







Universitat Pompeu Fabra

Facultat d'Humanitats

Análisis pluridisciplinar de

*Tres tristes tigres*

para el estudio de la poética de

Guillermo Cabrera Infante

**TESIS**

para la obtención del grado de

DOCTOR EN HUMANIDADES

por

Ricardo Baixeras Borrell

Licenciado en Filología Hispánica

Barcelona, Septiembre de 2006

Dipòsit legal: B.26405-2007  
ISBN: 978-84-690-7819-8

*In memoriam* Guillermo Cabrera Infante

A mi mujer Beatriz, *señora de mi pensamiento*.

Para mis hijos Alba y Jacobo, alegría de mis días,  
infantes que (se) repiten sin tregua.



¿Quién escribe? ¿Quién habla en un poema? ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento? ¿Quiénes conversan en esa imaginada pieza de sólo tres paredes? ¿Qué voz, activa o pasiva, habla, narra, cuenta, charla, instruye –se deja ver escrita-? ¿Quién es ese ventrílocuo oculto que habla en este mismo momento por mi boca –o más bien por mis dedos?

La pluma, por supuesto, a primera vista o de primera mano anoche. O la máquina escribir ahora en la mañana. Una segunda mirada sonora, escuchar otra vez ese silencio nos revelará –a mí en este instante; a ti, lector, enseguida- que esa voz inaudita, ese escribano invisible es el lenguaje.

Pero la última duda es también la primera: ¿de qué voz original es el lenguaje el eco?

**Guillermo CABRERA INFANTE**, *Exorcismos de esti(l)o*

At the beginning it was the pun.

**Samuel BECKETT**, *Murphy*

La escritura debería pintar al habla viva. Se parece, pues, a la pintura en la medida en que es pensada [...] a partir de ese modelo particular que es la escritura fonética tal como reinaba sobre la cultura griega. Los signos de la escritura funcionaban en ella en un sistema en que debían representar a los signos de la voz. Signos de signos.

**Jacques DERRIDA**, *La diseminación*

¿Cuál es la unidad de escritura bajo la cual podemos estudiar la interacción de repetición y originalidad?

**Edward W. SAID**, *El mundo, el texto, el crítico*

Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe; pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama investigar.

**Roland BARTHES**, *Lección inaugural*



# Índice

<b>1. NOTA PRELIMINAR .....</b>	<b>11</b>
<b>2. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>21</b>
<b>3. APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA POÉTICA DE GUILLERMO CABRERA INFANTE DESDE TTT.....</b>	<b>35</b>
<b>4. GRAFÍA Y ESCENOGRAFÍA: EL TEXTO COMO ESPECTÁCULO .....</b>	<b>93</b>
4.1. EL CAMPO NOCIONAL DEL TEXTO .....	97
4.2. REPRESENTACIONES DE LA VOZ Y DE LA GRAFÍA .....	131
<b>5. REPETICIÓN.....</b>	<b>199</b>
5.1. <i>TRADUTTORE TRADITTORI: TTT</i> COMO MODELO DE TEXTO REPETITIVO E INCOMPLETO.....	203
<b>6. EPÍLOGO .....</b>	<b>241</b>
<b>7. APÉNDICES.....</b>	<b>249</b>
7.1. EL MARCO .....	251
7.2. LA ORALIDAD .....	256
7.3. LOS JUEGOS TIPOGRÁFICOS.....	269
7.4. LA TRADUCCIÓN .....	283
7.5. “META-FINAL” .....	319
7.6. CÓMO HABLAR UNA LENGUA MUERTA.....	330
7.7. ARBITRARIEDAD DE LOS SIGNOS (O PASANDO POR ENCIMA DE LOS PUNTOS).....	337
<b>8. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>339</b>



## **1. NOTA PRELIMINAR**



Cuando iniciamos nuestra andadura en pos de una exposición y explicación elocuente de lo que queremos llamar ‘la poética de Guillermo Cabrera Infante’ no es baladí reconocer las propias limitaciones. Ello se hace más imprescindible cuando uno se enfrenta a la obra de un escritor de la talla de Cabrera Infante. Su creatividad e inteligencia y su visión múltiple, mordaz, irónica, sarcástica y políglota del mundo coloca al estudioso de su obra en una posición difícil de asumir y defender. Los textos de Guillermo Cabrera Infante resultan, la mayor de las veces, ilimitados y terminan por agotar definitivamente a todo aquel que osa entrar en ellos. Su discurso es definitivo y lleva al crítico a la extenuación. Agota. Extenúa en el sentido que Borges se refiere a los textos definitivos: “Los *textos definitivos* no pertenecen sino a la religión o al cansancio.”<sup>1</sup>

El propósito de esta tesis doctoral es explicar la complejidad de la escritura de ficción de Guillermo Cabrera Infante para que el estudioso de su obra sepa a qué atenerse cuando la aborda. Se hará necesario también realizar el mapa de lo que consideramos la poética de Cabrera Infante en relación a *Tres tristes tigres*<sup>2</sup>, considerando que el texto que ofrece una mayor disposición para hacerlo sigue siendo éste, sin olvidar ni dejar de lado algunos otros que completan, corrigen, reescriben y traducen la poética de este escritor cubano.

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “Versiones homéricas”, *Obras Completas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, pág. 267.

<sup>2</sup> Usaremos para referirnos a este texto la abreviación sugerida por el propio Cabrera Infante y comúnmente aceptada de TTT.

Han pasado ya algunos años desde que me acerqué por vez primera a la obra de este escritor cubano por el que siento una particular admiración y respeto, no sólo literario. Al concluir mi licenciatura en filología hispánica en la Universidad de Barcelona consideré que mi especialización debería orientarse hacia los textos de la literatura latinoamericana del siglo XX. José Lezama Lima fue el primero hacia el que dirigí mis esfuerzos y él de forma natural –aunque seguramente el autor de *Paradiso* lo consideraría una “vivencia oblicua”- me predispuso hacia la lectura y el estudio de la obra del autor de *La Habana para un infante difunto*. La apuesta era, a qué dudarlo, de riesgo porque uno siempre parece estar en constante pérdida cuando se enfrenta a la obra de Cabrera Infante, capaz de manejar con soltura como mínimo dos universos lingüísticos, el español y el inglés, y tantos otros culturales. El idioma que maneja Cabrera Infante contiene un sinfín de idiomas, de asociaciones sonoras y significaciones fonéticas, semánticas y sintácticas privadas que ofrecen un camino muy costoso de transitar. Pero no acaban ahí los recursos que este escritor despliega en sus textos. Cabrera Infante pone sobre el tapete referencias de múltiples textos de la tradición y del presente, creando así una suerte de fluctuación que va desde, por ejemplo, la tradición menipea hasta referencias sobre el cine producido en Hollywood, que es el lugar más ansiado, la tierra prometida de los personajes de TTT.

No deberíamos olvidar que Cabrera Infante era el único miembro hispano de la Academia. Muchas de las presentaciones de los personajes que pululan por TTT tienen un *modus operandi* escenográfico o, si se quiere, cinematográfico. Aparecen actuando y no relatados desde la descripción. Se presentan, diríamos, dramáticamente, escénicamente, proponiendo y poniendo *en escena* la representación de sí mismos.

De lo que se trata es de desentrañar el genio diabólico de este escritor cubano capaz de llegar hasta el tuétano del idioma, destrozando códigos lingüísticos, tejiendo sutilmente asociaciones imposibles entre distintos fonemas o dándole la vuelta a la sintaxis tradicional y al ritmo de la frase para ofrecer al lector una nueva y original visión del idioma y, por ende, del mundo. Leyendo a Cabrera Infante siempre se tiene la impresión que desde el rincón oscuro de su habitación, entre miles de risas, nos está observando con un rostro que dibuja una gesto malévolo que parece afirmar que no hemos entendido nada, que sus textos nada buscan porque nada quieren y que la única pretensión es trazar en aquel rostro –el del lector- otra sonrisa y, después, una carcajada.

Esta tesis doctoral se presenta en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, y ello merece por nuestra parte una sucinta reflexión. Esta universidad dota a los tradicionales estudios de letras con un inequívoco interés por lo contemporáneo y por lo interdisciplinar, sumando puntos de vista, tratando de perfilar asignaturas que no se reduzcan a sus áreas propias de conocimiento, y que en cambio participen de otras áreas afines, de modo que el alumno advirtiera en todo momento que las fronteras de manuales y temarios resultan casi siempre artificiales y mentirosas, y que en realidad todo es siempre mucho más complejo. Advertir esa complejidad no es otra cosa que entrar de verdad en el conocimiento. Eso ha sido para quien esto escribe una convicción, sirviéndose de un modo práctico y en absoluto retórico de la idea de interdisciplinaridad, entendida como la enuncia Joe Moran<sup>3</sup> remitiendo a las advertencias de Roland Barthes, en el sentido de que “interdisciplinarity begins effectively (as opposed to the mere expresión of a pious wish)

---

<sup>3</sup> *Interdisciplinarity*, Routledge, Londres, 2002, págs. 14-18.

when the solidarity of the old disciplines breaks down... in the interests of a new object and a new language neither of which has a place in the field of the sciences that were to be brought peacefully together”<sup>4</sup>.

Es especialmente gratificante presentar esta tesis doctoral en la facultad que gozó de la presencia de Claudio Guillén, que alentó a no circunscribirse, en el campo de la literatura, a un modelo tradicional que separa arte, literatura, pensamiento e historia de manera dogmática, optando por beneficiar el comparatismo al que el propio Guillén define “como afán de superación del nacionalismo cultural, como sueño, desde Goethe, de una ‘literatura del mundo’. Esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas, [...] la distinción entre lo individual (la obra singular, el escritor inconfundible) y el sistema (el conjunto, el género, el movimiento generacional). La tensión entre lo local y lo universal.”<sup>5</sup>

En la obra de este cubano afincado en Londres esa tensión entre la pintura local y el esfuerzo por desentrañar lo universal resulta especialmente relevante y significativa, como lo fue en un autor muy caro a Cabrera Infante: James Joyce.

Aunque me haya formado inicialmente en el marco de la filología hispánica, la obra de Cabrera Infante reclamaba esa visión que Barthes y Guillén solicitan porque su tarea pone en juego, cuando no en jaque, no sólo a la disciplina de la literatura, sino también a tantas otras que requerían esa interdisciplinariedad que la Universidad Pompeu Fabra me ha proporcionado.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Fontana, Londres, 1977, pág. 155.

<sup>5</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, págs. 13-17.

No quisiera cerrar esta nota preliminar sin dejar constancia de mi gratitud hacia todas aquellas personas que de una u otra manera han estado presentes durante la redacción de este trabajo. En cierta manera este estudio ha sido escrito por muchas de ellas que me han acompañado, seguramente sin saberlo, en la tarea de leer textos emblemáticos de la tradición literaria.

Sería injusto olvidar ahora a dos personas que me mostraron con una dignidad y profesionalidad admirables el camino científico que siempre quise recorrer. El profesor Lluís Izquierdo y Joaquín Marco de la Universidad de Barcelona fueron los primeros en revelarme los intersticios de la literatura latinoamericana y aun del valor secreto de la palabra bien leída. Les debo a ellos una inclinación que ya considero enfermiza —e irrecuperable— hacia las letras y, especialmente, hacia las latinoamericanas. El recuerdo de sus clases aviva en mí una deuda que no podré pagar nunca.

