo que se exige. Serán considerados “trotskistas” todos aquellos que no se declaren satisfechos” (2011, 68). Traducción mía. En el original: “...aujourd’hui, c’est l’esprit de soumission, le conformisme, qu’on exige. Seront considérés comme « trotskistes » tous ceux qui ne se déclarent pas satisfaits ».

máscaras hablan en el vacío y no lo hacen en serio. El destino trágico se ha convertido en fortuna farsesca.

CONTAR CONTRA LA HISTORIA

Escribió Emil Volek: “La lucha del recuerdo contra el olvido –y más allá del olvido, implícitamente contra la manipulación de la realidad y de la Historia- es uno de los temas apasionantes y fundamentales de *Tres tristes tigres*” (1984, 171-172). Se vio que este conflicto se resuelve novelescamente en “Ella cantaba boleros” en la creación de una identidad mnemónica: en ella confluyen la dilatación del tiempo y la transfiguración del espacio. La memoria de Códac se encuentra a contracorriente del tiempo cronológico, incluso a destiempo de la crónica cubana (que es el tiempo del olvido, el tiempo de los muertos sin recordación). En Silvestre, por otro lado, la memoria – también para él principal instancia poética- se sitúa metafóricamente fuera del tiempo, del territorio y aun del archivo personal. Impaciente ante las mistificaciones de la memoria, Cué se demora eleáticamente en la velocidad, el tiempo que disuelve el tiempo. En ellos — sea el humo de la memoria en Códac, el mar mnémico de Silvestre o la burbuja vertiginosa de Cué- la temporalidad imaginada adquiere visos de extrañamiento de la jurisdicción histórico-naturalista-territorial. En el capítulo “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes” este extrañamiento se vuelve dramatización paródica. La grabadora es la escena.

Un tema implícito del capítulo es el mito (la intriga can) de la historia. Más: los mitos de la historia y su tejido figurativo. Pero si la fábula asume de inicio un foco trágico (la muerte del héroe), la trama adopta una forma paródica. Como señaló Linda Hutcheon, “la parodia es una forma de imitación, pero imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a costas del texto parodiado” (1985, 6)¹⁸⁵. Al interpretar paródicamente a siete escritores cubanos que a su vez dan cuenta de la muerte del exiliado soviético, Bustrófedon simula irónicamente sus voces literarias (salvo en el caso de Guillén, en especial sus voces narrativas y ensayísticas)¹⁸⁶. Lo que sus amigos escuchan y Cué graba, para luego llegar a la transcripción de Códac que se ofrece al lector, es la voz de Bustrófedon *como si* fuese la de Martí, Lezama, Lydia Cabrera, Carpentier y los otros escritores parodiados. En términos de retórica literaria, la

¹⁸⁵ “Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the text parodied.”

¹⁸⁶ Cf. BARRIONUEVO (1998) sobre las fuentes textuales de las parodias.

representación de Bustrófedon consiste en una etopeya: poner el propio discurso en boca de otros, en este caso simulando sus modos sintagmáticos y sintácticos característicos (LAUSBERG, 1993, 254). En términos dramáticos, simplemente se disfraza. Bustrófedon se transforma en *escriba* simulando otras voces. Pero hay además una disimulación: su propia afasia –la falta de habla– queda en suspenso. Homenaje y desenmascaramiento, por un lado; ejercicio de estilo y simulación crítica, por otro. Cualquier indicio de autoridad y aun de propiedad literaria queda en suspenso. Esta suspensión adquiere en el capítulo trotskista consecuencias diferentes para la historia y para la literatura. Por un lado, “La muerte de Trotsky...” problematiza el fundamento apodíctico de la historia. Se desmonta la imagen de la historia como relato epopéyico, articulado a partir de la figura del héroe redentor. Por otro, se propone la imagen de la historia como incompleto rompecabezas alegórico, solo inteligible ficcionalmente a partir de un asesinato. Cada una de las voces parodiadas intenta recomponer discursivamente la charada de la fábula. Bustrófedon, así, no solo *lucha* “contra la manipulación de la realidad y de la Historia”, según la advertencia de Volek, sino que apunta, descomponiéndola, a la constitución figurativa del discurso. Para Bustrófedon, en el origen de la expresión está la mímica.

Para Hayden White (2005), seguidor de la tradición retórica renacentista, la ironía es una de las cuatro figuras fundamentales del lenguaje poético junto a la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. La metáfora, en este esquema, ejerce como figura base de pensamiento. Dice White:

La ironía, la metonimia y la sinécdoque son tipos de metáfora, pero difieren entre sí en los tipos de *reducciones* o de *integraciones* que efectúan en el nivel literal de sus significados y por los tipos de iluminaciones a que apuntan en el nivel figurativo. La metáfora es esencialmente *representativa*, la metonimia es *reduccionista*, la sinécdoque es *integrativa* y la ironía es *negativa* (2005, 43).

Significar lo contrario de lo que se dice literalmente es la base de la figuratividad irónica. La ironía en “La muerte de Trotsky...” es la figura de pensamiento¹⁸⁷ que une crítica y alegoría. Ironía crítica: a través de las disparatadas variaciones paródicas sobre un mismo tema, Bustrófedon muestra la vacuidad del relato único y aun del narrar histórico de sesgo heroico. Ironía alegórica: la composición minuciosamente figurativa

¹⁸⁷ “A ironia, como tropo de pensamento (...) é, em primeiro lugar, a ironia de palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários (...) e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário” (LAUSBERG, 1993, 251).

de las parodias transforma la fábula en emblema del vacío¹⁸⁸. La ironía apunta así en ambos casos no a la verdad (al sentido) sino a su ausencia. Hay (ay) algo que falta. Bustrófedon (no) dice la verdad. Pero ¿de verdad (no) la dice? Esta incertidumbre se mantendrá en el capítulo como un secreto. Más para crearlo que para custodiarlo, Bustrófedon improvisa una fábula sobre la fortuna política y se enmascara. Procedimiento narrativo y dramático, no argumental. Al parodiar voces y nombres, Bustrófedon dramatiza el equívoco y aun el absurdo de la visión sacrificial de la Historia (como aparece por ejemplo en *Así en la paz como en la guerra*: Bustrófedon desautoriza en secreto al primer Cabrera Infante).

En la voz de Bustrófedon, Martí relata con desconcertante conocimiento factual un incidente que ocurriría cuarenta y cinco años después de su muerte (sabe incluso el nombre *real* del asesino, dato ignorado incluso por los primeros investigadores policiales mexicanos); Lezama pone en boca del agonizante Trotsky una frase propia sobre la figura del creador: “Me siento como un poseso penetrado por un hacha suave” (CABRERA INFANTE, 2007, 248); Piñera aconseja por persona intermedia al asesino Mercader, hijo de Cachita, dedicarse a escribir, “porque el mejor sedante que conozco es la literatura” (CABRERA INFANTE, 2007, 254); Lydia Cabrera recrea el suceso como parte de una trama de brujería yoruba, no sin acotar *respetuosamente* que “los *orishas* siempre fueron consultados de antemano” (CABRERA INFANTE, 2007, 257); Lino Novás Calvo asume la voz de Trotsky moribundo con los rasgos biográficos del autor Novás Calvo, “porque el pasado se le aparece como un chorro de imágenes fotográficas, discontinuas, en movimiento, como el pedazo de un viejo film, pasado en un cine de Lucayó o de Lawton, de las afueras, de más allá” (CABRERA INFANTE, 2007, 260); Alejo Carpentier describe hechizado la casa de Trotsky a través de los ojos de Mercader, mejor Mornard¹⁸⁹, y en un trance de contemplación arquitectónica casi olvida mencionar el asesinato (Bustrófedon, en una coda, lo hace sarcásticamente por él); finalmente Nicolás Guillén pone por boca de un coro conformado primero por los políticos Zhdanov, Blas Roca y Duclos, luego por los escritores Aragon, Eluard, Siqueiros, Sholojov y Brecht una petición de protección yoruba: “Stalin gran capitán /

¹⁸⁸ “Los emblemas son por tanto cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto” (PRAZ, 1989; 24). Pero aquí el emblema no ilustra: expresa.

¹⁸⁹ Significativamente, en ninguno de los episodios paródicos se menciona el nombre con que Ramón Mercader se presentó a Trotsky: Frank Jackson. En prisión Mercader dijo ser Jacques Mornard, de nacionalidad belga. Pero algunos exilados republicanos del POUM español, según Victor Serge (2012, 492), reconocieron a Mercader (o Mercadet) ya hacia 1944. La identidad del homicida fue confirmada por la justicia mexicana en 1950. Era solo preguntarle a Martí (parodiado debidamente por Bustrófedon).

que te proteja Changó / y te cuide Yemayá” (CABRERA INFANTE, 2007, 276). Arsenio, al escuchar el coro estalinista, desautoriza a Bustrófedon: “Mierda eso no es Guillén ni un carajo” (CABRERA INFANTE, 2007, 280). Stalin mismo habla en la *inadecuada* parodia de Guillén, disfrazado de ¡Hamlet!: “¡Quisiera que el trotskismo tuviera una sola cabeza!” (CABRERA INFANTE, 2007, 280). Isaac Deutscher, junto con Julián Gorkin y Gambetta, cantan una rumba fúnebre cubana, Trotsky confundido con el legendario Papá Montero. El disparate irónico (no la causalidad trágica) rige estas escenificaciones¹⁹⁰. La parodia de Bustrófedon es una forma de elaboración farsesca de la intriga¹⁹¹.

Cada una de las voces narrativas personificadas por Bustrófedon es un sujeto paródico; cada uno de los modos parodiados representa un estilo *por exceso*. La máscara (que es la voz) aquí ocupa el lugar de la identidad. Se trata de una identidad muy diferente a la de los otros personajes de la novela. Se ha visto que el vaciamiento semántico de las palabras es un presupuesto intencional de los juegos verbales de Bustrófedon. Al contrario de Códac, por ejemplo, ya no se trata de *crear* una subjetividad sino de *vaciarla*. Ahora la identidad misma es sometida a esa operación *antigravitacional*, característica de las marionetas según Heinrich Von Kleist (1997, 25). Los sujetos de las parodias ¿no son como marionetas retóricas de Bustrófedon? No apenas imitaciones: simulacros, fanteoches. Es su voz irónica lo que las anima. Pero sus voces son a su vez la identidad fragmentada y simulada de Bustrófedon. Se podría decir que la voz narrativa aquí se da en el entrelazamiento de la intencionalidad irónica del personaje con la apropiación formal de aquellas voces escritas. Como apuntó Carmen Ruíz Barrionuevo, “duplicidades, datos escondidos, o espejos múltiples asoman no solo en la escritura sino en las referencias mismas que se utilizan” (1998, 193). El tema de la identidad ilusoria –doble, hermética, especular– es en verdad una clave del capítulo. Si, por un lado, al contar a partir de la oralidad, Bustrófedon *asume* en principio la práctica del narrador benjaminiano, por otro esta narratividad se muestra en cada una de las parodias como “fingimiento lúdico compartido” (SCHAEFFER, 1999,

¹⁹⁰ “Los disparates son, en efecto, una serie de incoherencias cuya imposibilidad o absurdo deben producir el asombro más la risa”. Mi traducción. En el original : “Les disparates sont, en effet, une suite d’incohérences dont l’impossibilité ou l’absurdité doivent produire l’étonnement plus le rire » (GAUTHIER apud DENNIS, s/d , 543).

¹⁹¹ En la versión en inglés, Bustrófedon aporta las fechas de nacimiento y muerte de algunos de los escritores parodiados. Así, Lezama ha muerto en 1965, Piñera en 1966, años después de la dramatización magnetofónica y antes de la publicación del libro. ¿No era quizá la censura una forma de muerte civil? Carpentier, por su parte, nacido en 1904, muere –como en un viaje extremo a la semilla– en 1882 (CABRERA INFANTE, 1989, 240, 242 y 255 respectivamente).

261)¹⁹². “La muerte de Trotsky...” consiste así en un juego de máscaras alrededor de un moribundo ya mítico. Máscaras paródicas o marionetas para un espectáculo grotesco. No un grotesco fantástico, a la manera del Códac de “Ella cantaba boleros”, sino una comedia grotesca. En Bustrófedon, al contrario de Códac, no hay correspondencia cálida con la alteridad, que se representa más bien desde el absurdo. Es la perspectiva *fría* del grotesco satírico, según Kayser (como sinónimo de farsesco, término quizá más adecuado en el texto de Cabrera Infante): “De acuerdo con ella, la unidad de perspectiva residía en la mirada fría con que se contemplaba el trajín del mundo, concibiéndolo como un juego de muñecos, huero y carente de sentido, un teatro caricaturesco de títeres” (KAYSER, 1964, 226). Alrededor de las máscaras parlantes se escucha (salvo algunos *ruidos parásitos*) un silencio sepulcral. Hay, además, fantasmas. En la didascalia de Bustrófedon a la paródica pieza teatral de Guillén: “En menos tiempo de lo que toma pronunciar Stajanoviskii rabótimu politískaya los pasillos del Kremlin se pueblan con decenas, miles, millones (unos cien) de fantasmas políticos” (CABRERA INFANTE, 2007, 280). Trotsky mismo, después del exilio, es convertido en fantasma.

La fantasmagoría, también aquí, impregna la materia misma del capítulo. “¿Qué es un fantasma?”, se pregunta famosamente Stephen Dedalus en *Ulises* (1922), pontificando sobre los aparecidos en *Hamlet*, para responderse de inmediato: “Alguien que se ha desvanecido en la impalpabilidad por causa de muerte, de ausencia o de mudanza de hábitos”¹⁹³. Convocados por Bustrófedon, los fantasmas que pueblan los pasillos del Kremlin invaden burlescamente la página de *Tres tristes tigres*¹⁹⁴. La comicidad de nuevo aparece como máscara de la alegoría: los millones de fantasmas son a la vez farsescos y alegóricos. Pero también Bustrófedon ha muerto un capítulo antes de su performance paródica: como Trotsky, su figura es póstuma (además, en grotescas correspondencia, después de una trepanación). El tiempo mismo de las parodias es tan disparatado como las versiones paródicas del suceso. Martí profetiza una muerte heroica a finales del siglo XIX, Trotsky es asesinado en 1940, el tiempo cronológico interno de la novela es 1958. Tales anacronismos señalan además el carácter mítico del suceso. Este carácter mítico se presenta ya a manera de repetición histórica: Martí equipara el acontecimiento con la historia romana, al asesino traidor con

¹⁹² En el original : “J’ai défini la fiction comme feintise ludique partagée”.

¹⁹³ Traducción mía. En el original: “What is a ghost? (...) One who has faded into impalpability through death, through absence, through change of manners.”

¹⁹⁴ “La verdadera literatura de fantasmas del siglo XX no está en los cuentos de fantasmas, sino en los testimonios políticos (CABRERA INFANTE, 1999, 492).