Al inicio de este estudio, allá por el año 1999, conté con el apoyo y el entusiasmo ilimitado de la profesora Iris M. Zavala de la Universidad de Utrecht que en el curso de una comida inolvidable me ofreció toda la ayuda posible, referencias bibliográficas impagables y una conversación sobre literatura y Caribe que este estudio jamás podrá ni siquiera entrever.

Al profesor Michael Pfeiffer de la Universidad Pompeu Fabra le debo agradecer las clases de doctorado que impartió en dicha universidad y las observaciones iniciales sobre un artículo en torno a las relaciones entre oralidad y escritura que fue el embrión del trabajo de investigación que presenté en esa misma facultad para obtener la suficiencia investigadora.

A todos los profesores del doctorado en Humanidades del Institut Universitari de Cultura de la Universidad Pompeu Fabra les debo el aprendizaje del rigor y la disciplina a la hora de abordar cualquier texto sea o no literario. Siempre estuvieron atentos y a la escucha cuando uno les hacía partícipe de las líneas de investigación hacia las que se inclinaba por alejadas que estuvieran de su campo de especialización. Desde aquí quiero dejar constancia de la deuda contraída durante los dos años que estuve bregando con tradiciones y textos que, en principio, nada tenían que ver con mi propia especialización.

A mis amigos y compañeros de viaje Fernando de Antón y Toni Llácer les debo el entusiasmo de la conversación siempre atenta. Su ejemplo de sobriedad lectora y de entusiasmo por el secreto compartido aviva en mí el recuerdo de un tiempo que, indefectiblemente, hemos ganado juntos en la carrera hacia el olvido. Cada minuto en conversación alegre con ellos ha sido para mí un estímulo: ojalá estas palabras puedan restablecer, cuanto menos, un fragmento de la deuda que he contraído con ellos.

Al colegio Sant Ignasi-Sarriá de la Fundació Jesuïtes Educació le estoy enormemente agradecido por las facilidades que siempre me ha ofrecido durante los años que combiné la redacción de esta tesis doctoral y mi tarea como profesor de lengua y literatura española y literatura universal. Cuando uno armoniza ambas ocupaciones lo que más le facilita la labor es poder disponer de huecos horarios para llevar a buen puerto una y otra ocupación. Y gracias a distintas personas que ocuparon cargos directivos los tuve. Para ellos mi gratitud.

Cuando el inicio de este estudio sobre la poética de Cabrera Infante fue presentado como trabajo de investigación el tribunal que lo juzgó tuvo a bien indicar los puntos débiles del mismo y los aspectos que deberían retocarse e, incluso, añadirse. Tanto a la profesora

Dolors Oller como al profesor Antonio Monegal, ambos de la Universidad Pompeu Fabra, les estoy enormemente agradecido por todas las indicaciones que sugirieron y preguntas que formularon y por las propuestas que hicieron el día de la defensa en vistas a mejorar aquel incipiente trabajo. Espero que sus indicaciones hayan sido recogidas con solvencia, pero sólo a quien esto escribe se le debe imputar cualquier insuficiencia.

A los miembros del tribunal de esta tesis doctoral les agradezco que hayan aceptado la invitación a formar parte del comité de lectura que juzgará este estudio. Han sido elegidos como profesores de literatura pero también en tanto que eminentes lectores que han sabido transformar su experiencia lectora en discurso en pos de la significación. Cualquier consideración que tengan a bien formular será bienvenida.

Ojalá el estudio que sigue pudiera confirmar las conocidas palabras de T.S. Eliot sobre Shakespeare cuando afirmaba que ya sólo podemos esperar equivocarnos sobre el dramaturgo inglés de una manera nueva. Si hemos conseguido equivocarnos sobre Cabrera Infante de un modo desconocido la tarea estará cumplida.

Es imposible dejar entre renglones a la persona que más cerca ha estado de mí mientras redactaba este estudio, contagiándome para siempre de su lucidez crítica, rigor, entusiasmo y amor hacia los textos. Que su ámbito de especialización inicial sea el teatro del barroco, con Calderón a lo lejos observándonos, no parece que deba ser olvidado, porque el hombre formado en el barroco es un ser que siempre lee bien entre líneas, capaz de producir lecturas alternativas y nuevos senderos críticos allí donde sólo había un polvoriento y trillado camino. Para aquel que *ha formado cuerpo y voz* –como reza un verso de su querido *El José de las mujeres*–, a Javier Aparicio Maydeu, director de esta tesis doctoral y *amicus certus*, le debo entonces más de lo que estas palabras le pueden ofrecer.

Mi deuda con él no podrá ser restablecida y sólo le puedo entregar mi amistad y mi gratitud eternas. Siempre se tiene un maestro en la lejanía al que uno quisiera emular. Tengo la inmensa fortuna de que he gozado del ejemplo de ese maestro en la cercanía que él siempre me ha ofrecido. Sin su ayuda y estímulo en los momentos de desaliento esta tesis sería muy distinta - y sin duda, peor.

Por último, quiero agradecer a toda mi familia el tiempo que este trabajo le ha robado para siempre. Me queda el consuelo de saber que mi mujer Beatriz y mis hijos Alba y Jacobo siempre han estado entre bastidores ofreciéndome palabras de aliento y cariño sin las que hubiera sido imposible realizar este estudio.

## **2. INTRODUCCIÓN**



*Cómo escribir sobre un trapecio sin red.* La fórmula no es nuestra, sino de Cabrera Infante. Ese fue el título de una conferencia que dictó en Puerto Rico en la que trataba de explicar cómo escribía. Y anunciaba que siempre empezaba a escribir por el título. Después reconocía que escribía “sentado sobre una silla, ante una mesa y frente a una máquina de escribir.” Y más adelante confesaba que su máquina de escribir era también una máquina de leer: “La máquina de escribir ha sido mi piano mecánico y puedo componer y oír al mismo tiempo mis rapsodias para dos manos.” Cabrera Infante describía así varias formas para explicar su manera de escribir: la utilización obsesiva de la parodia, de la digresión, la aliteración hecha “sistema de composición porque se me ocurrió que el hecho de que dos o más palabras se unan por su comienzo era una forma de cópula, un acto más erótico que retórico” y la paronomasia, “esa palabra que engaña al oído como perturba al ojo.”<sup>1</sup> Cabrera Infante se presentaba ante el auditorio como un rapsoda que repite y se repite sin temor a ser olvidado.

Si, como quería Roland Barthes, en la lectura de un texto todo lector se lee a sí mismo, en el análisis pluridisciplinar de TTT para el estudio de la poética de Cabrera Infante que esta tesis doctoral propone querríamos ofrecer también los contornos de otra posible lectura. Esta relectura avanzada no es en modo alguno la única manera de explorar la textualidad de TTT, pero es la que permitiría gozar del texto y aproximarse lo más posible a él. La intención primera que alumbra este estudio no es otra que releer TTT en términos rítmicos. La propia condición de un texto tan caribeño como TTT no permite al

---

<sup>1</sup> El lector puede leer la totalidad de la citada conferencia en Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, FCE, México, 1999, págs. 999-1007.

investigador ofrecer una sola lectura dado el espesor de signos que lo conforman. Lo caótico del propio texto le proporciona una de las características más sobresalientes. TTT es un texto formado y conformado por la música, el cine, el registro sonoro de la voz, la cadencia rítmica de la letra de una canción, el lento dibujo de una grafía, la oralidad hecha grafía o la grafía que deviene música para los oídos del lector. Y en todos estos espacios la irremediable presencia de los detalles. La fuerza de su literatura reposa, como en Nabokov, en lo que Juan Villoro llama “la apasionada irrealidad del detalle” y que el autor de *Pálido fuego* describía así en su *Curso de literatura europea*: “Debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos. Nada tiene de malo las lunáticas sandeces de la generalización cuando se hacen después de reunir con amor las soleadas insignificancias del libro.”<sup>2</sup>

Tratamos de diseñar no resultados, sino procesos, ritmos y dinámicas que el texto de TTT parece reclamar. Requerimos para TTT la misma consideración que Hans Blumenberg pedía para un texto tan escénico como *Igitur*: “... hay que tener en cuenta la prescripción del autor: el relato se dirige a la inteligencia del lector, inteligencia que ha de poner por sí misma las cosas en escena. No se trata de una propuesta hermenéutica, sino de una escenificación imaginaria.”<sup>3</sup> Leer a Cabrera Infante supone entonces aceptar que los lectores se van a convertir en oyentes y en espectadores que miran una pantalla donde se muestran escenas prodigiosas. TTT no cesa de repetir que no hay coherencia euclidiana, que su lectura supone aceptar puntos de vista distantes y contradictorios: formas de expresión semejantes y cercanas a la oralidad, a lo popular, pero también significantes y significados propios de una cultura literaria extremadamente compleja y culta. La erudición

---

<sup>2</sup> Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1989, pág. 23.

<sup>3</sup> Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Paidós, Barcelona, 2000, pág. 324.

sobre Cabrera Infante parece alejar al estudioso de su poética. Cuanto más conoces peor. Su escritura es una erudición patas arriba.

Es por este motivo que hemos querido ofrecer desde esta tesis doctoral un panorama inicial desde el cual situar la complejidad del asunto. El lector encontrará unas primeras aproximaciones a la poética de Cabrera Infante en el primer capítulo. Hemos incorporado en este preliminar acercamiento a TTT las consideraciones críticas que se han venido produciendo desde el ya lejano año en que ese texto ganó el Premio Biblioteca Breve. La multiplicidad de posicionamientos críticos al respecto es enorme, pero las hemos incluido en nuestro discurso con la intención de preparar el terreno a otro de los corazones de esta tesis, que es la relectura escénica de TTT.

El segundo capítulo y las palabras ‘grafia’ y ‘escenografía’ se refieren a ello. Aquí hemos querido imaginar el texto de TTT como si de un espectáculo se tratara, como texto escénico que puede ser leído desde un observador meditabundo y occidental pero también desde un actor enloquecido y caribeño. Explicaremos a qué nos referimos cuando hablamos de TTT como escena, es decir, como espacio textual y como espacio hablado. La oralidad y la textualidad a la que se hace referencia en este apartado son comprendidas en términos de una articulación de registros. Articulación que posee una consistencia muy particular en TTT: se trata de un entrecruzamiento de distintas formas de representación, donde el discurso, asociado a un locus de enunciación específico, se diluye en el proceso de articulación de lenguajes. Decir que la oralidad en TTT es una forma de representación supone aceptar que las diferentes tramas, personajes y temas de TTT se constituyen gracias a distintas versiones, es decir, a un constante e ilimitado proceso de redefinición y de reescritura de la letra y de la voz, de la lectura y de la recitación. Como ha indicado Hans-

Georg Gadamer esta estructura temporal del hablar y del leer “representa un campo poco explorado.”<sup>4</sup>

Consideraremos como punto de partida que la novela se escribe, como forma simbólica, englobando un lenguaje, un espacio y un tiempo capaces de aglutinar una síntesis semiótica. Lo real, lo discursivo y lo textual forman parte de la “semiosis ilimitada” de la que hablaba Eco, que ni la interpretación ni la lectura son capaces de detener.