Casio y Bruto; Piñera lo relaciona con el Antiguo Régimen francés, que afirma conocer “del pé a pa”, para cuestionar el uso de la guillotina como terapia de la halitosis de Luis XIV; ya a manera apocalíptica: para Lezama se trata de “un Juicio Final histórico” (CABRERA INFANTE, 2007, 248). A la vez, todo ocurre –para usar palabras de Haroldo de Campos, en la “sincronía relativizadora del participio presente” (2007, 11). Sincronía, en verdad, no solo relativizadora sino equívoca¹⁹⁵. El tiempo de las parodias de Bustrófedon es un rompecabezas vocal, el presente elíptico de una representación (primero frente a los amigos, luego en una grabadora, finalmente –ya muerto Bustrófedon- transcrita). Dicho con Benjamin: “Los espectros, como las alegorías con significados profundos, son apariciones que vienen del reino del luto; se muestran atraídos por las figuras luctuosas, que meditan sobre las señales del futuro” (2011, 208)¹⁹⁶. Los espectros declaran, además, el aspecto ya no apenas cíclico o escatológico sino luctuoso de la temporalidad representada. El tiempo de la fábula en “La muerte de Trotsky...” es ruso pero no solo ruso. Es una sinécdoque: alude a un tiempo histórico fuera de escena. Nadie (ni siquiera la mayoría de los críticos) dice cuál¹⁹⁷.

Los fantasmas constituyen el eje mismo de la alegoría, la figura emblemática del equívoco y de la elipsis¹⁹⁸. La historia política está poblada de fantasmas. La escena de las parodias asimismo participa de la fantasmagoría. Bustrófedon habla en La Habana, la muerte referida ocurre en México (la parodia de Lezama es una nota de prensa desde el lugar de los acontecimientos: *Región-más-transparente-del-aire*), la voz de Stalin en la parodia de Guillén discurre entre fantasmas soviéticos. El principal lugar representado, sin embargo, es la casa mexicana de Trotsky. Ninguna parodia la describe con tantos detalles como la de Alejo Carpentier, escrita en tercera persona desde el punto de vista de Mornard. Ya no es, realmente, apenas un lugar sino un escenario sublimado. El momento del asesinato, para el Mornard de Carpentier, viene precedido – como se ha dicho- de una suerte de trance arquitectónico. La realidad narrada, más que su misión política, es la contemplación estética de la casa. Solo en el salón de recepción,

¹⁹⁵ “La alegoría histórica empieza a delinearse como para-texto del archivo literario cubano. El anacronismo que la funda apunta hacia el intento de disolver la noción de origen que organiza el modo lineal, cronológico, los eventos históricos” (SABAU, 2015, 114).

¹⁹⁶ Traducción mía. En la versión consultada: “Os espectros, como as alegorias com significados profundos, são aparições que vem do reino do luto; são atraídas pelas figuras ltuosas, que meditam sobre os sinais do futuro”.

¹⁹⁷ Según Angus Fletcher (2012, 84), una de las modalidades de la sinécdoque alegórica es aludir a algo que sigue por algo que pasó (o viceversa).

¹⁹⁸Cf. SABAU sobre la figura del fantasma en el capítulo, “uno de los principales nudos narrativos de la novela desde la cual se puede esbozar una teoría del fantasma en la escritura de Cabrera Infante” (2015, 112).

“nuestro visitante” (CABRERA INFANTE, 2007, 266) parece adentrarse en la selva (quizá amazónica o venezolana) de las analogías arquitectónicas¹⁹⁹. El estupor contemplativo no lo abandonará hasta el final:

perdido entre volutas, espirales, curvas, adornos foliados y tirantes verticales de la obra de herrería de barandas y balconillos, se quedó dormido, no sin antes haberse acercado en pasmo perpetuo a un sillón asombrosamente Marcel Breuer, en que se hundió en alivio” (CABRERA INFANTE, 2007, 269).

La casa aparece, así, como un lugar simbólico, un *laberinto* (también residencia y recodo) en que el personaje de Mornard queda atrapado simbólicamente o sinópticamente, *en pasmo perpetuo*. Su última acción carpenteriana es pasar “la mano histórica por molduras en saliente, antes de hacer un puño marxista con ella y llamar con nervudos, nerviosos nudillos” (CABRERA INFANTE, 2007, 273). En esta versión la casa de Trotsky es una escena donde cada detalle merece atención y aun mención, pero en la que se omite el homicidio. Los detalles ocultan la intriga. La atrocidad política, en esta perspectiva, pasa a ser un acto literal y simbólicamente obscuro, irrepresentable. De no ser por la piadosa ayuda de Bustrófedon, el Trotsky de Carpentier ni siquiera habría muerto. Es una de las ironías implícitas de Bustrófedon: la figura (aquí una metonimia hechizada o fetichizada) también puede ocultar la peripecia. Asimismo, por exceso, revela: el lugar del asesinato es una insospechada casa barroca americana, una prolija metáfora de la estética de Carpentier.

El héroe, de cualquier modo, sucumbe. Repetidas veces sucumbe. Bustrófedon incurre, como se ha dicho, en una variación de la muerte heroica. Clave: es dable nombrar la violencia definitiva –el acto de matar– de formas diferentes, hasta el punto que la forma (punto de vista, figuras, tiempo, lugar) y no apenas el acto sea expresivo. ¿No se está en las parodias de Bustrófedon ante la variación de una variación? La muerte de Trotsky, según Bustrófedon, es una muerte *descaradamente* alegórica. A la vez, absurda. Así, la versión trágica pierde gravedad hasta disolverse. En la parodia de Lydia Cabrera, se ofrecen detalles de la secreta trama de brujería que protegió la misión iniciática del *hombre blanco* (*Molná munde*), hijo de la *Vieja Cacha*, perpetradora por persona interpuesta. Hay dioses (por una vez en *Tres tristes tigres*, aunque farsescos, como de opereta afrocubana):

¹⁹⁹ “...cuando abrió ojos a salón que era vestíbulo, ámbito y laberinto a la vez” (CABRERA INFANTE, 2007, 269).

Iba vestido con traje blanco, camisa blanca de botones blancos, corbata blanca y prendedor blanco, cinturón blanco de hebilla blanca, medias blancas, ropa interior blanca y con zapatos y sombreros blancos. La vestimenta de los que hacen el “santo” –y tienen dinero para comprarse un ajuar. Llevaba también, como pochette, un pañuelo rojo. ¿Liturgia? No, tal vez un adorno o una nota de color político para romper la monotonía blanca. Pero hay otra teoría. El hombre todo blanco se llamaba Santiago Mercader y venía dispuesto a matar a Taita Trotsky, poderoso jefe de potencia. Tal vez fuera una contraseña para un cómplice (*ecobio*) daltónico (CABRERA INFANTE, 2007, 257).

Aquí la ironía crítica se alía una vez más al divertimento alegórico²⁰⁰: se da por sentada una trama tribal en la representación de los hechos, un ajuste de cuentas entre *jefes de potencia*. Para Mercader, según la voz de Lydia Cabrera, la promesa es una iniciación a la religión bolchevique. La magia, no la tragedia, es lo que rige estas vidas.

Los escritores parodiados por Bustrófedon son *simulacros* verbales. Los personajes recreados por esos escritores parodiados están hechos igualmente de simulación. La historia se vuelve una ceremonia de temporalidad incierta y el oficiante es un comediante insensato, carente de legitimidad demostrativa: ni siquiera habla por cuenta propia. Bustrófedon, en este sentido, postula precisamente la insensatez irónica como visión de la historia. Apuntó Jean Starobinski: “Desde el romanticismo (no sin duda sin ciertos pródromos), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido las imágenes hiperbólicas y voluntariamente deformantes que los artistas se han complacido en darse a sí mismos y a la condición del arte” (2004, 8)²⁰¹. En Bustrófedon actúa, como en la corte circense evocada por Starobinski, la estética de la simulación. Las parodias son una representación especular de una tragedia política, la imagen hiperbólica y deformante de la figura de Bustrófedon. Lo que está en cuestión es el tejido íntimo de su juego: ¿qué representa Bustrófedon? Severo Sarduy interpretó el fenómeno del mimetismo como un acto de defensa ante un asedio:

Lo importante es que la división de las formas miméticas obedece a una caza, a un acoso; colabora, con su partición, en una forma de terror: hay que sitiar al mago, al imitador, al inventor de ilusiones, al simulador (SARDUY, 1980, 17).

¿Huye Bustrófedon? Como la figura del travestí según Sarduy, si bien de forma más

²⁰⁰ Traducción mía. En el original: “The best instance of truly figured speech would be an extended piece of ironical discourse, in which the complete discourse is pervaded by doubt, double meaning, and ironic detachment” (QUINTILIANO apud FLETCHER, 2012, 83).

²⁰¹ Traducción mía. En el original: “Depuis le romantisme (mais non certes sans quelques prodromes), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art ».

explícitamente política, su puesta en escena oscila “entre la risa y la muerte” (1980, 17). La propia fábula parodiada es una fábula de persecución. Tanto Trotsky como Bustrófedon huyen del poder. Trotsky marca distancia crítica y territorial del terror estalinista; Bustrófedon se enmascara burlonamente ante el terror de la palabra única, incluso el terror de la palabra sin más²⁰². Por terror, Carlo Ginzburg comprende hobbesianamente “un sentimiento en el cual se mezclan de manera inextricable miedo y sujeción” (2014, 29)²⁰³. Ambas figuraciones del poder total – un poder ejercido a través del miedo y la sujeción- se corresponden. El poder en “La muerte de Trotsky...” es la instancia que excluye o extirpa o aniquila cualquier metamorfosis²⁰⁴. Parafraseando a Lord Acton, a su vez parodiado por Arsenio²⁰⁵: el poder excluye; el poder total excluye totalmente. Ante la muerte de Bustrófedon, Códac no deja de lamentar la infamia filantrópica del gremio médico: su singularidad verbal es vista por el cirujano como una anomalía a tratar. Para los escritores parodiados, la fábula de la muerte de Trotsky se enmarca en una disputa de cariz teológico en que Trotsky oficia a la vez -en la voz de Martí- de “mesías y apóstol y hereje en una sola pieza” (CABRERA INFANTE, 2007, 245) o -en la voz de Lezama- de “padre ortodoxo y herético” (CABRERA INFANTE, 2007, 247); Guillén pide en coro la protección de Stalin a los dioses yoruba. Tanto la locura de las palabras como la disidencia política son extirpadas en nombre del bien. Héroe trágico y comediante loco, disidencia y comedia, son simbólicamente puestos al margen²⁰⁶. En esta periferia a la vez expiatoria y liberadora se encuentran especularmente –como por anamorfosis, eclipsando lo real- Bustrófedon y Trotsky. El exilio y la parodia son variantes, aquí inextricables, del arte de la fuga, sí.

Desde la perspectiva médica, la cirugía craneal de Bustrófedon sale mal; desde la perspectiva de “Mornardus o Merceder (sic) o Mollnard”, el hachazo en “la cocorotina dialéctica” (CABRERA INFANTE, 2007, 247) de Trotsky es misión cumplida (para Trotsky es el tiempo final). Accidente y destino se encuentran, en

²⁰² Es algo que Cabrera Infante extiende a todos los personajes: “En *TTT*, todos están perseguidos por las palabras. Inclusive Códac, que se supone que tiene una relación más directa con la imagen que con la palabra” (apud HAMMERSCHMIDT, 2004, 163).

²⁰³ Traducción mía. En la versión consultada: “...terror: um sentimento no qual se misturam de maneira inextricável medo e sujeição”.

²⁰⁴ Sobre la inmutabilidad como característica del poder, cf. E. Canetti, 2006, 541-542. Para Canetti, la figura paradigmática de la metamorfosis es el chamán.

²⁰⁵ “El joder corrompe; el joder total corrompe totalmente” (CABRERA INFANTE, 2007, 355).

²⁰⁶ Según Christian Enzensberger, la figura del poderoso “censura el mayor número de comportamientos que puede, con frecuencia totalmente irreprochables antes, situados al margen de su orden, los declara violaciones marginales y, por ello, suciedad. Mediante esas prohibiciones se aumenta el espanto que es lo que le importa”. (apud SEBALD, 2005, 145).

consecuencia, implícitamente tematizados en relación con la figura y obra de Bustrófedon. El carácter de la ironía crítico-alegórica de Bustrófedon adquiere una perspectiva específica: se está ante un tipo de ironía de la fortuna, la ironía del vencido de la que trató Hugo von Hofmannsthal: “La venda se cae de los ojos de aquel que ha llegado al fin amargo de un acontecimiento; ahora ve claro y llega a ver más allá de las cosas, casi como alguien que estuviera muerto (apud SCHOENTJES, 2001, 327)”.²⁰⁷ La ironía de “La muerte de Trotsky...” trata del fin de la ilusión del heroísmo político y aun del heroísmo sin más. La trama heroica se vuelve tan macabra como risible. El gesto cómico de Bustrófedon es inextricable del horror.

Héroe y comediante se yuxtaponen en el espejo de la representación. Ambos perecen mediante un instrumento incisivo en la cabeza. Se trata –como el cetro del drama barroco estudiado por Benjamin- del emblema operativo del poder, al cual se oponen en *Tres tristes tigres* tanto los instrumentos musicales (el cuerpo de La Estrella, la tumbadora de Eribó) como la grabadora de Bustrófedon y la cámara de Códac. A través de sus parodias, Bustrófedon llama la atención sobre el símbolo del poder a través de la bufonesca (por imprecisa) proliferación lexical: lo llama azuela, picazo, punzón, pica, guámpara, etc. Si el poder totalitario ejerce el terror para imponer su juego, en cambio la música, el humor y la memoria se ofrecen como gratuitos y aun dramáticos ejercicios de metamorfosis. Si la alegría en *Tres tristes tigres* es paradójica, pues supone a la vez ligereza e incertidumbre, la adversidad puede ser cómica. En “La muerte de Trotsky...” el grito del exiliado asesinado y la ironía del comediante –dos manifestaciones de lo excluido o degradado o expurgado- se muestran empáticamente a la vez²⁰⁸. Fin del sueño de la revolución, aquella afirmación sacrificial ante la adversidad representada en *Así en la paz como en la guerra* y todavía invocada por Arsenio Cué en un momento de borrachera; comienzo de la pesadilla bufa estalinista. La página es el lugar de los acontecimientos. Solo muestra manchas de tinta.

²⁰⁷ Traducción mía. En el original : “La bande tombe des yeux de celui qui est arrivé á l’aboutissement amer d’un événement; il y voit clair et parvient á voir au-delá des choses, presque comme quelqu’un qui serait décedé”.

²⁰⁸ La empatía, según Georges Didi-Huberman (2002), es no una proyección de sí sino la inversión de un miedo fundamental.

UNA ALEGORÍA PARÓDICA

Puede interpretarse “La muerte de Trotsky...” como una alegoría paródica del terror totalitario. Para Walter Benjamin, la alegoría “no es una retórica ilustrativa a través de la imagen, sino expresión, como el lenguaje, y también la escritura” (2011, 173)²⁰⁹. Benjamin aun consideró una distinción expresiva entre símbolo y alegoría. El símbolo actúa como luminosidad redentora de la naturaleza; la alegoría, como codificación luctuosa de la historia. Ambos presentan un rostro: uno transfigurado, otro cadavérico²¹⁰. En la concepción benjaminiana, el *relámpago* es la metáfora del símbolo; la alegoría, a su vez, encuentra su figura metafórica en las *ruinas*. Simbólico –o suspendido en el tiempo, de inmanencia reveladora- es para Silvestre el monólogo de la Loca en el Parque²¹¹. Alegórico es el capítulo de la muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos parodiados por Bustrófedon²¹². Entre el héroe y el comediante, se interponen varias máscaras retóricas. La alegoría, ese “mito desdoblado” (BENJAMIN, 2011, 177), se propone en el capítulo como un espectáculo paródico. A través de la parodia, la alegoría del terror totalitario²¹³ se despliega benjaminianamente como luto y juego.

Bustrófedon interpreta en *Tres tristes tigres* la figura alegórica del comediante. No es apenas un personaje cómico o humorístico entre otros: es aquel que sirve de mediador de la comicidad verbal de los narradores. Comediante tipográfico, Bustrófedon representa la representación, *representa* la comedia. En “La muerte de Trotsky...” hace a la vez de actor y de autor cómico, aquí en verdad inextricables (los escuchas Cué y Códac, luego copistas, son los diseminadores). Ambos, actor y autor, simulan, juegan a ser otros escritores que a su vez relatan una historia política. Su

²⁰⁹ Mi traducción. En la versión consultada: “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita”.

²¹⁰ “Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2011, 176).

²¹¹ Regina Janes, sin embargo, interpretó el epílogo en términos alegóricos: “Por la exposición intratextual en “Bachata” podemos interpretar el epílogo desconcertante de TTT como una alegoría de la ficción”. Mi traducción. En el original: “Because of the intratextual exposition in “Bachata” we can take the disconcerting epilogue to TTT as an allegory of fiction” (JANES, 1989, 234).

²¹² “Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (allo-agorein) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce dessa fuga perpétua de um sentido último” (GAGNEBIN, 2007, 38).

²¹³ Para Nicolás Rosa, “Bustrófedon...no hace sino retomar los métodos de la escritura en clave que se elaboraron pacientemente durante la Edad Media y el Renacimiento y la tradición de los códigos militares secretos” (1970, 213). Uno de los “métodos de la escritura en clave” no mencionado por Rosa es la alegoría.

comicidad –paronomásica en la conversación, paródica en “La muerte de Trotsky...”- se despliega irónicamente como simulación. Solo que el juego de máscaras propone por repetición metafórica una alegoría²¹⁴. “El derecho de ciudad de lo alegórico en el drama profano le fue concedido por lo cómico...” (BENJAMIN, 2011, 206)²¹⁵. Asimismo en “La muerte de Trotsky...” el comediante es quien cuenta la historia. No lo hace por voz propia, como se vio, sino a través de las voces parodiadas de algunos escritores cubanos, testigos diferidos del asesinato: versionan de manera espuria una versión ya derivada. Se habla del asesinato como si todavía estuviera ocurriendo o acabara de ocurrir. Parodia y alegoría se juntan en un mismo en un ámbito figurativo. La metáfora que las reúne, más que la ruina o el archivo²¹⁶, es el rompecabezas, título del capítulo anterior a “La muerte de Trotsky...” donde se narra la muerte de Bustrófedon (en la secuencia narrativa de *Tres tristes tigres*, Bustrófedon muere antes que Trotsky). Ahí Códac da una pista del procedimiento paródico-alegórico de Bustrófedon, ahora a propósito de La Estrella:

...nuestro tema eterno entonces, La Estrella, por supuesto, y con ella Bustrófizo un anagrama (palabra que descompuso en una divisa, Amarg-Ana) con la frase Dádiva ávida: vida, que escrita en un encierro, en la serpiente que se come, en el anillo que es ana en un círculo mágico que cifra y descifraba la vida siempre que empezara a leer una cualquiera de las tres palabras y era una rueda de la in-fortuna: ávida, vida, ida, dádiva, dad, ad, di, va: comenzando de nuevo, rodando y rodando y rodando hasta ir al Rrastró del Holvido desde donde podía contarnos su historia (oyentes del Alma de las Cosas) y que también y tan bien y tan(to) bien podía usarse con La Estrella, porque la palabra-rueda, la frase, el anagrama de doce letras que son doce palabras:

²¹⁴ “Quintiliano escreve: “Uma metáfora contínua se desenvolve em alegoria”. Em outros termos, uma metáfora isolada indica apenas uma maneira figurada de falar; mas se a metáfora é contínua, seguida, revela a intenção segura de falar também de outra coisa além do objeto primeiro do enunciado” (TODOROV, 2008, 70).

²¹⁵ Traducción mía. En la versión consultada: “O direito de cidade do alegórico no drama profano foi-lhe concedido apenas pelo cómico...”.

²¹⁶ “La producción textual de Bustrófedon se conserva en cintas magnetofónicas, cuya suma total es la figura del Archivo en esta novela” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2000, 250-251). Pero la “suma total” en “La muerte de Trotsky...” –como en realidad en *Tres tristes tigres*- es tanto el equívoco como el vacío.

era una estrella
y sonaba siempre a diva (CABRERA INFANTE, 2007, 232).

Si el juego anagramático configura un emblema alegórico de La Estrella²¹⁷, es a través del drama paródico como la alegoría se instala disimuladamente como eje figurativo de “La muerte de Trotsky...”. En ambos casos, el juego verbal se encuentra entre el procedimiento analógico delirante y el humor patafísico²¹⁸. Como se ha visto, el tema de la locura atraviesa figurativamente *Tres tristes tigres* y Bustrófedon es su personificación cómica²¹⁹. Delirio y humor: un mensaje en la botella, por así decir, pero sin botella y sin mensaje. De Bustrófedon solo hay indicios equívocos. Pero ¿qué indican los equívocos de Bustrófedon? Hay quizá una codificación mítica, visible (la estrella de La Estrella) o implícita (la muerte de Trotsky) en la expresión de Bustrófedon²²⁰. La mirada del médico es ya una pista, aunque en un sentido inverso: no anatómico sino indiciario²²¹. Se podría decir que la lengua de Bustrófedon habla en síntomas, en figuras semióticas. Lengua de señales: mímica fonética (en las paronomasias) y sintagmática (en las parodias). Bustrófedon habla tan solo como la Loca del parque, pero con gente alrededor. Podría decirse, en la estela de George Steiner y de Jacques Derrida, que la risa de Bustrófedon es un síntoma babélico, la codificación humorística de un mito de fundación. Es como si Bustrófedon –y con él sus

²¹⁷ “...cada imagen poética contiene un emblema potencial” (PRAZ, 1989, 18). “...la madre del emblema, la metáfora” (PRAZ, 1989, 20).

²¹⁸ El término, como es sabido, proviene de *Gestos y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911) de Alfred Jarry: “La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias...”. En el original: “La pataphysique est la science des solutions imaginaires...” (1972, 669).

²¹⁹ Para Fletcher, la “abstracción personificada” es un ejemplo puro de alegoría (2012; 85).

²²⁰ “...los emblemistas, siguiendo las huellas de los jeroglíficos, se proponen establecer una forma de expresión que puedan comprender sólo unos pocos; en una palabra, un lenguaje esotérico. Por otra, la emblemática trata de ser un medio que haga accesibles a todos, incluso a los ignorantes y a los niños, ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes. Es decir, en este sentido sigue más bien la tradición de la *Biblia pauperum* que la de los jeroglíficos, cumpliendo en el siglo XVII la misma función de los bajorrelieves de las catedrales medievales” (PRAZ, 1989, 195).

²²¹ Para Carlo Ginzburg, fue en la década de 1870-80 “começou a se afirmar nas ciencias humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica. Mas as raízes eram muito antigas” (2001; 151).

amigos, escuchas, copistas, lectores- se topase con este paradójico mito fundacional por primera vez, el mito de la confusión inherente a la comunicación²²². La paronomasia como eje de la conversación, la parodia como sobrevivencia incierta de la narración: este es el *evangelio* modal de Bustrófedon.

En la perspectiva de la hermenéutica barroca benjaminiana, este evangelio paródico –un mensaje sin mensaje, un rompecabezas absurdo- constituye una alegoría. Bustrófedon, de entrada, es para Silvestre una personificación del lenguaje. También en esto los otros personajes están hechos a su imagen y semejanza, pues también ellos aspiran (aunque de manera parcial) a personificar alguna instancia novelesca:

...estaba recorriendo la palabra kilómetro y pensé que su intención era pareja a mi pretensión de recordarlo todo o a la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina (aunque él no dijo exactamente vagina) o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Éramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio. Pero Cué se equivocaba (todos nos equivocábamos, todos menos, quizás, Bustrófedon que ahora podía ser inmortal), porque si el tiempo es irreversible, el espacio es irrecorrible y además, infinito. Fue por eso que pude preguntarle:
-¿A dónde vamos?" (CABRERA INFANTE, 2007, 345-346).

La tipificación alegórica, en la perspectiva de Silvestre, está asociada *irónicamente* con el totalitarismo. Cué *es* la velocidad; Silvestre, la memoria; Códac, el fetichismo fotográfico; Eribó, el sonido; Bustrófedon es el lenguaje. Pero salvo Bustrófedon, ya difunto, ninguno acierta a ser totalmente alegórico. Son, se podría decir, personajes alegóricos a medias. *Todos menos, quizás, Bustrófedon, que ahora podía ser inmortal*, pero también La Estrella y el mismo Trotsky: la muerte les otorga, así sea como posibilidad, el don de la alegoría. A los otros personajes les queda la incertidumbre, el movimiento, *¿a dónde vamos?* Bustrófedon quizá podría decir: a ningún lugar. ¿O tal vez a ese lugar que Cabrera Infante, en uno de sus últimos textos publicados en vida, llamó, no menos alegóricamente, ParonomAsia?

... parodia. Todos la conocemos, aunque nadie recuerda que está emparentada con paranoia o manía persecutoria. Afortunadamente parodia queda cerca de parótido que, como las parótidas, tiene que ver con el oído, no con el odio. Parodia y paronomasia, jugar con las palabras, son vocablos

²²² "...inadecuación de una lengua a otra... del lenguaje a sí mismo y al sentido". Traducción mía. En la versión consultada: "...inadequação de uma língua a outra... da linguagem a ela mesma e ao sentido" (DERRIDA, 2002, 11).

vecinos. Se puede hacer parodia sin paronomasia, pero muchas veces la paronomasia es una parodia de una sola palabra. ParonomAsia es una tierra donde abundan las parodias. De ese Oriente vengo y voy” (CABRERA INFANTE, 2005).

Bustrófedon, habitante definitivo de ParonomAsia, es la representación alegórica del lenguaje. Pero se trata de un lenguaje representado como escucha y artificio, ajeno a cualquier teleología comunicacional y naturalista del sentido. Pues el lenguaje representado por Bustrófedon no está fundado en el sentido sino en la figura semiótica y aun en la escucha lúdica. En cada juego de palabra de Bustrófedon hay un eco, es decir una escucha. La escucha, a su vez, disgrega el sentido. Este aspecto disgregante ya fue percibido por Benjamin como característica de la estética literaria barroca (y quizá “La muerte de Trotsky...” sea el ejemplo más exacto de barroquismo en *Tres tristes tigres*):

En los anagramas, en las expresiones onomatopéyicas y en muchos otros artificios de lenguaje, la palabra, la sílaba y el sonido, emancipados de las corrientes articulaciones, desfilan como cosas a la espera de ser alegóricamente exploradas. El lenguaje del Barroco está constantemente a punto de ser agitado por las rebeliones de sus elementos (2011, 224)²²³.

Tal comentario podría leerse como un retrato hablado de Bustrófedon. El sintagma, la palabra, la sílaba, el sonido: estos son a su vez los emblemas alegóricos de Bustrófedon, en forma de mosaico narrativo²²⁴. Su expresión, en verdad, se muestra carnavalescamente desmembrada: cada parte del discurso (el sintagma, la palabra, la sílaba, el sonido) procede implícitamente como figura, además en revuelta. Falta, desde luego, el sentido, ese soberano absolutista del lenguaje, si no depuesto, al menos “puesto a un lado y oscurecido por la multiplicación de los pensamientos incompatibles” (JANES, 1989, 225)²²⁵. El lenguaje representado por Bustrófedon se muestra, en consecuencia, como una figuración sin soberano (o sin sentido definitivo). No el Logos²²⁶, figuración ascética de la verdad, sino las *señales intermitentes* del

²²³ En la versión consultada: “Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artificios de linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulações de sentido, desfilam como coisas á espera de serem alegoricamente exploradas. A linguagem do Barroco está constantemente a ser abalada pelas rebeliões dos seus elementos”.

²²⁴ “La palabra emblema fue inventada por Alciato, que la tomó de las *Annotationes ad Pandectas* de F. Budé, en donde significaba “trabajo de mosaico”” (PRAZ, 1989, 24).

²²⁵ Traducción mía. En la frase original: “Thought, singular, with a capital T, may not be eliminated, but it’s pushed to the side and obscured by the multiplication of incompatible thoughts, small t, plural”.

²²⁶ “Mais que tudo, o Logos detesta qualquer ornamento, qualquer emocionalismo, qualquer jogo alegórico, qualquer divagação e distração” (CACCIARI, 2016, 42).

desequilibrio²²⁷. El sinsentido en Bustrófedon es la condición representativa misma del lenguaje.

El sinsentido también participa de la puesta en escena de “La muerte de Trotsky...”. Se diría, incluso, que es el eje bajtiniano, carnavalesco, de la alegoría. En “La muerte de Trotsky...” hay, sin embargo, otra locura, ya no festiva sino sanguinaria. A la lengua paródica de Bustrófedon se le opone dramáticamente la lengua persecutoria del poder. Este poder, sin embargo, no es visto a través de la acusación sino de la figuración, casi como un pretexto para el virtuosismo humorístico de Bustrófedon. Pero no hay tal: los personajes involucrados en el capítulo trostkista (el héroe perseguido, el cortesano asesino, el autócrata) se tornan alegóricas a partir de los fragmentos paródicos referenciales (una referencialidad, por lo demás, sujeta a múltiples equívocos, omisiones y reelaboraciones espurias). Por un lado, Bustrófedon teje la intriga a partir del espectáculo: la historia es el cuento contado por un comediante afásico; por otro, la trama política se muestra como mecánica persecutoria. “La muerte de Trotsky...” trata del asesinato de un comunista herético en tanto figura emblemática del perseguido²²⁸. Esto, por cierto, remite a un contexto histórico muy específico:

El partido era la comunidad fuera de la cual se estaba perdido, sin la que no se podía no solo actuar sino, ni siquiera, “ser” (...) Los comunistas “heréticos” –los únicos en ver en el estalinismo un fenómeno totalitario- eran denunciados (a veces eliminados) como los peores enemigos (TRAVERSO, 2002, 77-78).

A la figura del comediante, así, se yuxtaponen alegóricamente la figura del perseguido, del mercenario y del poderoso, aun la del testigo. Parodia y poder son aquí los polos de la alegoría. Tal como en sí mismos la literatura los reúne.

En “La muerte de Trotsky...” la fábula base se muestra como espectáculo macabro. Se trata de la variación alegórica de uno de los temas operativos de *Tres tristes tigres*: “...esta novela concebida como espectáculo y abierta con un espectáculo – el show de Tropicana- exige una doble mirada” (MANZONI, 1993, 86). La doble mirada aquí apunta tanto a la fábula histórica como a los escritores parodiados. Pero hay

²²⁷ La expresión es de Héctor Libertella, sobre los escritores patógrafos, entre los que cuenta a Cabrera Infante: “aquellos que emiten señales intermitentes que se corresponden con cierto orden de la lengua: los que saben deletrear bien su propia enfermedad” (1990, 19).