A pesar de que la actitud de Cabrera Infante frente a su texto no es la de un poeta es cierto que en TTT aparecen numerosos recursos, todos ellos característicos de la retórica poética, que es en realidad, como afirmaba el propio Cabrera Infante, una erótica del texto.<sup>5</sup> La estimulante contradicción de Cabrera Infante: afirma que apenas lee poesía pero levanta y sostiene una prosa que es un monumental poema. La condición primera y última de su poética tiene que ver con los procedimientos constructivos propios del poema: el sonido y la repetición. No deberíamos olvidar que Cabrera Infante, aunque no formó parte del *Ouvroir de Littérature Potentielle* –el Oulipo- (Taller de Literatura Potencial), en algunas

---

<sup>4</sup> Véase Hans-Georg Gadamer, “Texto e interpretación” en Antonio Gómez Ramos (ed), *Diálogo y desconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, Cuaderno Gris, Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, Madrid, 1998, pág. 37. Gadamer continúa diciendo que “la imposibilidad de aplicar el esquema puro de la sucesión al habla y a la lectura salta a la vista cuando se considera que, de ese modo, no se describe la lectura, sino el deletreo. El que tiene que deletrear para leer es incapaz de hacerlo. Algo similar puede decirse de la lectura en voz alta. Recitar bien significa transmitir a otro el juego que existe entre el significado y el sonido.” *Ibidem*, pág. 37.

<sup>5</sup> En el diálogo imaginario al que recurrió Cabrera Infante en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes el 23 de abril de 1998 escribe, refiriéndose a la narrativa de Cervantes que “soy un mal lector de poesía. Sin embargo puedo decir que toda su prosa es poesía”. Puede consultarse la totalidad del discurso en ABC, viernes, 24 de abril de 1998.

ocasiones mandó textos a ese grupo que lideraban, entre otros, Queneau, el matemático François Le Lionnais y Perec.

Otro de los elementos imprescindibles del texto de TTT es el tiempo, que a menudo es el elemento catalizador de la novela. Un *tempus* que aparece descrito la mayor de las veces como un tiempo lingüístico<sup>6</sup>.

La palabra escenografía indica, por otro, la pretensión de leer en TTT una obra que, si no estamos errados, erige en un escenario como el del La Habana un fresco narrativo y una imagen imperecedera de gustos literarios o cinéfilos, músicas y episodios eróticos. Se podrá objetar, no sin razón, que para qué sirve imaginar una lectura que atienda a las grafías, una lectura actuada y repetitiva, gobernada por la voz de una palabra hablada y por la voz de una palabra escrita y por las traiciones que una y otra cometen. Seguramente, no sirve de mucho. El caso es que las sucesivas lecturas de TTT nos han ido convenciendo de que el juego sigue siendo una forma cultural bajo la cual describir los ritmos que gobiernan TTT. Y en el juego todos esos mecanismos han ido apareciendo en nuestras lecturas como elementos decisivos.

Evidentemente, la teoría literaria acompaña en numerosos momentos el asedio a un texto que, por otro lado, no está exento de ser también él mismo una reflexión teórica y

---

<sup>6</sup> No somos los primeros en percibir ese *tempus* narrativo ligado al “tiempo lingüístico”. Nicolás Rosa ya había hablado de ello en su artículo sobre la patología del lenguaje en Cabrera Infante. Y como indica el propio Rosa es necesario definir y vincular ese tiempo a la pretensión de recrear, incluso si fuera posible de manera cantada, el texto de TTT. No obstante, es todavía más notorio vincularlo al “monólogo dramático como manifestación del presente puro de la lengua hablada [que] se solidifica en una escritura que lo subsume en una nueva forma del relato.” Véase Nicolás Rosa, *Crítica y significación*, Galerna, Argentina, 1970, pág. 183.

crítica sobre, como diría Martínez Bonati, “el acto de escribir ficciones.”<sup>7</sup> El estudio científico de la literatura debe ir acompañado inexcusablemente de una teoría de la literatura que la lectura tiene que ser capaz de hacer transparente.

Trataremos de comprender las consecuencias que se derivan de un texto que tiene como principio rector la palabra hablada, o cuanto menos, la voz a la que en tantas ocasiones se refiere Cabrera Infante y la crítica, sabiendo, no obstante, que sólo es posible abordarla desde la textualidad. Atenderemos también al papel que juegan los espacios en blanco, en negro, los silencios, los juegos tipográficos o las recurrencias en la construcción del sentido.

El tercer capítulo y último de esta tesis trata de aunar los esfuerzos que se han ido diseñando a la hora de leer TTT. La palabra que nos pareció imprescindible para aglutinar las distintas lecturas diseñadas fue ‘repetición’. La oralidad y la textualidad como un flujo continuo donde se repiten hasta la saciedad sonidos, palabras, tramas y personajes. La repetición en la obra de Cabrera Infante<sup>8</sup>, sea cual fuere la forma en que se dibuja, es la ocasión idónea para parodiar y traicionar la tradición. De tal manera que de forma casi

---

<sup>7</sup> Así titula Félix Martínez Bonati uno de los capítulos de su libro *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, 1992, págs. 61-70. ¿Qué hay de esas obras literarias que poseen en su corazón mismo el comentario, la exégesis, “los escolios críticos” de los que habla Cabrera Infante? ¿No será esta premisa la que permite hablar no de evidente duplicación sino de fundante repetición? Esta repetición no es nunca ejercicio escolar aunque compartan ambas el deseo de convertir la escritura en literatura gracias al *puro humo* del hábito.

<sup>8</sup> Es tentador pensar en Cabrera Infante como un escritor que no cesa de balbucear: encarna a la perfección el mito de su segundo apellido. Su escritura escenifica el recorrido que va de la nostalgia al recuerdo inventado.

natural fuimos a confluir a otro de los corazones de TTT: la traducción como el lugar idóneo donde se muestra en todo su esplendor la inusitada fuerza de una repetición.<sup>9</sup>

Si es imprescindible manifestar aquí cuál es la intención última que aglutina los apartados de este estudio, diremos que no es otra que la de estudiar TTT como un espacio pluridisciplinar capaz de acoger distintos discursos, ninguno de ellos hegemónico respecto a los otros. Por ello no escapa al avezado lector que la metodología adoptada será, a menudo, transversal e, incluso, contrapuesta. Lo mismo podríamos afirmar de la bibliografía utilizada.

---

<sup>9</sup> En la epopeya la repetición cuajaba en la amplificación infinita de un mismo episodio: Cabrera Infante hace lo propio con “La muerte de Trosky”. Desde otro punto de vista el comentador de la obra, como afirma Blanchot, se erige también como otro *repetidor* de la obra misma: “No se trata de cualquier crítica, en los sentidos sumamente variados, aunque confusos, que tolera la palabra. Por una pretensión que, en efecto, tal vez envuelva a toda crítica, se trata de repetir la obra. Pero repetir la obra equivale a captar –a entender- en ella la repetición que la funda como obra única. Ahora bien, esta repetición –esta posibilidad original de existir por partida doble- no va a reducirse a la imitación de un modelo interior o exterior, sea la vida, la del mundo, la del autor, o bien la especie de proyecto que sería, en el espíritu de éste, la obra ya escrita por completo, pero en modelo reducido, y que él se contentaría con trasponer agrandándola, o incluso con reproducir bajo el dictado del hombrecillo que en él es dios. La reduplicación supone una duplicación de otro tipo, la siguiente: lo que una obra dice, lo dice callando algo (mas no por afectación de un secreto: la obra y el autor siempre deben decir todo lo que saben; de ahí que la literatura no pueda soportar ningún esoterismo que le sea exterior; la única doctrina secreta de la literatura es la literatura). Es más, la literatura lo dice callándose a sí misma. Hay en ella un vacío que la constituye. Esta carencia, esta distancia, no expresada por hallarse cubierta por la expresión, es aquello a partir de lo cual la obra, dicha sin embargo una vez, perfectamente dicha e incapaz de volverse a decir, tiende irresistiblemente a decirse de nuevo, exigiendo esa palabra infinita del comentario en que, separada de sí misma por la bella crueldad del análisis (la que, a decir verdad, no la separa de modo arbitrario, sino en virtud de esa separación que obra ya en ella, no coincidencia que sería el levísimo palpitar de su corazón), espera que se ponga fin al silencio que le es propio.” Véase Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1996, pág. 176. Percibirá sin duda el lector que Blanchot habla de una tarea que es doble y que atañe al *modus operandi* de la obra de Bustrófedon: la repetición y el decir la cosas callando.

En algunos casos la lingüística del texto nos proporciona el punto de arranque desde el cual estudiar algunas de las soluciones narrativas que Cabrera Infante adopta en su texto. Estamos pensando en cuestiones referentes, por ejemplo, a la retórica o a una muy sopesada intención de involucrar a la tipografía para que se signifique por ella misma. TTT no es, lo hemos dicho, un poema, aunque en ciertos momentos el lector tenga la impresión de que, a la manera de la poesía concreta, se está integrando en esta literatura elementos de otras artes (artes plásticas y música) que hacen del texto de Cabrera Infante un experimento verbal, evidentemente, pero también visual y sonoro. A la zaga de Apollinaire, de Dada o del futurismo, con su *Altazor*, sabemos que desde la tradición latinoamericana Huidobro buscó, en lo que ahora nos interesa, un elemento que en Cabrera Infante tuvo una especial resonancia: la exaltación de las letras en el espacio. El problema está en cómo dar cabida, desde la materia verbal, a una disposición espacial que en Cabrera Infante a menudo es simultáneamente visual y sonora.

En otros, la semiótica nos proporciona un discurso pertinente para el estudio de TTT gracias a su especificidad formal. En cuanto a estructuras y estratos de la obra artística, su funcionamiento de semantización en torno a la hiperconnotación o polisemia de isotopías y la correlación que le es innata en tanto que pluralidad cultural –dícese de sí misma como metodología en “un mar de signos”-, con otros discursos, la semiótica parece indicar la disposición necesaria para abordar con ciertas garantías un texto como TTT teñido de códigos y subcódigos donde lo que importa es el signo estético.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Para Georges Mounin es competencia de la semiótica ocuparse de la literatura como “sistema de textos connotados con finalidad estética”. Véase Georges Mounin, “Semiología de los textos literarios” en *La literatura y sus tecnocracias*, FCE, México, 1983, pág. 183.

Aunque a Cabrera Infante le es especialmente grato hallarse en el centro de unas coordenadas junto a los autores que han certificado un cambio de dirección en la evolución del género novela, también su obra quiere ser abordada desde las coordenadas ‘populares’. Dicho de otro modo, si Joyce, uno de los referentes inexcusables para el autor cubano, pudo construir su novela teniendo en la epopeya homérica su modelo, Cabrera Infante construye la suya utilizando la oralidad, en el fondo, como el contrapunto a toda erudición (la aliteración del título, que es también un trabalenguas, ya es de por sí el punto de arranque de su texto).

En todo caso, lo que Cabrera Infante descubre y nos descubre es una grieta entre la materialidad del signo y el significado. La literatura de Cabrera Infante, tal y como en este estudio es abordada, despliega una dialéctica en la que el sonido y la escritura quedan enfrentados. Ese enfrentamiento sólo lo podemos percibir de manera contradictoria e, incluso, fatalmente, a través de la escritura. Por ello es indicativa la confrontación del texto de TTT consigo mismo, asumiendo así un estudio y una investigación de sus propias posibilidades. TTT es, a la vez, un ejercicio de creación y de crítica, de escritura y de interrogación sobre esa misma escritura, e incluso de reescritura y de traducción. Es un texto que, en perpetuo movimiento, jamás deja de ponerse en tela de juicio, y que, en determinados momentos, se define por sus relaciones con otros textos literarios, sobre todo, de la literatura cubana.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Puede consultarse a este propósito lo que ha escrito Juan Goytisolo en un importante capítulo contenido en *Disidencias*, Taurus, Madrid, 1992, pág. 252: “Como Cervantes, Cabrera Infante introduce la discusión literaria en el cuerpo de la novela y crea una obra que, a medida que avanza, se va comentando a sí misma, parodia y destruye los modelos rivales y alza sobre sus ruinas la prodigiosa armazón de su fábrica.”