²²⁸ “Traducción mía. En el original: “Il partito era la comunità fuori dalla quale si era perduti, senza la quale non si poteva non solo agire, ma neppure “essere”” (...) I comunisti “eretici” –i soli a vedere nello stalinismo un fenomeno totalitario- erano denunciati (a volte eliminati) come i piori nemici”.

otra: la mirada en el espejo deformante e hiperbólico (STAROBINSKI) de la historia que es también literatura. Pues el espectáculo alegórico de Bustrófedon consiste, así, en representar paródicamente la representación del terror por máscaras interpuestas. La tonalidad resultante es característica de la estética grotesca, tanto en el sentido carnalesco de Bajtín²²⁹ como en el de *juego con lo absurdo* de Kayser: “Todo lo que es terrible y espantoso en el mundo habitual, se transforma en el mundo carnalesco en alegres “espantapájaros cómicos” (BAKHTIN, 1999, 41); “Las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar” (KAYSER, 1964, 229). Por un lado, el terror se convierte en un bajtiniano “espantapájaros cómico”, aligerado de la carga semántica literal, distante de la Ley; por otro, la atrocidad narrativa rige la escena. *Grand Guignol* totalitario: la alegoría se camufla en la comedia, pero el tema de la comedia es el terror²³⁰. La sublimidad heroica de la Revolución se transmuta así en comicidad absurda. Lezama, la voz parodiada de Lezama, lo reporta como si estuviera en el lugar de los acontecimientos:

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 Otelio cuya Desdémona es la Santa Madre Rusia, encelado de retóricas de alta política actual, en su plumada de gravitación de los riesgos de la aventura anti-Staliniana que emprendiera, justa analogía, en la isla de Prinkipo, arma deicida empleando (CABRERA INFANTE, 2007, 247)²³¹.

Esta subversión cómica del terror político indica en *Tres tristes tigres* la presencia no solo de la equivocidad sino del absurdo en los modos de representación de la violencia²³². Lo hace a través de una inmanencia crítica, cual mimo discursivo: señalando la retórica teológica y aun literaria de la persecución política, multiplicando hasta el vértigo las perspectivas representacionales del acontecimiento, imitando

²²⁹ Mi traducción. En el original: “Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se no mundo carnalesco em alegres “espantalhos cómicos”.

²³⁰ *Guignol* alude a un personaje tipo del teatro de marionetas popular en la Francia de finales del siglo XIX. Su primera encarnación fue la de comentarista social, más específicamente portavoz de los *canuts*, obreros de la seda en Lyon (PIERRON y TREISMAN, 1996, 95). Hay innumerables referencias al género en la prosa política de Cabrera Infante.

²³¹ La censura franquista expurgó la palabra ‘deicida’ (se ignora si por temor al endiosamiento implícito del judío Trotsky o por horror cristiano al sacrilegio) de la parodia lezamiana. Cf. CABRERA INFANTE, 1990, 344.

²³² “La equivocidad es el carácter propio de la alegoría, en cuanto opuesta al ver trágico, a la teoría” (CACCIARI, 1989, 47).

irónicamente las voces de los escritores cubanos²³³. Por otro lado, el montaje alegórico apunta elípticamente al mismo Bustrófedon: ya está muerto cuando su legado se presenta en la novela; en la página habla el fantasma de un fantasma. “La muerte de Trotsky...” trata por anamorfosis de la muerte de Bustrófedon, pero de una muerte que sobrevive en el lenguaje. Tanto la parodia como la historia se refieren también a quien la dice. Pero quien la dice ya no está. Solo a través de esa ausencia (especular de la de Trotsky y de los otros espectros revolucionarios) la historia se hace legible. Parafraseando a Benjamin, la historia gana expresión en la voz de un fantasma²³⁴.

En las entrelíneas, cuenta de forma expresiva la circunstancia del exilio del autor, testimoniada por primera vez en el cuestionario que en 1968 Cabrera Infante, ya en Londres, respondió a Tomás Eloy Martínez para la revista argentina *Primera Plana*. Parte de una serie de entrevistas a escritores latinoamericanos en Europa (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Julio Cortázar), Cabrera Infante declaró en esas páginas el momento, los motivos y los efectos de su última estadía en La Habana. De Cuba salió el 3 de octubre de 1965 rumbo a España, específicamente Madrid, donde en 1966 el régimen franquista le negó la visa de residente. Entre esas fechas, según confesión propia, la versión de *Tres tristes tigres* comenzada en Bruselas mudaría radicalmente (CABRERA INFANTE, 1999, 1089). El motivo principal de su salida no fue otro que la conversión del gobierno de Fidel Castro –a su juicio- en un Estado totalitario (CABRERA INFANTE, 1999 y 2013). Entre la desolación y la insolencia, Cabrera Infante contaba a Tomás Eloy Martínez la conversión de La Habana en un cadáver histórico: “Cuando regresé, en esa primera semana en que todavía no podía comprender que mi madre había desaparecido para siempre, supe, al mismo tiempo, que el sitio de donde había venido al mundo estaba tan muerto como el sitio a que vine” (1968). El exilio, para Cabrera Infante, significaba entonces a la vez luto, nostalgia y pesadilla. También, libertad crítica. Esa significación del exilio se expone en términos de comicidad grotesca en “La muerte de Trotsky...”. La desolación se esconde irónicamente, la irreverencia lúdica impregna el texto entero. Cambian el lugar, la hora y los protagonistas; el emisor mismo se ficcionaliza, se queda sin voz propia. El muerto,

²³³ “En la mayoría de los casos no es la conducción de un mensaje lo que interesa a Bustrófedon. Por el contrario, es una intención anuladora que interpretamos como una suerte de desperdicio de los elementos que componen la frase comunicativa...” (BUSTILLO, 1990, 263).

²³⁴ “A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto –melhor, de uma caveira” (BENJAMIN, 2011, 176).

ahora, es un exiliado²³⁵. El juego paródico –y esto adquiere una fuerte implicación ética en *Tres tristes tigres*– se muestra como la metáfora de la libertad cabreriana²³⁶.

Las parodias de “La muerte de Trotsky...” son la máxima distancia o extrañamiento o transformación simbólica de la violencia en *Tres tristes tigres*. Linda Hutcheon (1985) observó que la parodia transforma por exageración o inversión crítica, no imita de forma naturalista. Lo que se transforma irónicamente aquí son las voces de los escritores cubanos: la prosa heroica de Martí, el barroco visionario de Lezama, el existencialismo picaresco de Piñera, la mitología afrocubana de Lydia Cabrera, la opacidad novelesca (y política) de Carpentier, la esquizofrenia narrativa de Novás, la opereta negrista (y estalinista) de Nicolás Guillén. No se trata, contra la interpretación de Carmen Ruiz Barrionuevo (1998), de parodias literarias correctivas, muchos menos un canon piramidal de la literatura cubana como la entendía Cabrera Infante²³⁷ (que en la novela *no* es el autor explícito de las parodias)²³⁸. También David Gallagher interpretó las parodias en una perspectiva pedagógica: “Cada escritor tiene una postura que exhibir. Ninguno puede limitarse a llamar una cosa por su nombre, restringirse a decir por ejemplo ‘Tierra de los Aztecas’ en vez de ‘México’” (1973, 179)²³⁹. Gallagher creyó aun que las parodias son una suerte de denuncia del modo estilístico particular de

²³⁵ En su obituario de Cabrera Infante, Tomás Eloy Martínez recordó curiosamente las respuestas a aquel cuestionario como “vitriolo puro”. Incluso evoca la “amargura” con la que Cabrera Infante le confió, en un bar de Londres, sobre su último viaje a La Habana. Al menos en la memoria del entrevistador, el duelo por el país perdido, tan presente en aquellas páginas, seguía opacado ante la pugnacidad crítica cabreriana. Solo en el rostro de Cabrera Infante de algunas fotografías personales Martínez adivinó algo parecido a un luto político. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/03/26/babelia/1111797559_850215.html. Consultado en 2 de oct. 2019. Sobre retratos fotográficos de Cabrera Infante, cf. MARÍAS, 2007. Marías comenta en particular una foto de archivo de la editorial Seix Barral (fig. 4), otra de Jesse Fernández y una del archivo del diario *El País* de Madrid. Sobre la primera foto, contemporánea de la publicación de *Tres tristes tigres*, advierte Marías: “... lo más poderoso es la mirada, tan meditabunda que casi parece un reflejo de desolación. Tal vez ayude a explicársela pensar que acaso la foto no fue tomada en La Habana, sino después de salir de ella para aún no volver” (2007, 73).

²³⁶ Cf. R. Janes: “Ta(l)kig liberties”. *Salmagundi*, No. 82/83 (Spring-Summer 1989), 236.

²³⁷ En respuesta a un cuestionario de *Lunes de Revolución*, los libros cubanos predilectos de Cabrera Infante fueron: *Diario*: José Martí; *Las impuras*: Miguel Carrión; *Hombres sin mujer*: Carlos Montenegro; *El Monte*: Lydia Cabrera; *La luna nona*: Lino Novás; *La sangre hambrienta*: Enrique Labrador Ruíz; *Cuentos fríos*: Virgilio Piñera; *El acoso*: Alejo Carpentier; *El Cuentero*: Onelio Jorge Cardoso; *Cuentos Populares Cubanos*: Samuel Feijóo” (LUNES DE REVOLUCIÓN, 126, 9 DE OCTUBRE DE 1961, 4). Posteriormente Cabrera Infante elogió repetidas veces la poesía de Lezama y aun su postura ética. En la entrevista con T.E. Martínez aun llegó a declarar que solo regresaría a Cuba si Lezama fuese nombrado Ministro del Interior (aunque incluso así se lo pensaría).

²³⁸ Lo vio con claridad Carmen Bustillo: “En la mayoría de los casos no es la conducción de un mensaje lo que interesa a Bustrófedon. Por el contrario, es una intención anuladora que interpretamos como una suerte de desperdicio de los elementos que componen la frase comunicativa...” (1990, 263).

²³⁹ Traducción mía. En el original: “Each writer has a posture to exhibit. None can bring himself to call a thing by its name, to restrain himself for instance from saying ‘the lands os the Aztecs’ instead of ‘Mexico’.

los escritores, con especial preocupación por la extranjerización del idioma: del “gongorismo casi impenetrable” (1973, 179) de Lezama, que quiere escribir español – según el crítico inglés- como si fuese latín; de la *ridícula* digresión piñeriana sobre la halitosis de Luis XIV, a su parecer inaudita en una nota sobre la muerte de Trotsky; de la intención de Guillén de convertir el español en una variante del yoruba (aquí Lydia Cabrera habría sido quizá más pertinente). En verdad, la creencia en un lenguaje sin figuras (el juego de palabras es apenas una de ellas) es una de las ilusiones desmontadas irónicamente por Bustrófedon. Lo opuesto al juego de simulaciones de Bustrófedon (para decirlo lezamianamente) es el *sincerismo* y aun cualquier perspicuidad retórica²⁴⁰. Bustrófedon desmonta precisamente la naturalización de la noción de estilo, no de *un* estilo: la noción de la escritura como transparencia. Su montaje, en cambio, muestra el estilo como máscara, como opacidad especular:

La parodia es el espejo aberrante del alma seria, del lector serio, del autor serio: la importancia de ser serio es para darse importancia. Es sabido que los espejos cómicos (si te reflejo te aberro) no se ven más que en las ferias (CABRERA INFANTE, 2005).

Este espejo paródico es la metáfora axial de “La muerte de Trotsky...”, parte de esa fragmentada trama especular que es *Tres tristes tigres* (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1968; MATAS, 1970; ROSA, 1970; MERRIM, 1985; BUSTILLO, 1990; MANZONI, 1993; HAMMERSCHMIDT, 2017)²⁴¹. ¿No expresa esta figura la ausencia o el secreto en que se basa la representación alegorizada por Bustrófedon?²⁴² A propósito del espejo como medio, Hans Belting afirmó: “Ya el espejo fue inventado con el propósito de ver cuerpos donde no hay cuerpo alguno: sobre vidrio o metal captura nuestra imagen lo mismo que nuestra mirada a la imagen” (2007, 31). Pero el espejo en *Tres tristes tigres* es más que un medio: constituye una metáfora del distanciamiento figurativo, un emblema *aberrante* del juego alegórico. No reproduce miméticamente la experiencia, sino que la afantasma, la oculta, la problematiza. La experiencia de la persecución

²⁴⁰ Sobre la oposición de simulación y perspicuidad, cf. H. Lausberg, 1993, 254.

²⁴¹ “...en TTT los fragmentos son como astillas de un espejo: cada uno refleja a los otros y nunca el reflejo es idéntico” (MANZONI, 1993, 86-87).

²⁴² “Los personajes de la novela de Cabrera Infante emprenden la interpretación y comentario del legado textual de Bustrófedon, atentos a la posibilidad de que contenga un secreto oscuro e importante. Ese secreto es el particular desglose realizado por Bustrófedon. La muerte como hueco es más evidente en *Tres tristes tigres* porque está en su origen; es la presencia anulada de la producción del lenguaje. Los huecos que intuimos en los manuscritos de Melquíades se muestran como el fundamento del manuscrito dentro de *Tres tristes tigres*, manuscrito representado aquí como un “guion para la voz” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2000, 251).

política en “La muerte de Trotsky...” se vuelve un acontecimiento con un sesgo específico. El asesinato de Trotsky es un emblema del mito fundador del totalitarismo: la eliminación del disidente²⁴³. Pero los ejercicios paródicos de Bustrófedon, en verdad, solo logran tornarla equívoca: se ven muertes distintas desde diferentes dispositivos literarios. El espejo de la parodia (el dispositivo particular de Bustrófedon) reúne a los descifradores, el lector entre ellos, en la oscuridad. El rompecabezas sobrevive como adivinanza. Una respuesta posible consta en las páginas en blanco de “Algunas revelaciones”.

²⁴³ "... en último análisis, el totalitarismo no es más que la aniquilación de lo político como un lugar de alteridad, conflicto, pluralismo que atraviesa el cuerpo social sin el cual no sería concebible ninguna libertad". Traducción mía. En el original: "...in ultima analisi, il totalitarismo non é altro che l'annientamento del politico in quanto luogo dell'alterità, del conflitto, del pluralismo che attraversa il corpo sociale senza il quale nessuna libertà sarebbe concepibile (TRAVERSO, 2002, 11).

CONSIDERACIONES FINALES

“La tradición de las ausencias posibles”, escribió José Lezama Lima, “ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado” (1993, 130). Lo decía a propósito de José Martí, en cuya obra ejemplificaba un destino literario marcado por el exilio²⁴⁴. Tradición de las ausencias posibles: reverberación del exilio, de las voces fuera del territorio y aun de la temporalidad histórica; figuración de lo invisible, de lo que sobrevive en imagen dislocada²⁴⁵. Tres ausencias sostienen visiblemente *Tres tristes tigres*; tres duelos. Bustrófedon muere en el azar fatídico del quirófano, La Estrella al cabo de una indigestión, Trotsky asesinado en su exilio mexicano. También la presente disertación está estructurada a partir de estas personificaciones gravitantes. En cada capítulo se estudió una configuración particular de la ausencia. En “Deseo de ser Bustrófedon”, se estudió la composición lingüística del humor a partir del personaje de Bustrófedon, evocado por los narradores, en especial Códac y Silvestre; en “La Estrella del fin del mundo”, se atendió al rastro simbólico de la figura de La Estrella en “Ella cantaba boleros”; en “Un Grand Guignol totalitario”, se interpretó el capítulo sobre el asesinato de Trotsky como una alegoría paródica del terror revolucionario. El estudio se concentró en la formalización poética presente en el tratamiento de cada personaje, así como en las implicaciones teóricas de tal formalización. Sinsentido, memoria y alegoría constituyen elaboraciones simbólicas del duelo.

Se observó, siguiendo las reflexiones críticas de Nicolás Rosa, que el procedimiento humorístico de Bustrófedon dramatiza la figuratividad del lenguaje. Para los narradores de *Tres tristes tigres* Bustrófedon es una personificación del lenguaje. Figura aérea, su humor oscila entre la expresividad absurda (tratada en el primer capítulo) y la dramatización alegórica (abordada en el tercer capítulo). Figura contra sentido: mientras este último se disuelve, la palabra se transforma. En Bustrófedon conviven así la disolución semántica y la metamorfosis textual. Sus juegos de palabras son interrupciones y aun suspensiones en la narración; suspensiones de la trama que componen la trama. A la vez, como observó Stephanie Merrim (1985), la paronomasia

²⁴⁴ También Cabrera Infante vio a Martí como una “personificación del escritor en el exilio, hecho escritor en el exilio” (1999, 848).

²⁴⁵ Cf. la esclarecedora introducción de Irlemar Chiampi a la edición mexicana de *La expresión americana*, en particular su interpretación de la visión histórica de Lezama, al margen del historicismo y la ontología y filtrada por la imagen (1993, 16).

de Bustrófedon es una forma de la metáfora que postula una semejanza entre significantes, una metáfora intralingüística. El sentido se ausente y aun se afantasma.

Locura y humor son inextricables en *Tres tristes tigres*. Esta equivalencia, tematizada explícitamente en la novela, ofrece una analogía con la figura de la Loca del Parque de los Mártires (o de los Enamorados). Tanto Bustrófedon como la Loca hablan a partir de una ruptura con el discurso dialógico. Su decir se despliega, en cambio, según una lógica verbal figurativa. La figuración que ambos asumen se muestra en el caso de la Loca como monólogo psicótico y en el de Bustrófedon como *furor* paronomásico. En el lenguaje disuelto coinciden el Loco y la Loca: ambos son equívocos, ambos hablan en el vacío. La diferencia estriba en el modo: mientras la locura de Bustrófedon adquiere un cómico carácter representacional, la Loca opera en una desintegración ofuscada. Ambas son figuras adivinatorias, en el sentido lato de que lo que dicen debe ser adivinado. Ambas modalidades figurativas discurren – eufóricamente en Bustrófedon, agónicamente en la Mujer- en el tejido simbólico de *Tres tristes tigres*. Tanto el lenguaje humorístico como el lenguaje psicótico son representaciones verbales de la incomunicación, corolario de la inadecuación (míticamente babélica) de las palabras. Bustrófedon transfigura el solipsismo del lenguaje a través de la gratuidad y la parodia dramática. Pero la última palabra de la novela es la del balbuceo psicótico de la mujer del Parque.

Al postular el juego como forma operativa del lenguaje, Bustrófedon propone el vacío como fundamento del sentido. Este vacío está también en la Loca del Parque y por contagio mimético en los narradores. “No vivimos en la nada, pero de alguna manera la nada vive en nosotros” (CABRERA INFANTE, 2007, 352), dice una frase de Arsenio Cué transcrita por Silvestre. Parafraseando a Ossip Mandelstam, los personajes de *Tres tristes tigres* hablan sin sentir suelo semántico bajo las palabras²⁴⁶. En Silvestre, Arsenio, Códac y Eribó hay una conciencia de ese vacío: cada uno pretende darle una forma, crear un juego diferente, sea la memoria de Silvestre, la fotografía de Códac, la velocidad de Cué o la percusión de Eribó; cada uno aspira a fusionarse alegóricamente con esa forma. Pero fallan en favor de la relación no con la idea sino con los otros: Códac evoca a La Estrella y Bustrófedon; Silvestre (también narrador de “Bachata”) transcribe las “Confesiones de un comedor de gofio cubano” de Cué y el monólogo de

²⁴⁶ Se alude al poema conocido como “Epigrama a Stalin”. Versión en inglés de W.S. Merwin disponible en: <https://www.poetryfoundation.org/poems/141943/from-poems-of-the-thirties-286-the-stalin-epigram>. Consultado en: 25 de sept. 2019.

la Loca del parque; Cué (que no escribe) improvisa un poema en un carro para un auditorio compuesto por Beba, Magalena y Silvestre; Eribó relata sus aventuras y desventuras amorosas con Vivian Smith-Corona. Entre ellos, como una figura axial del juego de las relaciones, se instala el equívoco. El equívoco caracteriza decisivamente el decir de Bustrófedon y se disemina en los narradores y en la estructura misma del libro. *Tres tristes tigres* gira en torno al equívoco figurativo, personificada en la figura de Bustrófedon. Lenguaje y equívoco: si Bustrófedon es la personificación del lenguaje, lo es de la equivocidad inherente del lenguaje. Si hay un juego compartido en *Tres tristes tigres* es ese juego de equívocos.

La relación que los narradores establecen con Bustrófedon se basa en la emulación de un procedimiento irónicamente anti-mimético. En el centro de *Tres tristes tigres* hay un espejo lingüístico, metáfora canónica de la mimesis, pero el espejo está vacío. Bustrófedon, el simulador de la voz, carece de voz propia. El juego de equívocos es asimismo un juego especular, no tanto en sentido mimético sino paradójico. Así, el espejo en *Tres tristes tigres* es una metáfora no de la mimesis sino del extrañamiento. Tanto la Teoría sobre los Contradictorios de Cué en “Bachata” como los juegos de palabras y las parodias de Bustrófedon participan de este extrañamiento lúdico. Según Cué, los contradictorios son una casta de una tribu americana cuya característica principal es el humor, específicamente el humor negro, además de “siempre hacer lo que no se espera de ellos” (CABRERA INFANTE, 2007, 442). Esta casta es el ejemplo de su teoría sobre los contradictorios literarios. Los define, como a Bustrófedon, el malentendido deliberado. Los contradictorios –tanto antropológica como existencial y literariamente– son así hacedores de equívocos, equivocidad relacionada con el extrañamiento por irresolución lógica que constituye la paradoja. Los contradictorios, en verdad, participan de una noción de la literatura considerada como arte de la paradoja. También la paronomasia se inscribe en esta poética figurativa²⁴⁷. Para Heinrich Lausberg, la paronomasia consiste en una ““paradójica” alteración de la palabra” (1993, 179), donde el adjetivo es usado como marca de extrañamiento o asombro. Los juegos de palabras de Bustrófedon son paradójicos en el sentido de que instauran por medio del bricolaje textual la sorpresa y la perplejidad. Su juego oscila entre la gratuidad delirante y la simulación irónica. Como a los contradictorios de Cué, lo define el humor paradójico y aun el *furor del juego fónico* (Saussure). Bustrófedon es el contradictorio

²⁴⁷ Lausberg llama a la paronomasia una ““paradójica” alteración de la palabra” (1993, 179). El adjetivo ‘paradójico’ en este caso es usado como calificación de extrañamiento o asombro.

emblemático de *Tres tristes tigres*, la personificación humorística del lenguaje en tanto instancia productora de paradojas.

La otra figura difunta mostrada en el espejo de la página es La Estrella. A partir de su fallecimiento en México, de donde no regresa ni siquiera como cadáver, Códac narra el descubrimiento de la voz y los pormenores existenciales de La Estrella. Al morir La Estrella, Códac se hace narrador. Su narración, por otro lado, comienza por la escucha. Si el equívoco lingüístico define a Bustrófedon, La Estrella hace escuchar. Esa escucha es la base última—el enigma, si se prefiere— de *Tres tristes tigres*: además de La Estrella, otros personajes decisivos —la Loca del Parque, la Actriz de las sesiones psiquiátricas— se despliegan a partir de una escucha explícita o implícita. En “Ella cantaba boleros” la escucha además acompaña la creación de la subjetividad del narrador Códac. No hay subjetividad sin escucha en *Tres tristes tigres*. A partir del tema de la escucha, se vio que “Ella cantaba boleros” podría interpretarse como un rito de pasaje narrativo; más específicamente, una iniciación a la escucha. En la voz de La Estrella Códac vislumbra una dimensión mítica, de la “salvaje belleza de la vida” (CABRERA INFANTE, 2008, 69). La voz de La Estrella está hecha de *ectoplasma*. Es además una voz negra, lo que confirma en Códac una jocosa toma de partido *negrista* de la historia cubana. La mitificación particular de La Estrella consiste en la confluencia de artificio y corporalidad; bolero y voz de las oscuridades habaneras; indefinición de género sexual, expresión histórica y extrañamiento ontológico, todo a la vez. Para Códac, La Estrella es una figura monstruosa, pero esa figura es el eje de su memoria habanera. Su mitificación participa de una estética de lo *grotesco fantástico*, en términos de Wolfgang Kayser (1964). Para Códac, en verdad, lo grotesco es la forma reelaborada del mito. La belleza salvaje de la vida se funda en la fantástica fealdad de La Estrella. La voz de La Estrella —así como la lengua torcida de Bustrófedon representa el lenguaje— se ofrece en la fantasía de Códac como clave al mundo de las profundidades habaneras y aun del mundo mítico marino. La metáfora axial es el mar.

La Habana de *Tres tristes tigres* es figurativamente babélica tanto en el aspecto lingüístico como musical. Al hacer música a partir de un repertorio determinado, Eribó y La Estrella dan forma a un código expresivo inusitado. La condición babélica aquí no se da como castigo divino o como arquetipo del habitar humano sino como hacer poético. Hablar, cantar, interpretar, contar, traducir: de una convención verbal o musical, incluso expresiva, hacer un juego crítico, enigmático o alegórico. La Habana de *Tres tristes tigres* es babélica en el sentido de abierta a la *poiesis*. Esa abertura se

funda, como se vio respecto a La Estrella, en una escucha. La ciudad aparece representada con motivos musicales: Las Vegas (donde el espectáculo musical adquiere una tipificación mítica) y el Tropicana (donde el espectáculo asume una forma tópica) los lugares antagónicos de esta representación. La Habana de *Tres tristes tigres* es una confluencia de voces y memorias. La clave de la confluencia es la escucha.

Al sumergirse en el canto de La Estrella, Códac recuerda La Habana nocturna que se acaba. Pues “Ella cantaba boleros” –como la sección “Bachata”- cuenta un término, un final. La muerte de La Estrella es un indicio del fin de la noche habanera; lo es también su cambio de sección en el periódico: ya no está en la página de espectáculos sino de asesinatos. La historia se introduce en la noche para Códac como olvido y violencia. El fin de la noche sugiere el triunfo de la historia: el apocalíptico o repetitivo amanecer en el trópico. Códac narra contra la historia, en verdad implícitamente contra su vertiente triunfalista: el culto al héroe; el tiempo sincrónico o unívoco; el territorio como espacio del poder. La Habana nocturna, en cambio, se presenta como una ciudad de epifanías grotescas cuyo fundamento metafórico es el mar. Esta presentación de la ciudad con fundamento marino se da también en Silvestre. Se trata de un rasgo épico-novelesco en *Tres tristes tigres*, no en el sentido de relato de hazañas sino de aventuras. El mar –y La Estrella es su personificación principal- sostiene metafóricamente La Habana de la narración.

Hay otra vastedad en *Tres tristes tigres* y es la noche. La noche es el tiempo de la dilatación memoriosa, el tiempo del mito. La noche, en verdad, como una variación de la temática arcádica. Pero si la noche es arcádica, el día es apocalíptico. Esta dramatización agónica se insinúa ya en la frase de Lewis Carroll que sirve de epígrafe a la novela: “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela una vez apagada” (apud CABRERA INFANTE, 2007, 11). En *Tres tristes tigres*, la luminosidad de la noche (pues se trata de una noche iluminada, luminosa, lumínica) se muestra como una ausencia potencial. Hay un embate soterrado entre la luz de la vela (que es nocturna y festiva) contra la luz solar (que es tiránica y pesadillesca). Ninguno de los narradores –y esto ya en ciertos monólogos de “Los debutantes”- oculta su parcialidad nocturna. Porque la noche es en verdad de todos (y no solo de sus cultores). La memoria es la operación particular de Códac para *salvarla*. En la memoria de Códac sobreviven La Estrella y el *chowcito*; sobrevive el estremecimiento inicial, transformándose y revelándose en la narración. El componente elegíaco en “Ella cantaba boleros” pasa por la sobrevivencia de la epifanía. En Códac la memoria es la principal instancia de

reconocimiento tanto de la experiencia como de su fragilidad. Pero reconocimiento e invención son aquí inextricables: formas de representación. El espectáculo en *Tres tristes tigres* es la principal instancia de alteridad, la posibilidad de la diferencia.

Otra forma de representación de la ausencia en *Tres tristes tigres* aparece en el capítulo “La muerte de Trotsky referida por varios escritores años después –o antes”. Aquí, sin embargo, es la representación de una representación: una escenificación alegórica de la violencia totalitaria, a su vez una parodia de los modos de elaboración literaria de la violencia. Se trata de la primera ocasión que el capítulo ha sido tratado a la luz de la figuración retórica, fundamental en el modo de composición novelística de *Tres tristes tigres* en general. Mientras la significación de las paronomasias ha acaparado la atención de buena parte de la crítica, la construcción figurativa específica del capítulo sobre la muerte de Trotsky ha sido pasado por alto o muy superficialmente interpretado. También ha sido omitido casi de forma unánime, asombrosamente, su carácter político (una excepción importante es PONTE, 2017). Una noche en casa de Arsenio Bustrófedon graba las parodias de varios escritores cubanos vivos y uno muerto (el muerto que profetiza es Martí, el representante lezamiano de *la tradición de las ausencias posibles*). La muerte de Trotsky ocurre dieciocho años antes del tiempo ficcional de la grabación. Se trata aquí de una sinécdoque temporal, uno de los modos principales de la alegoría según Quintiliano (apud FLETCHER, 2012, 84-85): lo que pasó pasa o puede pasar o pasará. Esta alegorización de la violencia política está, sin embargo, en íntima relación con la representación de la violencia en *Tres tristes tigres* y aun en otras obras de Cabrera Infante. Si en otros pasajes del libro (el asesinato de un gángster por otro gángster visto por Silvestre y su hermano, la memoria de un episodio de violación por la Actriz en el Psiquiatra, el delirio persecutorio de la Loca del Parque) son episodios cubanos, la muerte del revolucionario exiliado Trotsky ocurre en México. La violencia, además, ya no es referida en primera persona, ni siquiera en un marco nacional; ya no es testimonial ni confesional, tampoco territorial: se expone dramáticamente a través de una representación que se dio en llamar etopéyica. Bustrófedon representa irónicamente el asesinato a la manera de varios escritores. Su punto de partida es trágico: la caída del héroe, que supone el fin del sueño libertario de la revolución. Pero si lo trágico constituye la base mítica del capítulo, la comedia es su elaboración inventiva. En “La muerte de Trotsky...” Bustrófedon hace de comediante irónico, no de ironista satírico. Su *performance* estereofónica, luego transcrita por Códac, se inscribe en el ámbito del drama barroco (según lo estudió Walter Benjamin): una

alegoría paródica del terror. La ausencia aludida aquí no es solo Trotsky sino la ausencia de un sentido determinado en la historia. La historia se sostiene en el vacío. Este vacío está metaforizado en *Tres tristes tigres* en la imagen del espejo. La página para Bustrófedon es especular: el lenguaje –aun como vacío– es *nuestra* imagen posible en el espejo. Se trata de un consenso de la crítica sobre *Tres tristes tigres*, aquí extendida al capítulo trotskista. Bustrófedon, en tanto comediante, “es la propia duda que mina la afirmación trágica, la posibilidad constante de vaciarla, así como de vaciar cualquier acción humana por medio de la simulación” (CALASSO, 1997, 25). Otra vez el espectáculo como instancia de alteridad, ya no solo de metamorfosis sino de vaciamiento.