Mucho del ingenio verbal de TTT reside en someter al lenguaje, e incluso a la tipografía, a la búsqueda de una expresividad inusual. Prueba de ello son los infinitos juegos que Cabrera Infante lleva a cabo con las palabras dividiéndolas en sus constituyentes fonéticos o gráficos o en permitir la lectura de una página sólo con la ayuda de un espejo. En cualquier caso, lo que instaura una literatura como esta es una irresistible ambigüedad fonética y visual. Las palabras que nosotros leemos y que los personajes pronuncian o que nosotros vemos son un lugar propicio para el malentendido. El significado, si lo hubiere, puede avanzar también gracias al malentendido.

Las anotaciones al pie de página no quisieran ser notas meramente técnicas. La pretensión ha sido la de indicar referencias, en lo posible, muy concretas y, sobre todo, espacios paralelos de la tradición cultural que iluminen el texto de Cabrera Infante y que nos permitan una explicación más satisfactoria de pasajes y conceptos que nos han parecido imprescindible clarificar. Esperamos que el lector sabrá disculpar que dichas notas sean en ocasiones farragosas, pero la intención ha sido en contrapartida escribir un texto lo más clarificador posible y dejar para las notas a pie de página toda aquella referencia que pueda iluminar nuestro discurso. Quisiéramos pensar que el lector percibirá estas motivaciones.

Añadir por último que sólo esperamos que la vocación eminentemente transversal de este estudio (la obra de Cabrera Infante no es precisamente un lugar apacible donde dos o tres referencias ya permiten asediar el texto con garantías) no vaya en detrimento del discurso que aquí se pretende claro y lineal. Justo en el momento en que nos situamos en el umbral de este trabajo lo más oportuno será volver a reconocer las propias limitaciones pues los textos de Cabrera Infante siempre parecen estar situados por encima del investigador. En cualquier caso, nuestro objetivo no ha sido precisamente el de soslayar las

dificultades que se han ido presentando en el camino. Hemos procurado, por el contrario, ofrecer al mismo tiempo, con el riesgo que ello supone y del que asumimos toda responsabilidad, una visión global del fenómeno que queremos llamar ‘la poética de Cabrera Infante’. Haciendo nuestra la sentencia de Lezama al inicio de *Mitos y cansancio clásico*, cuando anunciaba que “sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento”<sup>12</sup>, esperamos que pueda ser vivificante la lectura de tal enfrentamiento que, aunque sabemos desigual, consideraríamos fructífero si fuera capaz de iluminar algún momento de la lectura de la obra de Cabrera Infante.

---

<sup>12</sup> El citado artículo pertenece al libro de José Lezama Lima, *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pág. 49.



**3. APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA POÉTICA DE  
GUILLERMO CABRERA INFANTE DESDE TTT**



... eliminar del corpus de la obra novelesca los últimos vestigios de teatralidad: transformarla en discurso sin peripecia alguna: dinamitar la inveterada noción del personaje de hueso y carne: substituyendo la progressio dramática del relato con un conjunto de agrupaciones textuales movidas por fuerza centrípeta única: núcleo organizador de la escritura, pluma fuente genésica del proceso textual: improvisando la arquitectura del objeto literario no en un tejido de relaciones de orden lógico-temporal sino en un ars combinatoria de elementos (oposiciones, alternancias, juegos simétricos) sobre el blanco rectangular de la página...

*Juan Sin Tierra*

J. Goytisolo

Lo más comprensible en el lenguaje no es la palabra misma, sino el tono, la fuerza, la modulación, la velocidad, con que se articulan una serie de palabras –en resumen: la música detrás de las palabras, la pasión detrás de la música, la persona detrás de la pasión: cosas todas ellas, pues, que no se pueden escribir.

*Sobre la doctrina del estilo*

F. Nietzsche



Aquilatar la importancia de la obra de Guillermo Cabrera Infante surge la mayor de las veces como una tarea que debería darse por concluida y mostrarse en todo lugar como una evidencia. ¿Quién pondría en duda, más allá de las fútiles discusiones de si Cabrera Infante pertenece o no al llamado *boom*<sup>1</sup> o bien pertenece a los aledaños del *boom*, que su obra representa una de las apuestas más originales y fecundas de la literatura

---

<sup>1</sup> La bibliografía sobre el llamado *boom* de la literatura hispanoamericana es ingente, copiosa: inabarcable. Para nuestro propósito querríamos destacar el libro de José Donoso, *Historia personal del boom*, Alfaguara, Madrid, 1999, quien se pregunta: “¿No pertenece también al gratín Guillermo Cabrera Infante, quien, con sus *Tres tristes tigres* traducido magistralmente por él mismo al inglés y al francés está dando que hablar al mundo entero, y merece, por lo tanto, ser incluido en el cogollito?” Véase José Donoso, *Historia personal del «boom»*, Alfaguara, Madrid, 1999, pág. 121. Para una revisión de las tesis defendidas por Donoso es útil la consulta del artículo de Jacques Joret “Autobiografía y literatura en *Historia personal del “boom”* en *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Iberoamericana-Vervuert, 1995, págs. 142-153. Relevantes son las aportaciones de Emir Rodríguez Monegal con *El boom de la novela latinoamericana*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972, o el recientísimo y extraordinario documento que es el libro de los profesores y editores Joaquín Marco y Jordi Gracia, *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Edhasa, Barcelona, 2004. En dicho volumen aparecen dos críticas sobre TTT –firmadas por Joaquín Marco y Juan Ramón Masoliver Ródenas– y dos entrevistas –realizadas por J. Corrales Egea y Vicente Molina Foix. En *La literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pág. 36, el profesor Marco afirma que “el boom no fue otra cosa que el fenómeno de la difusión de una novela formalmente más libre y más imaginativa cuyo banco de pruebas había estado en América.” Suzanne Jill Levine ha escrito un artículo resumiendo sus posiciones en torno a tan controvertido asunto en la revista *Letra Internacional*, Número 83, Madrid, 2004, págs. 54-62, titulado “El «boom» visto desde el siglo XXI”. El propio Cabrera Infante se ha ocupado del asunto en un texto poco conocido titulado “Include me out” que aparece en la recopilación de *Infantería, op. cit.*, págs. 973-979, en el que afirma: “Nunca pertenezco al *Boom*. Nunca quise pertenecer... No quiero clubes ni sociedades secretas, mucho menos una sociedad en comandita, una suerte de razón literaria y política. No firmo manifiestos ni escribo prólogos ni hago declaraciones conjuntas. Es por eso que, pese a las buenas razones de muchos, incluyendo esta mañana aquí, cuando me hablan del *Boom* y me asocian con esta masonería mínima, siempre respondo: “*Incluye me out*”, repitiendo encantatoria una frase memorable.”

contemporánea ya no sólo latinoamericana? Así como La Habana sigue siendo para el escritor cubano un lugar cubierto por un tenue velo de misterio que no debe ser desvelado – aunque todos sus esfuerzos no pretendan dibujar sino una serie de imágenes posibles de esa ciudad-, así su literatura se niega a ser revelada y desvelada por muchas lecturas que se hayan realizado, precisamente por la plétora que produce su obra. Siempre existe un atisbo de incompreensión, de referencia, de cita enmascarada que el estudioso puede abordar con ciertas garantías para que su exploración exhiba, en realidad, la magia de la escritura de Cabrera Infante. Su poética<sup>2</sup> sigue ejerciendo una fuerte atracción para todos aquellos que pretendan atisbar cuáles son las cuestiones más acuciantes y persistentes de nuestra modernidad literaria y de una determinada identidad nacional o cultural, teniendo en el punto de mira el riguroso cuestionamiento que Cabrera Infante realiza de todo saber, de toda doctrina, discurso o idea recibida. A través de la crítica severa, de la ironía o de la parodia de algunos lugares comunes de la cultura este escritor que afirma de sí mismo que es “el único escritor inglés que escribe en cubano y el único escritor cubano que escribe en inglés de Inglaterra”<sup>3</sup> está formalizando de hecho un gesto crítico-paródico que le permite

---

<sup>2</sup> Tomamos como propia la definición de René Passeron según la cual la poética “tiene que esclarecer de modo crítico, pues, conceptos a menudo oscuros, sobre todo el de la creación, que se relaciona con la producción, la fabricación, la instauración, la elaboración, el trabajo, la obra y el arte, teniendo en cuenta sus corolarios.” Véase Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, págs. 894-895. “Poética” quisiera nombrar en esta tesis doctoral la forma en que Cabrera Infante elabora sus textos, pero también los procedimientos estéticos y los posicionamientos ideológicos de un autor para quien la vida y la literatura son la misma cosa. Imposible pensar en Cabrera Infante como un autor que crea un mundo imaginativo separado de su mundo vital. No obstante, en lo posible aquí se prescindirá de toda referencia biográfica siempre y cuando no esclarezca algún sentido en su literatura.

<sup>3</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Ars poetica” en *Le Néo-Baroque Cubain*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1998, pág. 152. Cuando se publicó en 1985 *Holy Smoke*

presentar su literatura y presentarse a sí mismo como aquel que declara su irrenunciable independencia –que otra cosa es sino un creador- respecto a la mimesis tradicional<sup>4</sup> que, en su caso, disminuiría su capacidad de autocrítica. En el caso de TTT esta desvinculación del texto frente a la realidad es evidente desde el momento mismo en que Cabrera Infante desvincula también las viñetas que originalmente formaban parte del texto *Vista del amanecer en el trópico*. La intención de ese otro libro sí era hablar y contar la realidad y la historia de Cuba, aunque el lector también pueda atravesarlas bajo el yugo de la imaginación. Mientras que en ese libro -como en *Mea Cuba*- la realidad es histórica en TTT la realidad es paródica.<sup>5</sup>

El exilio al que se vio abocado Cabrera Infante viene a evidenciar, por otro lado, una suerte de intensificación de ese estar en constante pérdida, porque se vive en un lugar

---

Anthony Burgess afirmó que Cabrera Infante “«escribe un inglés extraordinario». Por su parte, Susan Sontag opinó: «Nos parece ahora en extremo extraordinario que alguien pueda escribir una prosa brillante en más de un idioma: nos maravillamos ante un Nabokov, un Beckett, un Cabrera Infante»” Pueden consultarse estas declaraciones en la nota inicial de *Puro Humo*, Alfaguara, Madrid, 2000, pág. 7.

<sup>4</sup> Para una descripción de la suerte que el concepto ha tenido a lo largo de la literatura occidental puede consultarse el clásico de E. Auerbach, *Mimesis*, FCE, México, 1996.