A la luz de las teorizaciones de Wolfgang Kayser, se ha visto cómo hay dos formas de lo grotesco operativas en la novela: lo grotesco fantástico, representado por La Estrella, y el grotesco satírico o farsesco representado por Bustrófedon. El fundamento disuelto en ambos es la del orden histórico y aun ontológico. La Estrella es una cantante monstruosa; Bustrófedon, un comediante afásico. Ambos son figuras espectaculares, aunque no apenas humanas. Si la primera (con la complicidad de Códac) desborda con su canto la medida canónica del tiempo histórico, Bustrófedon (con la complicidad de todos los narradores) lo vacía. La estética grotesca oscila así entre la monstruosidad épica y el absurdo cómico. La estética de lo grotesco en *Tres tristes tigres* se articula alrededor de la figuración del accidente.

Hay en *Tres tristes tigres* tres correlatos textuales para tres ausencias gravitantes: la literatura de la paradoja, personificada por Bustrófedon y por los contradictorios de Cué; la épica fantástica homérica y sus derivaciones novelescas, así como el mitema de Arcadia, en el relato de La Estrella; el drama barroco, en la alegorización paródica sobre la muerte de Trotsky. Paradoja, mito y alegoría componen así la principal constelación figurativa de la novela, una constelación pródiga en permutaciones internas. Pues quien dice figura dice representación en acto, figuración. Son figuraciones caracterológicas la gratuidad expresiva del habla y la etopeya estereofónica de Bustrófedon; el balbuceo enigmático de La Loca; el canto oceánico de la Estrella; el simposio bufo de Arsenio y Silvestre. El mismo espacio referencial de *Tres tristes tigres* es también una representación ostensiva (una escena) y su metáfora es marina. Asimismo, el tiempo se dilata con la memoria, se contrae con el día. La página, soporte material de la escritura, se vuelve igualmente figurativa: es un espejo paródico. Si la figura metafórica principal en *Tres tristes tigres* es el vacío, sus dos polos representacionales son el silencio y la

muerte. La paradoja axial de *Tres tristes tigres* está en mostrar agónicamente esta figura (este vacío) no como marco conceptual sino como festiva y babélica entrelínea.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T.W. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

_____. *Minima moralia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Trad. António Guerreiro. São Paulo: Autentica, 2015.

_____. *Qu'est-ce que le contemporain?* Trad. Maxime Rovere. París: Rivages Poche, 2008.

AGUILAR, Gonzalo Moisés; MANZONI, Celina.; COHENDOZ, Mónica et al. In: *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.

ALMENDROS, Néstor. *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Verbum, 2013.

ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel. *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*. Gaithersburg, Maryland: Ediciones Hispamérica, 1983.

ARMAND, Octavio. *Contra la página*. Querétaro: Calygramma, 2015.

ANDERS, Gunther. "Post Festum" (1962). Trad. Rayco Herrera. In: *Revista Laguna*, 40: 2017, 9-26.

BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio* (1957). Trad. María Jolas. México: FCE, 1992.

BACHTIN, Michail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées. Tome 2. Anamorphoses* (1984). París: Flammarion, 1996.

BARNES, Jonathan. "Zeno: Paradox and Plurality". In: *The Presocratic Philosophers*. Londres: Routledge, 2001.

BARTHES, Roland. «El acto de escuchar». In: *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. São Paulo: Auténtica, 2009.

BELTING, Hans. "Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas (con un epílogo sobre fotografía)". In: *Antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Auténtica, 2011.

_____. "La tarea del traductor". In: *Angelus novus*. Trad. Héctor A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971.

_____. « Experience et pauvreté ». In: *Oeuvres II*. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch. París: Gallimard, 2000.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. Río: Papyrus, 2014.

BERGER, Arthur Asa: *An Anatomy of humor*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1993.

BERGER, Peter L. *O riso redentor. A dimensão cômica da experiência humana*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

BLANCHOT, Maurice. “O desaparecimento da literatura”. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones/El Aleph/El Informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.

_____. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1971.

BORUTTI, Silvana: «Sinsentido y abstinencia ontológica. La semántica antirrealista de Wittgenstein». In: AAVV. *Sentido y sinsentido. Wittgenstein y la crítica del lenguaje*. Valencia: Pretextos, 2008, págs. 63-82.

BOUVERESSE, Jacques. “Le non-sens, le jeu, l’ironie et la philosophie”. In : *Dire et ne rien dire*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

BUSTILLO, Carmen. “Tres tristes tigres: una retórica de lo accidental”. In: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1990.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres* (1967). Barcelona, Seix Barral, 2008.

_____. *Tres tristes tigres*. Prólogo y cronología de GCI. Bibliografía de Patricia Rubio. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1990.

_____. *Three trapped tigers*. Trad. Donald Gardner y Suzanne Jill Levine en colaboración con el autor. Londres: Faber & Faber, 1989.

_____. *Así en la paz como en la guerra*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. *O* (1975). Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad/Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____. *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Seix Barall, 1976.

_____. *El libro de las ciudades*. Madrid, Alfaguara, 1999.

_____. *Infantería*. Compilación, selección de textos e introducción de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. México: FCE, 1999.

_____. *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara, 1997.

_____. “To kill a foreign name”. In: *World Literature Today*. Vol. 61, No. 4, Enfoque en Guillermo Cabrera Infante. Otoño de 1987, págs. 531-534.

_____. *Mapa dibujado por un espía*. Edición a cargo de Antoni Munné. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

CACCIARI, Massimo. *El poder que frena. Ensayo de teología política*. Trad. María Teresa d’ Meza Pérez y Rodrigo Molina Zavalía. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2015.

_____. *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Trad. Francisco Jarauta. Barcelona: Península, 1989.

_____. *La ciudad*. Trad. Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

_____. “Tocar a Dios”. In: AAVV. *Lo santo y lo sagrado*. Edición de Félix Duque. Madrid: Editorial Trotta, 1993.

_____. *Três Ícones*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ayiné, 2016.

CALASSO, Roberto. *Os 49 degraus*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALVINO, Italo. “Legerezza”. In: *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo milenio*. Milán: Mondadori, 1993.

_____. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turín: Einaudi, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *A ReOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. “Caos e ordem: acaso e constelação”. In: Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Mondadori, 2006.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland/Through the looking glass*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. *Ventana al caos*. Trad. de Sandra Garzonio. Buenos Aires: FCE, 2008.

_____. *Ce qui fait la Grèce. D'Homère à Héraclite*. París: Seuil, 2004.

CHESTERTON, G.K. *Robert Browning* (1903). California: Createspace Independent Publishing Platform, 2017.

COETZEE, J.M. *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Trad. Ricard Martínez i Muncada. Barcelona: Mondadori, 2007.

COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 2005.

_____. *Zenone di Elea. Lezioni 1964-1965*. Milán: Adelphi, 1998.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

DAVIDSON, Donald. “What metaphors mean”. In: *Inquiries into truth and interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____. *Truth, language and history*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. París: Galilée, 1996.

_____. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIAMOND, Cora. “What nonsense might be.” In: *Philosophy*. Vol. 56, No. 215 (Jan. 1981), pp. 5-22.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit, 2002.

_____. *Survivance des lucioles*. París: Minuit, 2005.

ECO, Umberto. "Poética da obra aberta". In: *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Sebastião Ucho Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2000.

EAGLESTONE, Robert. *Ethical criticism. Reading after Levinas*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 1997.

FLETCHER, Angus. *Allegory. The theory of a symbolic mode*. Princeton: Princeton University Press, 2012 (or.1964).

FORNET, Jorge; ESPINOZA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Antología del cuento cubano del siglo XX*. México: FCE, 2002.

FRANQUI, Carlos. *Retrato de família com Fidel*. Prefaciado por G. Cabrera Infante. Trad. Fábio Fernandes da Silva. Río: Record, 1981.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Trad. Marie Bonaparte y M. Nathan. París: Gallimard, 1976.

_____. *Luto e melancolia*. Trad. Marilena Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1991.

GALLAGHER, D.P. "Guillermo Cabrera Infante". In: *Modern Latin American Literature*. Londres: Oxford University Press, 1973.

GARCÍA VEGA, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2007.

GARGANI, Aldo. "La matrice costruttiva della conoscenza". In: *Il sapere senza fondamenti*. Torino: Einaudi, 1982.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. París: Seuil, 1966.

GIDE, André. *Retour de l'U.R.S.S.* (1937). París: Gallimard, 2011.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Medo, reverencia, terror*. Trad. Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo y Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Olhos de madeira*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Guillermo Sucre. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. París: Gallimard, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. "Verbal wit as a paradigm of art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud". In: *The Essential Gombrich. Selected writings on art and culture*. Londres: Phaidon Press, 1996.

GOYTISOLO, Juan. "Lectura cervantina de Tres tristes tigres". In: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLII, Núm. 94, Enero-Marzo 1976.

- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: FCE, 2000.
- GRACIA, Jordi y Joaquín Marco. *La llegada de los bárbaros*. Madrid: Edhasa, 2004.
- GUIBERT, Rita. "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre Tres Tristes Tigres". In: *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Núm. 76-77, Julio-Diciembre 1971.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia. (ed.) *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante*. Ribbeckweg: Inolas Publishers LTD, 2017.
- _____. "Indagaciones acerca de un mito: conversación con Guillermo Cabrera Infante". In: *Revista Iberoamericana* IV, 15 (2004).
- HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Trad. de Yves Zimmermann. Barcelona, Odós, 1987.
- HINTIKKA, Jaakko. "On Wittgenstein's solipsism". In: *Mind*, LXVII, Enero 1958, pp. 88-91.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Trad. Ángel Guillen. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos seguida de La herrumbe de los signos* de Claudio Magris. Trad. Antón Dieterich y Pilar Estelrich. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. Londres: Routledge, 1985.
- JAKOBSON, Roman y Grete Lübbe-Grothues. "El lenguaje de la esquizofrenia: Discurso y poesía de Hölderlin". In: *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (1985). Trad. Mónica Mansour. México: FCE, 1992.
- _____. "L'aphasie comme problème linguistique". In: *Langage enfantin et aphasie*. Trad. de Jean-Paul Boons y Radmila Zigouris. París: Minuit, 1969.
- JANES, Regina. "Ta(l)kig liberties". In: *Salmagundi*, No. 82/83, Spring-Summer 1989.
- JARRY, Alfred. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1972.
- JOYCE, James. *Ulysses* (1922). Londres: Picador, 1997.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio: Sete Letras, 1997.
- LACAN, Jacques. *Les psychoses. 1955-1956*. París: Seuil, 1981.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LERNER, Elisa. "La Jerusalén de Guillermo Cabrera Infante". In: *En el entretanto*. Caracas: Monte Avila, 2000.
- LEVINE, Suzanne Jill. *Escriba subversiva*. México: FCE, 1998.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana* (1957). Edición al cuidado de Irlemar Chiampi. México: FCE, 1993.

_____. *Diarios. 1939-1949/1956-1958*. Compilación y notas: Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ediciones Unión, 2001.

LIBERTELLA, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

LICHTENBERG, Georg Christoph. *Aforismos*. Selección, traducción, prólogo y notas de Juan Villoro. México: FCE, 1995.

LUDMER, Josefina. “Tres tristes tigres”. Órdenes literarios y jerarquías sociales”. In: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, Núm. 108-109, Julio-Diciembre 1979, 493-512.

MACADAM, Alfred. “Guillermo Cabrera Infante”. In: *Paris Review*, 87, primavera 1983.

MACHOVER, Jacobo. “Bustrófedon o la locura verbal”. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998. Le néo-baroque. pp. 217-224.

MARÍAS, Javier. *Miramientos*. Barcelona: Mondadori, 2007.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “América: los novelistas exilados (las respuestas de Guillermo Cabrera Infante)”. Buenos Aires: *Primera Plana*, n. 292, 30 de julio al 5 de agosto de 1968, pp. 40-50.

MATAS, Julio: “Guillermo Cabrera Infante: autobiografía y novela”. In: *La cuestión del género*. Madrid: Gredos, 1979.

MERRIM, Stephanie. “Tres tristes tigres: antimundo, antilenguaje, antinovela”. In: *Texto Crítico*, septiembre-diciembre 1985, no. 33, 133-152.

MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. México: Educación y Cultura, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2014.

NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. México: FCE, 1986.

_____. “Teoría de los juegos”. In: *La veneración de las astucias*. Caracas: Monte Avila, 1990.

ORTEGA, Julio: “Tres tristes tigres”. In: *La contemplación y la fiesta*. Caracas: Monte Avila, 1969.

ORWELL, George. *The collected essays, journalism & letters*. Londres: Secker & Warburg, 1968.

OVIEDO, José Miguel. “Nabokov/Cabrera Infante: True Imaginary Lives”. In: *World Literature Today*, Vol. 61, No. 4, Enfoque en Guillermo Cabrera Infante, otoño 1987, pp. 559-567.

PANOFSKY, Erwin. “Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition”. In: *Meaning in the visual arts* (1955). Londres: Penguin Books, 1987.

PARDO, José Luis. “Estética y nihilismo”. In: *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Era, 1979.

_____. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____ “Risa y penitencia” (1962). In: *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

_____ *Corriente alterna* (1967). México: Siglo XXI, 2003.

PEARS, David. “Sentences as pictures”. In: *The False Prison. A Study of the Development of Wittgenstein philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

PERLOFF, Marjorie: *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elizabeth Rocha Leite, Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

PERONA, Ángeles J. “Reflexiones sobre crítica, locura y juegos del lenguaje”. In: AAVV: *Sentido y sinsentido. Wittgenstein y la crítica del lenguaje*. Valencia: Pretextos, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “O Infante Cabrera ou Don Juan na América Latina”. In: *Flores da escrivinha*. São Paulo: Companhia das Letras. 1982.

PIERRON, Agnès; TREISMAN, Deborah. 1996. “The House of Horrors”. *Grand Street*, No. 57, Dirt (Summer, 1996), pp. 87-100.

PITTARELLO, Elide. “María Zambrano ante Giorgione: La Tempestá”. In: AA.VV., *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*. Venecia, La Toletta : 2014, pp. 183-198.

PONGE, Francis. « Réflexions en lisant l’Essais sur l’absurde ». In: *Oeuvres complètes*. París: Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____ *2 ensaios*. São Paulo: Malha Fina, 2016.

PRAZ, Mario. *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.

QUINE, W.V. “The ways of paradox”. In: *The ways of paradox and other essays*. Nueva York: Random, 1966.

QUIGNARD, Pascal. *La nuit sexuel*. París: Éditions J’ai lu, 2009.

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil, 1985.

RESCHER, Nicholas. *Paradoxes. Their roots, range and resolution*. Chicago: Open Court, 2001.

RICOEUR, Paul. “La mémoire et la promesse”. In : *Parcours de la reconnaissance*. París: Gallimard, 2004.

_____ *Temps et récit. I. L’intrigue et le récit historique*. París: Seuil, 1983.

_____ *Tempo e narrativa. Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller e Roberto Leal. São Paulo: Papyrus, 1995.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América* (1976). Tomo II. Caracas: Alfadil, 1992.

_____ “Las fuentes de la narración” (entrevista con Guillermo Cabrera Infante). In: *Mundo Nuevo*, París, n.25, julio de 1968, pp. 41-58.

ROJAS, Rafael. *La vanguardia peregrina*. México: FCE, 2013.

- ROSA, Nicolás. "Cabrera Infante: una patología del lenguaje". In: *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- _____. *Artefacto*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1992.
- ROSOLATTO, Guy. *Ensayos sobre lo simbólico*. Trad. Teresa Ferrer y Ramón García. Barcelona: Anagrama, 1978.
- ROSS, Alex. "El arte del miedo: la música en la Rusia de Stalin". In: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Trad. Luis Gago. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- ROSSET, Clément. *La force majeure*. París: Minuit, 1983.
- ROTH, Joseph. *Confesión de un asesino*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Anagrama, 1992.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. "Parodia y espejeo de la escritura en Tres tristes tigres: "la muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después — o antes". In: *América : Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998. *Le néo-baroque*. pp. 191-198.
- SAID, Edward. "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals". In: *Grand Street*, No. 47 (Autumn, 1993), pp. 112-124.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Avila, 1982.
- SAVATER, Fernando. "Violencia y comunicación". In: *Contras las patrias*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. París : Seuil, 2001.
- SEBALD, W.G. "Summa scientiae". Sistema y crítica del sistema en Elias Canetti". In: *Pútrida patria*. Trad. de Miguel Sáenz. Barcelona: Tusquets, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pour-quoi la fiction?* París: Seuil, 1999.
- SIEMENS, William L. "Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll's Presence in Tres Tristes Tigres". In: *Hispania*, Vol. 62, No. 3, mayo-septiembre, 1979, pp. 297-303.
- STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. París: Gallimard, 1971.
- _____. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. París : Gallimard, 2004.
- STEINER, George. "Extraterritorial". In: *Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution*. Suffolk: Penguin, 1975.
- _____. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- _____. "Our homeland, the text". In: *Salmagundi*, No. 66 (Winter - Spring 1985), pp. 4-25.
- SUCRE, Guillermo. "Las palabras (y la palabra)". In: *La máscara, la transparencia*. México: FCE, 2001.
- VOLEK, Emil. "Tres tristes tigres en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante". In: *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos, 1984.
- WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 2014.

_____. “Remarks on Frazer’s Golden Bough”. In: *Philosophical Occasions. 1912-1951*. Indianapolis: Hackett Pub, 1993.

TITLER, Jonathan. “Intratextual Distance in Tres Tristes Tigres”. In: *MLN*, Vol. 93, No. 2, Hispanic Issue (Mar. 1978), pp. 285-296.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura. Textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Sao Paulo: Editora UNESP, 2013.

TRAVERSO, Enzo. *Il totalitarismo: storia di un dibattito*. Milán: Bruno Mondadori, 2002.

ZAVALA, Iris. *El Bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste, 2000.

FUENTE ELECTRÓNICA

Online Etymology Dictionary. Disponible en:

<https://www.etymonline.com/word/boustrophedon>. Consultado en 30 de nov.

2018.

Second Hand Songs. Disponible en: <https://secondhandsongs.com/work/138017/all>. Consultado en 14 de oct. 2019.

LA BÍBLIA. *Génesis* 11, 5. Traducción de Reina Valera. Disponible en: https://es.wikisource.org/wiki/Biblia_Reina-Valera_1909/G%C3%A9nesis/11#11:1. Consultado en 19 de dic. 2018.

CASTRO, Fidel. “Discurso del 2 de enero de 1961”. Disponible en:

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f020161e.html> Consultado en 29 de nov. 2017

GRAS, Dunia. “La marca de Caín, diez años después”. Disponible en:

<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-marca-de-cain-diez-anos-despues/>. Consultado en 2 de oct. 2019.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “Un infante difunto”. Disponible en:

https://elpais.com/diario/2005/03/26/babelia/1111797559_850215.html. Consultado en 2 de oct. 2019.

PONTE, Antonio José. “Triple censura contra Tres tristes tigres”. In: *Clarín*. Buenos

Aires, 23/05/2017. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/triple-censura-tristes-tigres_0_ryBB87MZZ.html. Consultado en 30 nov. 2019.

QUEVEDO, Francisco de. “Miré los muros de la patria mía”. Disponible en:

<http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/06oro/quevedomuros.html>. Consultado en 19 Sep. 2019.

SHAKESPEARE, William: *Romeo and Juliet*. Acto 2, Escena 2. Disponible en:

http://nfs.sparknotes.com/romeojuliet/page_80.html. Consultado en 7 ago. 2019.

FERNÁNDEZ SOSA, Ivette. “Entrevista a Pablo Armando Fernández”. Disponible en: <https://incubadorista.files.wordpress.com/2012/08/entrevista-a-pablo-armando-fernandez.pdf>. Consultado en: 2 de jan. 2020.

FILMOGRAFÍA

PM. Dirección: Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante. Cuba: 1961.

LAS PLAYAS de Agnès. Dirección: Agnès Varda. Francia: 2008.

Revista consultada: *Lunes de Revolución* (1959-1961).

APÉNDICE

ELLA CANTABA BOLEROS

GUILLERMO CABRERA INFANTE

"Ella cantaba boleros" forma parte de una novela en preparación, "La noche es un hueco sin borde", en la que es la constante narrativa de una serie de incidentes que ocurrieron en la noche del pasado, en La Habana.

Yo conocí a La Estrella cuando se llamaba Estrella Rodríguez y no era famosa y nadie pensaba que se iba a morir y ninguno de los que la conocían la iba a llorar si se moría y mucho menos escribir de ella si se moría o escribir elogios de ella estando viva, porque entonces la gente no la podía ver ni en pintura. Yo soy fotógrafo y mi trabajo por esa época era de tiraplanchas de los cantantes y la gente de la farándula y la vida nocturna, y yo andaba siempre por los cabarets y night-clubs y eso, haciendo fotografías y eso. Me pasaba toda la noche en eso, toda la noche y toda la madrugada y también toda la mañana. A veces no tenía nada que hacer, había terminado mi guardia en el periódico y, a las tres o las cuatro de la mañana, me iba para El Sierra o para Las Vegas o al Nacional y por ahí, a conversar con un animador amigo mío o a mirar a las coristas o a oír las cantantes y a envenenarme con el humo y el olor rancio del aire acondicionado y la bebida y eso. Yo no andaba muy bien por ese tiempo, pero yo no lo sabía, así que me sentía de lo más bien en el ambiente y me ponía enseguida en onda. Así que así era yo y no había quién me cambiara, porque pasaba el tiempo y me ponía viejo y los días pasaban y se convertían en fecha y los años se convertían en efemérides al pasar y yo seguía así, quedándome con las noches, metiendo las noches en un vaso con hielo o en un negativo o en el recuerdo.

Una de estas noches yo llegué a Las Vegas y me encontré con toda esta gente que no había quién las cambiara y una voz zambullida en la oscuridad me dijo, Fotógrafo, siéntate aquí y toma algo, que yo pago, y era nada menos que Vitor Perla. Vitor tiene una revista que se dedica a poner muchachitas medio encuestras y a decir Una modelo con un futuro que salta a la vista o las poderosas razones de Tania Talporeual o La BB cubana dice que es Brigitte la que se parece a ella y cosas parecidas, que no sé de dónde sacan porque deben de tener un almacén de mí en el cerebro para poder decir tantas cosas de una chiquita que ayer nada más era manejadora o criada o trabajaba en Muralla y hoy está luchando con todo lo que tiene para destacarse. Ya ven, ya estoy hablando como ellos. Pues bueno, este Vitor no sólo publica las fotos de estos pollitos y reportajes de cómo vive en su casa de Acapulco María Antonieta Pons o cómo sale del baño Olga Chavirre y a poner su chiste bobo por aquí y por allá y juegos de palabras con canciones o con gente conocida y esas cosas, como preguntar, ¿Usted conoce la Canción Pedro?, y responder, Es esa que dice, Pedro qué es lo que pasa que nos estamos alejando tanto, y cosas así o elaborar bromas pesadas y cargárselas a un tipo calvo, cantante, que anda siempre por Radiocentro y que se llama Catalejo, bromas como decir que Catalejo cogió una sogá y se paró en una esquina y vio que venía un hombre y le dijo, por favor, amigo, usted quiere aguantar aquí, que estamos haciendo unas mediciones, y entonces doblar la esquina y a media cuadra, sin que el otro lo viera, darle el otro extremo de la sogá a otro tipo y decirle lo mismo y tenerlos a los dos quince o veinte minutos aguantando la sogá, mientras los amigos de Catalejo se mueren de risa en el bar Alaska. Cosas así. Bueno pues este Perla, al que le dicen la Bella Perla, no porque sea loca ni cosa parecida, sino porque es una bella perla, también se dedica a dar su chantaje bobo aquí o allá con eso de A que ustedes no saben a quién vimos anoche en un conocido antro del vicio con tremendo bacilón, lo de bacilón queriendo decir que el tipo estaba enmariguado, y al día siguiente. Anoche vimos a G. C. O. Estaba muy alegre, más alegre de la cuenta, y al tercer día publica. La policía debía cerrar un antro del vicio que está muy cerca, demasiado cerca de la Embajada Americana, y al cuarto día va un genízaro de Perla y le da su picada boba al tipo por no decir su nombre completo y cualquiera que vea a Vitor por el antro del vicio que está demasiado cerca de la Embajada Americana no lo verá por la caja contadora, porque Vitor Perla es mucho más vivo, y más fino vaya, que todo eso, sino que lo verá, si tiene ojos para atravesar la puerta a la izquierda de la entrada que dice

Administración, sonriendo al dueño o al administrador, sonriendo no sólo porque Vitor es muy sociable, sino porque piensa que mañana en el banco en que él mete su dinero hay una cuenta que va a engordar sola. Y de eso vive Vitor y unos cuantos más como Vitor y se sonríen y le pagan un trago y son buena gente y todo —se pueden permitir el lujo de ser buena gente. Pero por alguna razón misteriosa (y si yo fuera un redactor de chismes en vez de las eses de misterioso pondría dos signos de peso), Vitor había caído en desgracia, fue por eso que me asombré de que todavía tuviera tan buen humor. Mentira, lo primero que me asombró es que todavía estuviera en Cuba y me dije, Este maldito flota, y se lo dije. Bueno, quiero decir que le dije, Gallego, eres un corcho español, y él sin perder la calma me contestó muerto de risa. Sí, pero tengo que tener algún plomo clavado adentro, porque ando medio escorao. Y nos pusimos a hablar y él me contó muchas cosas, me contó casi todas sus desgracias, pero no las voy a repetir aquí porque él me las contó en confidencia y yo soy un hombre y no voy a andar chismeando. Además, los problemas de Vitor son sus problemas y si él los resuelve, mejor para él y si no pases, Uruguay, Vitor Perla. La cuestión es que me cansé de oírle contar sus desgracias y como tenía la boca torcida y eso, y no tenía gana de ver una boca tan fea, cambié de conversación y empezamos a hablar de otras cosas, como mujeres y eso, y de pronto me dijo, Te voy a presentar a Irene, y no sé de dónde sacó una rubita chiquitica, preciosa, que se parecía a Marilyn Monroe si a Marilyn Monroe la hubieran cogido los indios jíbaros y hubieran perdido su tiempo poniéndole chiquitica no la cabeza sino el cuerpo y todo lo demás, y cuando digo todo lo demás quiero decir todo lo demás. Así que sacó a Irene por un brazo como si la pescara del mar de la oscuridad y me dijo, mejor dicho, le dijo, Irene, te presento al mejor fotógrafo del mundo, pero lo digo queriendo decir que yo trabajaba en el periódico El Mundo, y la rubita se rió con ganas levantando los labios y enseñando los dientes como si se levantara el vestido y enseñara los muslos y tenía los dientes más bonitos que yo he visto en la oscuridad: unos dientes parejos, bien formados, perfectos y sensuales como unos muslos, y nos pusimos a hablar y a cada rato ella enseñaba sus dientes sin ningún pudor y me gustaban tanto que por poco le pido que me dejara tocarle los dientes, y nos sentamos a hablar en una mesa y eso y Vitor llamó al camarero y nos pusimos a beber, y al poco rato yo le había pisado, con mucha delicadeza, como sin querer, un pie a la rubita y casi no me di cuenta que se lo había pisado por lo chiquito que lo tenía, pero ella se sonrió cuando yo le pedí perdón y al poco rato le había cogido una mano, que se viera que era con querer y la mano se me perdió en mi mano y la estuve buscando como una hora por entre las manchas amarillas del hipo que yo muy charlesboyerescamente hacía pasar por manchas de nicotina y eso, y ya después, cuando encontré su mano y la acaricié sin pedirle perdón yo la estaba llamando Irenita que era el nombre que más le pegaba y nos besamos y eso, y cuando vine a ver, ya Vitor se había levantado, muy discreto él y así estuvimos allí un rato tocándonos, apretados, allí sumergidos en la oscuridad besándonos, olvidados de todo, de que el show se había acabado, de que la orquesta estaba tocando para bailar, de que la gente bailaba y bailaba y bailaba y se cansaba de bailar y de que los músicos empaquetaban sus instrumentos y se iban y de que nosotros nos quedábamos solos allí, ahora profundamente en la oscuridad, no ya en la penumbra vaga como dice Blanca Rosa Gil, sino en la penumbra profunda, en la oscuridad cincuenta, cien, ciento cincuenta metros por debajo de la superficie de la luz nadando en la oscuridad, mojados, besándonos, olvidados, besos y besos y besos, olvidándonos, sin cuerpo, solamente con bocas y con dientes y con lengua solamente y la encia ocasional, perdidos entre la baba de los besos, ahora silentes, silenciosos, húmedos, oliendo a saliva sin siquiera sentirlo, hinchados, besándonos, besándonos, chico, idos del mundo, absolutamente en órbita. De pronto, ya nos íbamos. Fue entonces cuando la vi a ella por primera vez.