<sup>5</sup> En más de una ocasión Cabrera Infante ha confesado abiertamente la importancia que la parodia tiene en su poética. En este sentido una de las declaraciones más significativas la encontramos en el siguiente fragmento: “Me puse a escribir a partir de una apuesta resoluta por la parodia. Con el tiempo me doy cuenta que no he hecho otra cosa que parodiar: parodias de escritores cubanos, de escritores americanos, también otras (la última parodia que he escrito es una parodia de otra: parodié a Alphonse Allais), de la vida, de mí mismo. He parodiado palabras, frases, libros enteros. ¿Se trata acaso de un sistema de composición? Realmente no lo sé. La parodia es, por definición, la escritura del juego, y en todo caso sí puedo afirmar que me gusta el juego... Parodiando una parodia: ¡con juego todo; sin juego nada. El juego es el jugo.” Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, *op. cit.*, pág. 1010.

que es todos los lugares pero nunca es el propio.<sup>6</sup> Encontrarse exiliado, ser un exiliado, en

---

<sup>6</sup> Joseph Brodsky en su ensayo “This Condition We Call Exile” plantea la necesidad de constatar que los escritores exiliados suelen adquirir una importancia y una escritura -que a grandes rasgos ahora podemos llamar estilo- que hubiera sido imposible alcanzar si se hubieran mantenido en sus propios países. Las figuras de Joyce o Nabokov y Cabrera Infante son un buen ejemplo de ello. De hecho, el estar afuera parece ser la condición misma de lo artístico. Véase Joseph Brodsky, “This Condition We Call Exile”, *The New York Review of Books*, 21 de enero de 1988. Esta misma posición es la que había adoptado Derek Walcott en *La voz del crepúsculo*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág. 51, al afirmar que “el inevitable problema de todos los artistas insulares [es]: la elección entre el hogar o el exilio, autorrealización o traición espiritual del propio país.” En este mismo sentido, José Donoso, *op. cit.*, pág. 75, afirma que “no se puede negar que el exilio, el cosmopolitismo, la internacionalización, todas cosas más o menos ligadas, han configurado una parte muy considerable de la narrativa hispanoamericana de la década de los años sesenta.” De manera explícita Cabrera Infante se ha ocupado del exilio en varios textos, sobre todo en tres contenidos en *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998, págs. 275-291: “Una vindicación del exilio”, “El exilio invisible” y “Voces cubanas, voces lejanas”. Para un acercamiento a la relación entre literatura y exilio es útil la consulta del número 29 de la revista *La Tempestad* que estudia el exilio de la palabra. Este ejemplar aborda la obra de escritores que abandonaron su lengua materna: Joseph Conrad, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett y Juan Rodolfo Wilcock. Para una lectura sagaz y casi completa de buena parte de la narrativa y poesía española e hispanoamericana del siglo XX en clave de exilio puede consultarse Danubio Torres Fierro, *Los territorios del exilio (Textos sobre literatura hispanoamericana)*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979. A propósito de Cabrera Infante, Torres Fierro considera fundamental la visión de la historia –la intrahistoria unamuniana- en su sistema poético. Para Claudio Guillén “en el exilio un exceso de retrospectión y memoria es inevitable; la palabra que sólo se recuerda, sin oírla, no es la voz directa de la vida, sino su eco; y el desterrado vive simultáneamente en varios niveles de temporalidad, presentes y pretéritos, sin distinguirlos siempre bien.” Véase Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998, pág. 88. Para Roberto González Echevarría “ser latinoamericano es encontrarse exiliado de la cultura metropolitana”, pero lo decisivo es que el exilio “incluye no sólo la nostalgia por la patria perdida, considerada como origen, sino el sentimiento de la pérdida irrevocable de ésta como soporte ontológico.” Véase el artículo “Literatura y exilio: Carpentier y *El derecho de asilo*”, contenido en su decisivo libro *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Verbum, Madrid, 2001, pág. 206. Por su parte, el profesor Jacques Joset en *La literatura hispanoamericana*, oikos-tau, Barcelona, 1974, pág. 139, confirma esta posición al afirmar que “la literatura hispanoamericana contemporánea es a menudo una literatura *del* exilio.” La cursiva es nuestra. No es este el lugar para ocuparnos de la vinculación entre la literatura de Cabrera Infante y su exilio, pero sólo diremos que el tema merecería un estudio aparte,

cierta manera, es ser latinoamericano, que aquí querría imaginarse como un error, algo así como un exilio constante especialmente en lo que atañe a la propia lengua.<sup>7</sup> El exilio denota entonces una suerte de metáfora del propio escritor, un estar afuera que en el caso de Cabrera Infante no es tanto un exilio ideológico, sino el lugar discursivo desde el que se inscribe su literatura. Es una diferencia de lengua, un extrañamiento de la propia lengua en la que se escribe, forzándola hasta su ruptura o descentramiento. Es por ello que George Steiner piensa al respecto que esta cuestión -la de la lengua- es el punto crucial que debe ser abordado en el caso de escritores marcados por el exilio. Para el autor de *Lenguaje y silencio* los trabajos que se ocupen de estos escritores “aclararían no sólo su propio y prodigioso talento, sino otras cuestiones más amplias como las condiciones del imaginar multilingüe, de la *traducción interiorizada*, de la posible existencia de un *mezclado idioma* privado “debajo”, “antes de” la localización de diferentes lenguas en el cerebro expresivo.”<sup>8</sup>

---

aunque nunca vinculando ambos factores a través de la posición ideológica que ocupa el escritor, sino más bien mostrando que el exilio alcanza un grado de irradiación significativa en su escritura gracias al “multilingüismo latente”, según la terminología de Claudio Guillén. No es de extrañar entonces que ante un escritor como Cabrera Infante capaz de escribir en más de una lengua nos enfrentemos, de hecho, a una poética desdoblada, a más de una poética: a más de un escritor y que si, además, lo concebimos como un traductor se nos presenta entonces como aquel que vive un exilio en y de su propio idioma. Un escritor bilingüe como él sabe perfectamente que en su persona anidan dos seres más: un traductor y un exiliado, dos que son tres y que se levantan insolentes ante el mundo para afirmar que todo idioma es impuro, imposible concebirlo como una isla, incluso para un cubano como Cabrera Infante.

<sup>7</sup> “Lo que ha de ser la lengua propia es la más desplazada, la más alienada de todas”. Véase Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1995, pág. 142.

<sup>8</sup> George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2000, pág. 10. La cursiva es nuestra. Quizá no esté de más recordar el juramento de Stephen Dedalus (“*Silence, exile and cunning*”) en *Retrato del artista adolescente* cuando afirma: “No serviré en aquello en que he dejado de creer, llámese mi casa, mi patria o mi iglesia: y trataré de expresarme de algún modo en vida o arte, tan libremente como pueda, usando para mi defensa las únicas armas que me permito

Si tomásemos la referencia de *Mil Mesetas* o el *Kafka* de Deleuze se trataría de plasmar el estilo como ‘desterritorialización de la lengua’. Cabrera Infante encarnaría, de este modo, ya no sólo un gesto vital y muy personal sino, sobre todo, una posición discursiva y lingüística que tal vez sea extensible a muchos escritores, pero que en él cobra una especial dimensión y que se hace patente literariamente.

Hasta donde sabemos diríamos que el exilio de Cabrera Infante guarda una estrecha relación con su posición frente al lenguaje y frente a determinadas temáticas recurrentes, repetitivas. A ello se refiere, precisamente, Claudio Guillén al inicio de un capítulo de sus *Múltiples moradas*, titulado “El sol de los desterrados: literatura y exilio”:

El desafío evidente y provocador de la literatura procedente del exilio, o escrita como respuesta a él, es el carácter recurrente de ciertas circunstancias y coordenadas, o de ciertos sucesos, procesos, conflictos y descubrimientos que se observan tanto en las formas del exilio mismo como en las de las respuestas de los escritores.<sup>9</sup>

El exilio en Cabrera Infante es un efecto de estilo porque se reinventa la lengua y la propia tradición a la que se enfrenta, concibiéndose como una metáfora cuyo sentido último

---

usar: el silencio, el destierro y la astucia.” Para Derek Walcott el juramento que se hizo Cabrera Infante a sí mismo fue “*loquacity, exile and punning*”. Véase Derek Walcott, “Cabrera Infante: el gran exiliado” en *Letras Libres*, Abril 2005, Año IV, número 43, pág. 27. El exilio provocó la escritura creativa de Cabrera Infante porque le permitió adoptar otra visión sobre su propio idioma y su propia cultura.

<sup>9</sup> Claudio Guillén, *op. cit.*, pág. 30. Es admirable este “sol de los desterrados” porque Guillén tematiza —él lo llama “el exilio tematizado”— el universo del exilio literario desde la tradición grecorromana, pasando por la literatura china hasta llegar a la modernidad.

no es una suerte de posicionamiento político o ideológico sino la ficción de un proceso que opera en el interior de la lengua. Se produce sin duda la pérdida del centro y de estabilidad lingüística desde la que escribe el no exiliado, pero a cambio se obtiene la marca y el signo de una radical experiencia de libertad.<sup>10</sup> Lo que queremos decir es que el exilio marcó el nacimiento de un escritor literariamente: no pudiendo transgredir ninguna ley el lenguaje es el campo de fuerzas sobre el que Cabrera Infante despliega todas sus transgresiones. No es baladí que al llegar a La Habana proveniente de su Gibara natal lo primero que hizo Cabrera Infante fue modificar su acento –su lengua- para que nadie le reconociera como alguien que no es de la capital.

Su poética ha sido capaz de levantar y sostener un universo literario vinculando entonces biografía y literatura, crónica y escritura, exilio y lenguaje repitiendo *ad infinitum* todos estos motivos en cada una de sus obras. Dibuja así una poética que se erige como un modelo, en lo que nos atañe, específicamente literario. Apuntar que su obra es un *modelo* supone reconocer, en primer lugar, como legítimo el conocido planteamiento de Umberto Eco de *obra abierta* aplicado a la poética de Cabrera Infante<sup>11</sup> Si nuestra hipótesis es

---

<sup>10</sup> “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.” Puede consultarse esta declaración y otras sobre la trayectoria personal y literaria de Cabrera Infante en una entrevista capital que le concedió a Danubio Torres Fierro y que aparece en *Infantería, op. cit.*, pág. 1095 y ss.