Era una mulata enorme, gorda-gorda, de brazos como mus-

los y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque de agua que era su cuerpo. Le dije a Irenita, le pregunté a Irenita, le dije, Quién es la gorda, porque la mujer parecía dominar absolutamente el chowcito — y ahora tengo que explicar qué es el chowcito. El chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando ha-e-e-rato o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche. Pues allí en el centro del chowcito estaba ahora la gorda vestida con un vestido burdo, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena, pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música y le dije a Irenita, antes de preguntarle el nombre, interrumpiéndome cuando preguntaba el nombre, al preguntarle el nombre, Es la salvaje belleza de la vida, sin que me oyera naturalmente, sin que me entendiera si me había oído, naturalmente y le dije, le pregunté, le dije, Quién es, tú. Ella me dijo con un tono muy desagradable, Es la caguama que canta, la única tortuga que canta boleros, y se rió y Vitor pasó entonces por mi lado del lado de la oscuridad y me dijo bajito al oído, Ten cuidado que es la prima de Moby Dick, la Ballena Negra, y me alegré de estar alegre, de haber tomado dos o tres tragos, porque pude agarrar a Vitor por su brazo de drill cien y decirle, Gallego dé m, eres un discriminador de m, eres un racista de m, c: eres un c, y él me dijo, Te lo paso porque estás borracho, no me dijo más que eso y se metió como quien pasa entre unas cortinas de terciopelo negro en la oscuridad del fondo. Me acerqué y le pregunté que quién era ella y me dijo, La Estrella, y yo le dije, No, no, su nombre, y ella me dijo, La Estrella, yo soy la Estrella, niño, y soltó una carcajada profunda de barítono o como se llame la voz de mujer que correspondía al bajo pero que suena a barítono, contralto o cosa así, y me dijo sonriendo, Me llamo Estrella, Estrella Rodríguez para servirle, me dijo y me dijo, Es negra, negra negra, totalmente negra, y empezamos a hablar y pensé que qué país más aburrido sería éste si no hubiera existido el padre Las Cuscas y le dije, Te bendigo, cura, por haber traído negros del África como esclavos para aliviar la esclavitud de los indios que de todas maneras ya se estaban acabando, y le dije, Cura te bendigo, has salvado este país, y le dije esta vez a Estrella, La Estrella yo la amo a usted, y ella se rió a carcajadas y me dijo, Estás completamente borracho, yo protesté y le dije, No, borracho no estoy, le dije, estoy sobrio, y ella me interrumpió, Estás borracho como c, me dijo y yo le dije, Usted es una dama y las damas no dicen malas palabras, y ella me dijo, Yo no soy una dama, yo soy una artista c, y yo la interrumpí y le dije, Usted es La Estrella, bromeando le dije y ella me dijo, Pero estás borracho, y yo le dije, Estoy como una botella, le dije, estoy lleno de alcohol, pero no estoy borracho, y le pregunté, Están borrachas las botellas, y ella dijo, No, qué va, y se rió de nuevo, y yo le dije, Pero por sobre todas las cosas, la amo La Estrella, me gusta usted más que todos los demás aparatos juntos, la prefiero La Estrella a la montaña rusa, al avión del amor, a los caballitos, y ella se rió de nuevo a carcajadas, se bamboleó y finalmente se golpeó uno de los muslos infinitos con una de sus manos interminables y el chasquido rebotó en las paredes como si el cañonazo de las nueve se disparara, por la mañana, en el bar aquel, y entonces ella me preguntó, Con la pasión, y yo le dije, Con pasión y con locura y con amor, y ella

me dijo, No, no, yo decía que sí con mi pasión, y se llevó las manos a la cabeza queriendo decir con su pelo, y yo le dije, A usted envidia, y pareció de pronto la criatura más feliz sobre la tierra. Fue entonces que yo le hice la gran, única, imposible proposición a La Estrella. Me acerqué y muy bajito, al oído, le dije, La Estrella quiero hacerte una proposición deshonesta, le dije, La Estrella vamos a tomar algo, y me dijo, En-can-ta-da, y se bobó de un trago el trago que tenía en la mano, tiró dos pasillos de chachachá para llegar al mostrador y le dijo al cantinero, Muñecón, de lo mío, y yo le pregunté, Qué es de lo mío, y ella me respondió, No, de lo mío no, de lo mío, que no es lo mismo que de lo mismo, y se rió y dijo, Lo mío es lo que toma La Estrella y nadie más puede tomarlo, te enteraste, y se volvió a reír a carcajadas que sacudían sus enormes senos como un motor viejo sacudiendo cancanando los guardafangos de un camión viejo.

Entonces una manito me agarró por un brazo y era Irenita. Te vas a quedar toda la noche, me preguntó, ahí con la gorda, y yo no le contesté, y volvió a preguntarme, Te quedas con la gorda, y le dije, Sí, nada más que sí, y no dijo nada pero me clavó las uñas en la mano y entonces La Estrella se rió a carcajadas, muy superior, segura de ella misma y me cogió la mano y me dijo, Déjala, las gatas están mejor en el tejado, y le dijo a Irenita, Esta niña, vamos, subete en una silla, y todo el mundo se rió, hasta Irenita, que se rió por compromiso, por no quedar mal, por no hacer el ridículo, y que enseñó dos huecos de las muelas que le faltaban detrás de los colmillos de arriba cuando se reía.

En el chowchito siempre había show después que se acababa el show y ahora había una rumbera bailando al son de la victrola y se paró ahora y le dijo a un camarero que pasaba, Papi, ponte reflectores y estamos campana, y el camarero fue y quitó el chuchito una vez y otra y otra más, pero como la música se iba cada vez que se apagaba la vitrola, la rumbera se quedaba en el aire y daba unos pasillos raros, largos, con su cuerpo tremendo y alargaba una pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, tabaco ahora, azúcar prieta ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora, brillante por el sudor, tersa por el baile, en este momento dejando que la falda subiese por las rodillas redondas y pulidas y sepia y canela y tabaco y café y miel, sobre los muslos largos, llenos, elásticos y perfectos y su cara se echaba hacia atrás, arriba, a un lado, al otro, izquierda y derecha, atrás de nuevo, atrás siempre, atrás golpeando en la nuca, en la espalda escota y radiante y tabaco, atrás y alante, moviendo las manos, los brazos, los hombros de una piel increíble erótica, increíblemente sensual, increíble siempre, moviéndolos por sobre los senos, al frente, sobre los senos llenos y duros, sueltos evidentemente, parados evidentemente, evidentemente suaves: la rumbera sin nada de bajo, Olivia, se llamaba, se llama todavía por Brasil, ya sin pareja, suelta, libre ahora, con la cara de una niña terriblemente perversa increíblemente inocente también, inventando el movimiento, el baile, la rumba ahora frente a mis ojos: todo el movimiento, toda África, todas las hembras, todo el baile, toda la vida: frente a mis ojos y yo sin una maldita cámara, y detrás, de mí La Estrella que lo veía todo y decía, Te gusta, te gusta, y se levantó del trono de su banqueta y cuando la rumbera no había acabado todavía, fue hasta el tocadiscos, hasta el chuchito, diciendo, Tanta novelaría, lo apagué, lo arrancó casi con furia, como echando espuma de malas palabras por la boca y dijo, Se acabó, ahora viene la música. Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus dos enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de la bobería ameliocochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí. Hacía tiempo que algo no me conmovía de esta manera y comencé a sonreírme en alta voz, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar casi carcajadas porque era Noche de ronda y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógelala y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: Noche de ronda está naciendo esta noche. Agustín, mi viejo, se j el m. Todos aplaudimos.

La Estrella cantó más. Parecía incansable. Una vez le pidieron que cantara La Pachanga y ella, detenida, un pie delante del otro, los rollos sucesivos de sus brazos sobre el gran oleaje de rollos de su cadera, golpeando el suelo con una sandalia que era una lancha naufragando debajo del océano de rollo de sus piernas, golpeando, haciendo sonar el bote contra el suelo, repetidamente, echando la cara sudada, la jeta de animal salvaje, de jabalí pelón, los bigotes gotando sudor, echando por delante toda la fealdad de su cara, los ojos ahora, más pequeños, más malvados, más ocultos bajo las cejas que no existían más que como dos viseras de grasa donde se dibujaba con un chocolate más oscuro las líneas de las cejas de maquillaje, toda su cara por delante del cuerpo infinito, respondió, La Estrella no canta más que boleros, dijo y añadió, Canciones dulces, con sentimiento, del corazón a los labios y de la boca a tu oreja, nena, para que lo sepas, y comenzó a cantar, Nosotros, inventando al malogrado Pedrito Junco, convirtiéndolo en canción planifera en una verdadera canción, en una canción vigorosa, llena de una nostalgia poderosa y veraz. Cantó más La Estrella, cantó hasta las ocho de la mañana, sin que nosotros supiéramos que eran las ocho de la mañana has-

ta que los camareros empezaron a recogerlo todo y uno de ellos, el cajero dijo, Lo sentamos, familia, y quería decir de veras familia, no decía la palabra por decirlo, decir familia y decir otra cosa bien diferente de familia, sino que quería decir familia de verdad, dijo, Familia, tenemos que cerrar. Pero antes, un poco antes, antes de eso, un guitarrista, un buen guitarrista, un tipo flaquito, chupado, un mulatito sencillito y noble, que no tenía trabajo porque era muy modesto y muy natural y muy bueno, pero un gran guitarrista, que sabía cómo sacar melodías extrañas de una canción de moda por barata y comercial que fuese, que sabía pescar sentimiento del fondo de la guitarra, que de entre las cuerdas podía extraherle la semilla a cualquier canción, a cualquier melodía, a cualquier ritmo, a ese que le falta una pierna y tiene una pata de pulo y una gartería en el ojal, siempre, al que decimos, cariñosamente, en broma, el Niño Nené, dijo, Déjame acompañarte en un bolero, Estrella, y La Estrella le respondió muy altanera, llevándose la mano al pecho y dándose dos o tres palmadas sobre las tetas enormes, No, Nifito, no, le dijo, La Estrella canta siempre sola: a ella le sobra la música. Después fue que cantó Mala noche, haciendo su famosa parodia de Elvira Ríos, en que todos nos moríamos de risa y después fue que cantó Noche y día y después fue que el cajero nos pidió que nos fuéramos. Y como ya la noche se había acabado, nos fuimos.

La Estrella me pidió que la llevara a su casa. Me dijo que la esperara un momento que iba a buscar una cosa y lo que hizo fue recoger un paquete, y cuando salimos, que montamos en mi máquina que es un carrito de esos deportivos, inglés, ella que aún no había podido acomodarse bien, metiendo sus trescientas libras en el asiento en que no cabía uno de sus muslos solo, me dijo, dejando el paquete en el medio, Son unos zapatos que me regalaron, y la mire y me di cuenta de que era pobre como c y que debía de estar comiendo un cable más largo que el cable del cable trasatlántico, y arrancamos. Ella vivía con un matrimonio de actores, quiero decir con un actor que se llamaba Alex Bayer. El tipo este no se llama así realmente, sino Alberto Pérez o Juan García o cosa así, pero él se puso eso de Alex Bayer, porque Alex es un nombre que esta gente siempre usa y el Bayer lo sacó de la Casa Bayer, esa que fabrica calmantes, el caso es que a este tipo no le decían, alguna la gente, la gente de la cafetería Radiocentro, por ejemplo, sus amigos no le decían Alex Bayer de la manera que él pronunciaba A-lexs Bay-er cuando terminaba un programa, sino que le decían, le dicen todavía, le decían Alex Aspirina, Alex OK, Alex Mejoral y cosas por el estilo, y todo el mundo sabía que es m, de manera que vivía con un médico, en su casa como un matrimonio reconocido y salían a todas partes juntos, iban al teatro juntos, iban al cine juntos, iban a la playa juntos, a todas las partes juntos, y allí en su casa ella, La Estrella, vivía en su casa, era su cocinera, su criada y les hacía la comida y les tendía la cama y les preparaba el baño, etcétera, y si ella cantaba era por gusto, por el puro placer de cantar, y ella cantaba porque le daba la gana, por el gusto de hacerlo en Las Vegas y en el Bar Celeste o en el Café Rico o por cualquier otra de los cafés o los bares o los clubes que hay alrededor de La Rampa. De manera que yo la llevaba a ella en mi carro, yo muy orondo en la mañana por las mismas razones pero al revés que otras gentes se hubieran sentido muy apenadas o muy molestas o simplemente incómodas de llevar aquella negra enorme allí en el carrito, exhibiéndola en la mañana con toda la gente a tu alrededor, con todo el mundo yendo al trabajo, trabajando, caminando, cogiendo las guaguas, llenando las calles, inundándolo todo: las avenidas, las calzadas, las calles, los callejones, aboecando por entre los edificios como zungunos constantes, así. Yo la llevaba hasta la casa de ellos, donde ella trabajaba, ella, La Estrella, que era allí la cocinera, la criada, la sirvienta de este matrimonio particular. Llegamos.

Era en una calle apartada del Vedado, con la gente descansando todavía, durmiendo todavía, soñando todavía y roncando, y todavía estaba apagando el motor, dejando una velocidad puesta, sacando un pie del cloche, mirando las agujas nerviosas cómo regresaban al punto muerto de descanso, viendo el reflejo de mi cara gastada, en los cristales de los relojes prematuramente envejecida, venida por la noche cuando sentí su mano sobre mi muslo: ella puso sus cinco chorizos sobre mi muslo, casi sus cinco salamis que adornan un jamón sobre mi muslo, su mano sobre mi muslo y vi que me cubría todo el muslo y pensé, La bella y la bestia, y pensando en la bella y la bestia me sonreí y fue entonces que ella me dijo, Sube, que estoy sola, me dijo, Alex y su médico de cabecera, me dijo y se rió con su risa que parecía capaz de sacar del sueño, de las pesadillas o de la muerte o de lo que fuese a todo el vecindario, me dijo, no están: se fueron a la playa, de Wilkén, sube que vamos a estar solos, me dijo. No vi nada en eso, no vi ninguna alusión a nada, nada sexual, nada de nada: pero le dije igualmente, No, tengo que irme, le dije, Tengo que trabajar, tengo que dormir, y ella no dijo nada, nada más que dijo, Está bien, y se bajó del carro, mejor dicho, inició la operación de salir del carro y media hora más tarde, saliendo yo de un pestañazo, oí que me dijo, ya en la acera, poniendo el otro pie en la acera, al agacharse amenazadoramente sobre el carrito a recoger su paquete con zapatos, se le cayó uno de los zapatos y no eran zapatos de mujer, sino unos zapatos de hombre, unos zapatos viejos de muchacho, al recogerlos de nuevo me dijo, Tú sabes, yo tengo un hijo, no como una excusa, ni como una explicación, sino como información simplemente, me dijo, Tú sabes. Es bobo, tú sabes, pero lo quiero más, me dijo y se fue.

2. Guercino. *Et in Arcadia ego*. Circa 1618–1622.

3. Seix Barral, edición de 1968.

4. Guillermo Cabrera Infante, *circa* 1967.