<sup>11</sup> Umberto Eco afirma que “la obra de arte se está convirtiendo cada vez más, desde Joyce hasta la música serial, desde lo informal de los films de Antonioni, en la obra abierta, ambigua, que tiende a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un muestrario de significados en ‘campo’ de posibilidades, y para conseguirlo es preciso una intervención cada vez más activa, una opción operativa por parte del lector o del espectador.” Véase Umberto Eco, *La definición de arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1972, pág. 283. La poética que describe Eco es la de unas “obras que consisten no en un mensaje concluso y definido, no en una

válida, es decir, si Cabrera Infante es un modelo literario muy particular y si, todavía más, TTT es un texto modélico de la tradición literaria que ejemplifica a la perfección su poética entonces ello quiere decir que la obra de Cabrera Infante se propone como un espacio analógico en tanto que paradigma frente al mundo<sup>12</sup> y en tanto que arquetipo de

---

forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan por consiguiente no como obras terminadas que pueden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como “obras abiertas”, que son llevadas a término por el intérprete en el mismo momento que las goza estéticamente... La obra abierta tiende a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra.” Véase Umberto Eco, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965, págs. 30-31. Nos parece interesante ofrecer al lector de TTT la posibilidad que Eco plantea para este tipo de textos, a saber, esa infinidad de lecturas posibles que no se invalidan y que proporciona nuevos significados a la obra gracias a lo que también encontramos en TTT: una esencial ambigüedad que facilita la intervención del lector que es para Eco el valor preponderante en su interpretación de la obra abierta. No hay, no puede haber obras abiertas, sino lectores abiertos capaces de activar los mecanismos que el texto ofrece para que así despliegue el estímulo imaginativo que a toda obra se le supone. En cualquier caso, toda interpretación debería considerarse como un espacio que ofrece el autor, aunque él no pueda prever esa lectura, pero sí la posibilidad que la organización de la obra exige. No obstante, no se debe olvidar, como afirma García Berrio, que “un texto abierto es con todo un texto, y un texto puede suscitar infinitas lecturas sin consentir sin embargo cualquier lectura posible.” Puede consultarse un extraordinario compendio de las ideas de Eco y las modificaciones a su posición frente a las iniciales consideraciones de la “obra abierta” en el apartado “La travesía moderna del significado: Umberto Eco” en el libro del profesor García Berrio, *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 300-316. De todas las propuestas que Eco defiende en relación a esa apertura de las obras que es mas bien una apertura del lector, nos parece necesario destacar, en primer lugar, esa ambigüedad consciente y deliberada en franca oposición a un sistema herméticamente cerrado y sin capacidad de movimiento y, en segundo, esa constante utilización de “distorsiones, superposiciones y repeticiones de elementos del lenguaje específico de cada arte, que instrumentan esta ambigüedad y aquella estructura multívoca.” Puede el lector consultar estas consideraciones de Luis Gregorich en un artículo que lleva por título “*Tres tristes tigres*, obra abierta” y que forma parte del libro compilado por Julián Ríos, *Guillermo Cabrera Infante*, Fundamentos, Madrid, 1974, pág. 131.

<sup>12</sup> Como muchos textos contemporáneos TTT explicita “imágenes del mundo que equivalen a *metáforas epistemológicas*, y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el

comprensión de un mundo cuyo significado es difícil de clausurar y donde ningún sentido y ninguna forma cuaja perentoriamente. La obra de Cabrera Infante puede presentarse como la encarnación de una tendencia de la literatura contemporánea. Si los estudios literarios tienen alguna función hoy día no parece ser otra que la de ayudar a transitar por textos excelentes, modélicos, para así poder ayudar a leer con competencia su significado. El fundamento hermenéutico de esta disciplina trataría entonces de mostrar cuáles son los mecanismos que pueden ayudar a experimentar dicha significación. Esos textos selectos –y la hipótesis que ilumina este estudio es que TTT es uno de ellos- no sólo nos permiten experimentar un determinado conocimiento sino que, en cierta medida, nos leen a nosotros, son nuestros contemporáneos y ayudan a hablar con uno mismo.<sup>13</sup> La recepción ajustada de un poema o una novela no depende únicamente, claro está, del conocimiento y aplicación de la reflexión formal que los estudios literarios proporcionan. Pero estamos convencidos que las disciplinas filológicas permiten una aproximación más ajustada en lo que al diseño formal se refiere, ayudándose de formulaciones conceptuales o teóricas que sostengan con solvencia la lectura que se vaya proporcionando de los textos, aunque siempre quede en la

---

que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación. El arte hace esto renunciando a aquellos esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían “naturales”, pero, no obstante, tiene presentes, sin rechazarlas, todas las conclusiones de la cultura precedente y sus exigencias que no pueden eliminarse.” Umberto Eco, *op.cit.*, pág. 11.

<sup>13</sup> No escapa al lector que esta formulación y posición crítica es la de Harold Bloom que ha leído buena parte del canon literario y, específicamente, los textos de Shakespeare como obras no que leemos sino que nos leen, especialmente en un texto como *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona 1995, donde afirma, pág. 59, “Shakespeare, desde Falstaff en adelante, añade a la función de la escritura de imaginación, que era enseñarnos a hablar con los demás, la ahora dominante, aunque más melancólica, lección poética: cómo hablar con nosotros mismos.”

obra algo inconcluso, algún fragmento que no tenga sentido. Eso es lo que Derrida reclama refiriéndose a la lectura de un poema cuando afirmaba que “todo verdadero poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo.”

Este inicial acercamiento a TTT quisiera dejar constancia que esta obra pretende ser leída como un texto que permite dibujar una estrecha vinculación, la mayor de las veces contradictoria, entre un ejercicio de pura imaginación y un ejercicio notarial de levantar acta de un tiempo histórico al límite de la desaparición y por tanto como un ejercicio, decíamos, cercano a la crónica.<sup>14</sup> Nos inclinamos a pensar que lo decisivo aquí estaría, no obstante, del lado del ejercicio imaginativo, ya que el escritor habla no sobre el mundo, sino en relación a las voces imaginarias que son capaces de desplegar un perfil ficcional de la realidad. La lógica del mundo que Cabrera Infante está levantando en TTT es una lógica que aúna distintos conglomerados de concepciones muchas veces inconciliables. Dicho en otros términos: por suficientemente plausible que sea la imagen que TTT edifique sobre La Habana nocturna y festiva poco tiempo antes del triunfo de la Revolución aportando matices sobre una visión más o menos real de la ciudad, parece evidente que su expresión más extrema solidifica una visión poética, una percepción exclusivamente literaria. Y

---

<sup>14</sup> Asentada, claro está, bajo una cantidad ingente de ficción y, sobre todo, de memoria resuelta ficcionalmente. El propio Cabrera Infante ha reconocido que la memoria es una cuestión perentoria en su obra afirmando de ella que “es como un acordeón, no hay un orden real, ni estricto... Eso es una especie de programa para la construcción de un libro. En realidad, lo que yo hago es basarme estrictamente en la memoria, y son las palabras las que cambian la memoria. Hay un proceso constante de parodia de las palabras mismas que cambia lo que ha pasado.” Véase Victorino Polo (coord), *Guillermo Cabrera Infante*, Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1998, pág. 60. En este mismo sentido no es de extrañar que en *La Habana para un infante difunto* el narrador afirme: “Yo le soy fiel a la memoria, aunque mi memoria me traicione.”

deberíamos poder asumir que esa imagen poética de La Habana no deja por ello de ser esencialmente paradójica: no existe, no puede haber una sola visión poética de La Habana siendo como es que Cabrera Infante escenifica una de las estructuras formales básicas de la novela moderna.<sup>15</sup> El avezado lector ya se habrá percatado que nos estamos refiriendo a lo que Cervantes inauguró como espacio irónico de la novela en un sentido muy preciso, que es el que aquí utilizaremos: se imagina una forma de vida que destruye toda unanimidad dogmática.

En estas primeras aproximaciones quisiéramos estar dibujando bien a las claras varios espacios posibles donde la escritura de Cabrera Infante establece una apuesta de riesgo: relaciones contradictorias entre manifestaciones propias de la cultura popular y manifestaciones indisociables de la alta cultura, manejo continuo de tradiciones pretéritas y modernas y escenificación de una literatura esencialmente plurisensitiva cuando no abiertamente subversiva. La imagen que el lector tiene de La Habana que dibuja Cabrera Infante es incierta: existen tantas como lectores haya. El lector de TTT erige una imagen contradictoria de La Habana, o, cuanto menos, parcial e incompleta.<sup>16</sup> Una imagen que

---

<sup>15</sup> Para una descripción de la idea de modernidad, tal y como nosotros la entendemos, véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991, págs. 23-99. Para una visión de conjunto de los avatares que el término “modernismo” ha sufrido, así como su relación con la vanguardia, véase “Un anillo hermenéutico: Modernismo y Vanguardia” en Domingo Ródenas, *Los espejos del novelista*, Península, Barcelona, 1998, págs. 23-112. En relación al contexto específicamente hispanoamericano, véase dos libros de Fernando Burgos, *La novela moderna hispanoamericana (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*, Orígenes, Madrid, 1985 y *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1992.

<sup>16</sup> “Una experiencia común para el habitante de la megalópolis moderna impone a su sistema de percepción una travesía por escenarios y fragmentos de un orden que se da sólo bajo la forma de un espejismo tipográfico, de un mirage babélico, barroco por excelencia. Ellos nos dicen que la ciudad es libro, album de

nada tiene que ver con la Historia (en mayúscula) oficial, sino con los entresijos de la historia (con minúscula) íntima. Es la historia de un recuerdo transmutado en historia viva, revelando y desvelando significados ocultos y habilitando una decisiva ambigüedad interpretativa, propia, por otro lado, de las obras que habitan nuestra modernidad.

El momento crucial en la vida y obra de Cabrera Infante es el año 1941 porque en esa fecha el escritor cubano pasa de su Gibara natal, en la provincia de Oriente, a La Habana. Ese cambio de lugar de residencia supuso en realidad un “cambio de paradigma”, al decir de Khun, porque modificó ostensiblemente su percepción de la realidad. Pero de ello aquí no debemos ocuparnos sino en la medida que esa nueva visión afecte a su tarea literaria.

La mirada de ese adolescente caribeño operará un cambio. Hará suyo el mundo de la capital y esa manera nueva de encarar la vida, descubriendo la fascinación por lo nuevo en los aspectos más cotidianos. Un nuevo lenguaje, unos nuevos sabores y olores y la revelación de la noche serán algunos de los pilares que sostendrán este descubrimiento personal. Todo ello tendrá una especial importancia en el recorrido literario no sólo de TTT, sino del conjunto de su obra literaria. Cabrera Infante encontrará en La Habana una nueva manera de enfrentarse al mundo, una explosión de los sentidos, insinuando un decorado vital que le acompañará desde ese momento hasta el resto de sus días, incluso en

---

dedicatorias que me son secretamente destinadas, pero que burlan al tiempo cualquier deseo, de coherencia y desciframiento. Un discurso –un texto fragmentario y roto-, disperso por la urbe, promete y posterga simultáneamente la reconstrucción final de un sentido en aras de un relato, de una mitología (no importa si personal o colectiva), de una leyenda, casi. La ciudad es el hiperespacio del texto, un lugar que se revela como privilegiado para la inserción de la señal lingüística.” Véase Fernando Rodríguez De la Flor, *Bibliocasma. Por una práctica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León, 1997, pág. 59. Para un seguimiento bibliográfico de la importancia que la ciudad tiene en la literatura contemporánea véase *infra*, nota 19.

su exilio londinense. Es de este modo que La Habana se convierte para Cabrera Infante en el decorado idóneo donde poder representar a sus personajes en fascinación constante por el mundo de los sentidos, la sensualidad de la música o del baile y el erotismo latente de las cantantes de la noche habanera. Pero lo que resulta verdaderamente premonitorio y decisivo para su tarea como escritor es su obsesión sobre el lenguaje. Siempre parece la prueba irrefutable de encontrarnos ante autores determinantes el que muestren una y otra vez en este o en aquel texto determinadas cuestiones temáticas, formas de expresión o cualquier otro mecanismo literario que se repita insistentemente. Así en Cabrera Infante su relación con el lenguaje se inicia ya en ese momento de ruptura que ahora estamos describiendo:

Yo hice un esfuerzo muy consciente –yo era un niño- para quitarme el acento de Oriente y dejar de cantar y dejar de usar las palabras que yo usaba como muletillas, que venían de la provincia de Oriente, y para aprender a hablar como hablan los habaneros. Y eso es lo único que yo creo haber conseguido totalmente. Que nadie, a partir de dos años después de mi llegada, pudiera sospechar que yo no era de La Habana. Y si eso no es decisivo ¿qué cosa puede ser decisiva?<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cito estas palabras de Cabrera Infante por el libro de Jacobo Machover, *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Universidad de Valencia, 2001, pág. 27. Suzanne Jill Levine, en un libro importante por otros motivos, revela una anécdota que corrobora esta obsesión por La Habana en Cabrera Infante cuando lo conoció en su exilio londinense. “Acompañada de Emir (Rodríguez Monegal) entré a su departamento de Gloucester Road (tan nerviosa que tropecé en el umbral de parquet inglés). Miriam Gómez, la esposa de Guillermo, una mujer alta y de pelo oscuro, nos escoltó por el largo pasillo hasta la guarida de Guillermo, una habitación tapizada de papel rayado como piel de tigre. Ahí estaba Guillermo, en cuclillas. Su Smith-Corona descansaba sobre un escritorio cercano, recargado contra la ventana. Era hombre de bigote y rasgos algo orientales. Sobre el escritorio, extendido, yacía un enorme mapa de La Habana. Luego me enteraría que el mapa era un objeto que en una época acompañaba a Guillermo en sus viajes; al llegar a su destino, lo depositaba con respeto sobre un

La lengua en la literatura de Cabrera Infante es un terreno desértico que hay que conquistar a través de un artificio, a través de una invención: ese es uno de los motivos que nos permiten hablar de una relativa periferia cultural. Cuando accede a La Habana desde Gibara Cabrera Infante debe optar por una lengua capaz de nutrir su escritura. Inventar esa lengua es, en realidad, inventarse a sí mismo.

Esa ciudad es el común denominador a todos los personajes que pululan por este texto, haciendo de ella un escenario teatral donde sobredimensionar cualquier reacción, palabra, gesto u olor. No sólo pertenecen a La Habana, sino que *son* La Habana. Una lectura más atenta de otra obra suya explicita fácilmente que esa Habana es nocturna:

La gran aventura comenzada sucedía más temprano, en La Habana de noche, con sus cafés al aire libre, novedosos, y sus orquestas de mujeres (no sé por qué las orquestas que amenizaban los cafés del Paseo del Prado, al doblar el edificio, eran todas femeninas, pero ver una mujer soplando un saxofón me producía una inquietante hilaridad) y la profusa iluminación: focos, faros, bombillas, reflectores, letreros luminosos: luces haciendo de la vida un día continuo. Yo venía de un pueblo pobre y aunque la casa de mis abuelos quedaba en la Calle Real no había más un bombillo de pocas bujías que apenas alumbraba el área alrededor del poste, haciendo más espesa la oscuridad de esquina a esquina.<sup>18</sup>

Una ciudad que no se representa de manera unívoca, sino que aparece fulgurante como una miríada de pequeños fragmentos que habrá que recomponer si se la quiere vislumbrar. Casi todas las valoraciones críticas que se han ocupado de Cabrera Infante han

---

escritorio provisional en el hotel o en casa de un amigo.” Véase Suzanne Jill Levine, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, FCE, México, 1998, pág. 16.

<sup>18</sup> Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pág. 14

dejado constancia de la importancia que esta ciudad juega en su quehacer literario.<sup>19</sup> La fascinación que La Habana ha producido en Cabrera Infante se muestra con transparencia en muchos de los pasajes de su obra, pero quisiéramos destacar uno por su belleza y contención excepcional:

La Habana lucía bellísima desde el barco. El mar estaba en calma, de un azul claro, casi celeste a veces, mechado por una costura morada, ancha, que alguien explicó que era el Gulf Stream. Había unas olas pequeñas, espumosas, que parecían gaviotas volando en un cielo invertido. La ciudad apareció de pronto, blanca,

---

<sup>19</sup> En el *Aviso* y la *Cronología* incorporados al texto de *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1999, pág. 500, que celebraba sus setenta años Cabrera Infante declaraba que “su más grande aventura” era “la vida en una gran ciudad.” Parece un recurrente tópico de nuestra modernidad literaria adscribir numerosas ficciones decisivas para el género novela –*Petersburg*, *Ulises*, *Manhattan Transfer* o *Berlín Alexanderplatz*– al desarrollo de las grandes urbes. En este sentido, literatura y ciudad es un binomio que afirma una oposición beligerante a la inercia de la Historia, reclamando para sí la fuerza de un dinamismo capaz de evitar leyes que uniformen a la población y, por ende, a los personajes: en la ciudad no hay una verdad, sino más bien la contingencia de unas opiniones. La autoridad no existe y en TTT no existe ni como escritura, puesto que postulamos que no hay una sola, sino continuas rectificaciones sobre un supuesto original de la letra y de la voz. (Véase más adelante el capítulo sobre la repetición). Se trataría entonces de aceptar las propuestas de Georg Simmel en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986, págs. 247 y ss. cuando defendía la posición de la urbe como un lugar lleno de estímulos y presidido por una lógica aventurera que favorece el desarrollo de unos personajes que miran, “piensa[n] y presenta[n] a los demás una re-formulación escrita de lo que tomamos por verdad y costumbre asentada” tal y como afirma Jordi Llovet en “Literatura y ciudad. Nuevas consideraciones” en *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, Ayuntamiento de Barcelona, Cuaderno Central nº 20. Para una visión más amplia del mismo fenómeno puede consultarse “Literatura i ciutat” en *El sentit i la forma*, Edicions 62, Barcelona, 1990, págs. 187 y ss. Por su parte en el imprescindible libro de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1991, este estudioso retrata las contradicciones internas que conllevan la vida en ciudades como San Petersburgo, París o Nueva York, cada una de ellas “ciudad irreal arquetípica de la modernidad”, pág. 177. En el contexto del *Modernism* europeo es imprescindible la consulta de “A Geography of Modernism” en *Modernism. A Guide to European Literature. 1890-1930*, Malcolm Bradbury y James McFarlane (ed.), Penguin Books, London, 1991, págs. 95-190.

vertiginosa. Había nubes sucias en el cielo, pero el sol brillaba afuera y La Habana no era una ciudad, sino el espejismo de una ciudad, un fantasma. Luego se abrió hacia los lados y fueron apareciendo unos colores rápidos que se fundían en seguida en el blanco soleado. Era un panorama, un CinemaScope real, el cinerama de la vida: para complacer a Mr. Campbell, que tanto le gusta el cine. Navegamos por entre edificios de espejos, reverberos que comían los ojos, junto a parques de un verde intenso o quemado, hasta otra ciudad más vieja y más oscura y más bella. Un muelle se acercó lenta, inexorablemente.<sup>20</sup>

Quede claro, pues, que la capital de Cuba juega un papel preponderante en la vida y en la obra de Cabrera Infante, convertida en un acontecimiento memorable, en una inscripción que se repetirá *ad nauseam* en todos sus textos.

Es por ello que las formas más destacadas para la descripción de TTT vienen a considerar la novela de Cabrera Infante como una suerte de foto fija sobre La Habana justo antes de la revolución. La memoria y el recuerdo edifican un intenso proceso de relectura que Cabrera Infante realiza sobre esa ciudad y todo lo que le sugiere. No se trata, en ningún caso, de ofrecer una imagen histórica de la ciudad y de las sensaciones que esta despierta en el autor, es decir, un relato tensado entre el orden de la ficción y el orden de los hechos, sino de invitar al lector a contemplar una visión muy personal de La Habana. Sea como fuere, tanto si nos referimos al Cabrera Infante periodista como al crítico de cine como al novelista que nunca declara ser, el autor de TTT es siempre el re-creador de un espacio mítico, vital, escénico, musical y plástico, oral y sexual que se erige en el núcleo central de toda su producción. Todos sus textos parecen ser atraídos por la fuerza irresistible de La Habana y hacia ella parecen dirigirse. La realidad cubana informa sus textos, tensionando

---

<sup>20</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1999, pág. 192.

su capacidad fabulatoria y provocando lo que nos parece una necesidad que el propio Cabrera Infante ha asumido sin demasiada afectación: actuar, dramatizar, *escenificar* la crónica de un mundo a punto de desaparecer y hacerlo desde la convicción que sólo se puede ser fiel a ese mundo en la medida que se le traiciona, en la medida que se plasma una imagen lo más personal posible. No hay otra Habana como la que recrea Cabrera Infante. No puede haberla porque es una imagen imperecedera y única, sobresaliente a la hora de plasmar las obsesiones de una mirada muy particular. La ciudad que aparece en TTT diseña y localiza una arquitectura del recuerdo, un *teatro de la memoria*<sup>21</sup> que reconstruye la experiencia cotidiana de la travesía que sus personajes –y el lector- recrean. Cabrera Infante provee, de este modo, una visión de la historia personal múltiple, antidogmática y esencialmente polisémica.<sup>22</sup> Esa ciudad siempre está, como los personajes que la pueblan,

---

<sup>21</sup> Para Cabrera Infante el cine es el teatro de su memoria.

<sup>22</sup> Es en *La Habana [captions]*, Emecé Editores, Barcelona, 2004, libro que recoge textos que Cabrera Infante envió a Frederic Amat para que se compusiera un libro de imágenes y palabras, donde aparece una de las mejores expresiones de lo que para Cabrera Infante es la ciudad: “Fundación Mitológica de La Habana: Hay otros libros, otros autores, en que La Habana parece ser la protagonista: “La noche de Ramón Yendía”, de Lino Novás Calvo y “El acoso” de Alejo Carpentier. En ambas, novellas más que novelas, La Habana es el lugar del acoso de sus antagonistas. Una vez más la ciudad es el genios loci. Es en la literatura y no en la geografía y mucho menos en la historia que está la fundación mitológica de La Habana.” Para Danubio Torres Fierro es por esta visión de la historia que el propósito de Cabrera Infante “tiene que ver con la estética y no con la historiografía o la sociología; apunta a una recreación (de la Historia) y creación (de la escritura) que emergen de un proceso radical de ficcionalización. [...] el procedimiento consiste en vaciar a la Historia de circunstancialidad, reducirla a escritura y, en la operación, transmutarla en mitología.” Véase Danubio Torres Fierro, *op. cit.*, págs. 249-50. Para Raymond D. Souza en la narrativa de Cabrera Infante la imagen histórica propiamente dicha aparece en todo su esplendor en *Vista del amanecer en el trópico*: “In many respects, *View of Dawn in the Tropics* represents a return to the past, to Cuba’s collective history and the former periods in the author’s literary career...” Véase Raymond D. Souza, *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*, University of Texas Press, Austin, 1996, pág. 125. Esta visión de la “fundación mitológica” de la

en constante movimiento. El ritmo acelerado o detenido depende de las escenas que protagonizan cada uno de los personajes.<sup>23</sup> No es otra, según nos parece, la intención del conocido epígrafe de TTT que Cabrera Infante tomó de su admirado Lewis Carroll (“Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada.”): se nos está

---

ciudad tuvo en *La Habana para un Infante Difunto* su otro momento memorable: “Desde el Malecón se veían los anuncios luminosos que enfrentaban el Parque maceo por su flanco occidental y aunque no se podían comparar con los anuncios lumínicos del Parque Central (especialmente con la bañista de luces que se lanzaba desde el trampolín intermitente al agua radiante, todo luces, anunciando trusas, ingrávida de Jantzen) los otros anuncios que iluminaban la acera de enfrente le prestaban a la noche habanera un sortilegio único, inolvidable: todavía recuerdo ese primer baño de luces, ese bautizo, la radiación amarilla que nos envolvía, el halo luminoso de la vida nocturna, la fosforescencia fatal porque era tan promisoría: la vía con días gratis. Pero la fosforescencia de La Habana no era una luz ajena que venía del sol o reflejada como la luna: era una luz propia que surgía de la ciudad, creada por ella, para bañarse y purificarse de la oscuridad que quedaba al otro lado del muro. Desde esa curva del Malecón se veía toda la vía, la que da al paisaje de La Habana, de día y de noche, su calidad de única, la carrera que recorrería después tantas veces en mi vida sin pensar en ella como ámbito, sin reflexionar en su posible término, imaginándola infinita, creyendola ilusoriamente eterna – aunque tal vez tenga su eternidad en el recuerdo. Caminamos desde el Parque Maceo hasta el encuentro de Malecón y Prado, junto al castillo de La Punta, donde la noche se hacía más luminosa en la vida pero no en el recuerdo y enfilamos Prado arriba, paseando más que caminando por debajo de los árboles que hacen una comba vegetal sobre el paseo central amurallado. Era la primera vez que advertía esta transformación del día volviéndose un largo crepúsculo eléctrico. En el pueblo no había más que el día y la noche, el día cegador, la noche ciega. La Habana (haciendo cierto el aserto, el viejo adagio que era más bien un allegro: «La Habana, quien no la ve no la ama» y yo la veía tal vez demasiado, la ciudad entrándome no sólo por los ojos, sino por los poros, que son los ojos del cuerpo) era fascinante –pero no me hacía perder el menos (nostalgia en la nostalgia, ese recuerdo entre estos recuerdos) al pueblo natal, a mi perro dejado detrás, a mi abuela que muchas veces fue mi madre, al mar que estaba mucho más presente en el pueblo que en este puerto tan poco marino a pesar del Malecón donde el mismo muro era una muralla contra el mar, y finalmente o principalmente me faltaba el campo al que salía a menudo con mi abuela.” Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un Infante Difunto*, *op. cit.*, págs. 18-19.

<sup>23</sup> A nuestro entender Jacobo Machover en *op. cit.*, pág. 48, acierta al insistir que “el ritmo siempre es diferente según los casos: lento en el primer movimiento, trepidante en el segundo, con visiones y pulsaciones perfectamente complementarias.”

ofreciendo la posibilidad de ver el otro lado de las cosas y como afirma Emir Rodríguez Monegal “es, ante todo, el fundamento de una visión ambigua que postula que la realidad que vemos, tocamos, oímos, olemos y gustamos es susceptible de ser encarada desde otra perspectiva radicalmente opuesta.”<sup>24</sup> A lo que se nos invita en TTT es a una visión múltiple, cuando no perenne, y dotada de distintas versiones y por ello repetitiva. Una imagen que difícilmente puede ser objetivada (y todavía nos parece más difícil en relación a un supuesto “pensamiento de Cabrera Infante”). La matriz de la visión ficcionalizante del mundo que se celebra en TTT debería orientar nuestra reflexión hacia un acto puramente estético, es decir, constreñido al espacio y la reflexión que se nos aporta en el acto de la lectura.<sup>25</sup> La comprensión de ese texto reclama muy especialmente aquello que Edward W.

---

<sup>24</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*” en Julián Ríos (comp.), *op. cit.*, pág. 90.

<sup>25</sup> Wolfgang Iser, discípulo de Gadamer y miembro de la escuela de Constanza, considera que el texto funciona como una especie de espejo capaz de comprobar que las expectativas del lector son inseparables en la comprensión de un texto. La convergencia que Iser plantea entre texto y lector nos parece necesaria para establecer determinados mecanismos que el texto de Cabrera Infante dispone y porque permite vislumbrar que lo que Iser denomina “la dimensión virtual del texto” permite que el autor y el lector de TTT participen en un juego de imaginación que se nos antoja fundamental en la lectura de este texto. Iser considera que este proceso es “virtualmente hermenéutico. El texto provoca ciertas expectativas que a su vez nosotros proyectamos sobre el texto de tal modo que reducimos las posibilidades polisemánticas a una única interpretación que convenga a las expectativas creadas, extrayendo así un significado individual y configurativo.” Véase Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: Enfoque metodológico” contenido José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Editorial Arco/Libros, Madrid, 1987, pág. 229. Para el propósito de lectura de TTT rescato de Iser esta idea de que la indeterminación se erige precisamente en la miseria y el esplendor del texto literario y su concepto de ‘espacios vacíos’ (*Leerstellen*) o lugares de indeterminación como el lugar idóneo en el que se hace patente la estructura apelativa del texto y como el lugar donde se reclama la integración del lector. Activando esos huecos de decisión estamos comprometiendo positivamente la imaginación lectora en la cooperación constructiva del sentido que reclama un texto como TTT. Véase *infra* n. 55. Puede consultarse la lectura sumamente inteligente que Amalia Rodríguez Monroy realiza de las

Said pedía al crítico: “La comprensión es un acto de imaginación”<sup>26</sup>, o aquello que Calvino llamó “visibilidad”<sup>27</sup>. Ambos mecanismos explicitan un discurso que el autor-implícito de TTT propone para que el lector-implícito lo actualice.<sup>28</sup>

Este estudio, entonces, quisieramos dar cuerpo a una intuición inicial que suscitó la primera lectura de TTT hace ya algunos años y que se vio refrendada en diversas relecturas de este texto. Nos parece plausible defender la idea de que una parte del embrión creativo que sostiene esta novela tiene que ver con una intención esencialmente contradictoria o ambigua. Muchos de los pasajes de TTT presentan diversas posibilidades de lectura porque el texto se mueve en varios planos dificultando así –TTT es un texto complejo que no se

---

vertientes teóricas de la escuela de Constanza y que le lleva a una lectura crítica de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin en su libro *El saber del traductor*, Montesinos, Barcelona, 1999, págs. 308-346. No podemos detenernos aquí, pero para seguir la discusión sería necesario remitirse a las páginas que Steiner dedica a Benjamin en su libro *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, FCE, México, 1995, págs. 84-93. Para un resumen certero de las posiciones críticas de la estética de la recepción puede consultarse el artículo de Elrud Ibsch, “La recepción literaria”, en el compendio de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, (ed.), *Teoría literaria, Siglo XXI*, Madrid, 1993, págs. 287-313, y el capítulo cuarto del libro de Renato Prada, *Literatura y realidad*, FCE, México, 1999, págs. 159-221, especialmente el epígrafe “La competencia del lector”.

<sup>26</sup> Edward W. Said, *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona, 2004, pág. 215.

<sup>27</sup> Para Italo Calvino la visibilidad referida a un texto literario estriba en “la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores o formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes.” Véase Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2000, pág. 98. Es así que en la literatura de Cabrera Infante habría mucho *que ver*.

<sup>28</sup> Renato Prada, *op. cit.*, pág. 215, afirma que “el autor-implícito, por una parte, presupone la competencia del lector-implícito; pero, además, por otra, la instituye: de ahí que el acto de leer sea uno de los factores de la formación de la competencia del lector-implícito. Esta característica se hace evidente en los discursos innovadores respecto a la serie o el género literario. Novelas como *Ulises*, *El proceso*, *El sonido y la furia*, *En el laberinto*, “encuentran” a su lector-implícito después de varios intentos de lectura.”

ofrece inicialmente al lector y todavía menos a lo que Julio Cortázar denominó ‘lector hembra’<sup>29</sup> - un intento de clasificación en uno u otro sentido o tratando de hacer patente un enfoque que proporcione una visión única y absoluta.

A un nivel anecdótico TTT permite ser leído como un texto que escenifica una inmensa broma, un chiste sin fin que da forma a las experiencias de unos personajes ocupados en vivir de una manera radicalmente frívola.

Se trataría entonces de colocar bombas, cuantas más mejor, en los cimientos de un edificio literario que no se deja leer como si fuera un texto serio, prestigioso o cultural. De ahí que se ataquen constantemente, desde esa actitud humorística y paródica, todos los recursos que la sociedad produce a la hora de encumbrar un edificio de ‘alta cultura’.<sup>30</sup> Ello no sólo se evidencia en el mundo que ofrece TTT, sino también, y tal vez con mayor fuerza, en la lectura que realice cualquier lector atento a la obra de Cabrera Infante. Nuestro autor está mostrando una decidida contienda hacia el lector que institucionaliza la lectura de cualquiera de sus textos y por ello instala mecanismos literarios que dificultan esa

---

<sup>29</sup> Sabido es que el lector hembra no participa de la aventura intelectual que el autor le propone. Para Cortázar la novela está escrita para desafiar al lector, mal acostumbrado a leer un texto que presenta una relación mimética con la realidad. Para Cortázar “el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. [...] Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las muy bonitas, muy *trompe l’oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del honnête homme. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protesten que los agarre el beriberi.” Julio Cortázar, *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 1994, pág. 561.

<sup>30</sup> No podemos por menos que recordar al lector las similitudes entre TTT y la *Caterva* del olvidado Juan Filloy en lo que hace referencia a la representación de dos mundos frívolos, antidogmáticos y lingüísticamente lúdicos.

institucionalización. El ataque ya no es solo a la institución de la literatura sino también a la literatura como institución y al lector institucionalizado por una escritura sosegada y tradicional. De ahí que Cabrera Infante ponga sobre la mesa una y otra vez elementos dislocadores que osurecen y problematizan el texto, conformando así un sentido del mundo en el que lo ilógico, lo irracional y lo contradictorio encuentra el lugar en su mundo narrativo. Esa irracionalidad de TTT tiene una lógica que debe ser descubierta gracias al uso imaginativo al que más arriba hacíamos referencia. Intentar, no obstante, una clasificación de esa lógica es una empresa condenada al fracaso.

A la par que TTT constituye como queda dicho un atlas de la ‘cultura popular’ su lectura también edifica un mapa verosímil de la cultura escrita con alusiones a un lenguaje literario de lo más sofisticado y con referencias propias del ‘mundo culto’. No escapará al lector experimentado que este reverso de la moneda que Cabrera Infante presenta vincula su poética y desliza su texto hacia un terreno paralelo a la obra de James Joyce,<sup>31</sup> pero que principia en la sátira menipea y en la vastedad de la literatura barroca y conceptista de tradición europea.

---

<sup>31</sup> En 1972 Cabrera Infante tradujo *Dubliners*. Ha sido, a qué dudarlo, lector del *Ulises*, pero, en cambio, en una entrevista declaró que “*Finnegans Wake* es un libro ilegible. Confieso que he leído muy pocas de sus páginas. Nabokov no llegó a terminarlo. Aun sus lectores más atentos (como Anthony Burgess, que pretendía que lo estaba traduciendo al italiano) necesitan demasiadas claves para llegar a entender los centenares de miles de puns, en varios idiomas, de los que Joyce sólo dominaba unos pocos: hay, por ejemplo, paranomasias que incluyen términos persas. Para mí ese libro es un callejón sin salida, aun como lectura, sin tener que imaginar la enormidad de su traducción.” Véase Rosa M. Pereda, “Guillermo Cabrera Infante o la construcción del mito” en *Guillermo Cabrera Infante*, EDAF, Madrid, 1978, pág. 109. Para Borges *Finnegans Wake* no era más que “un tejido de lánguidos retruécanos en un inglés vetado de alemán, italiano y latín”, a los que le resultaba “difícil no calificar de frustrados e incompetentes.” Véase Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, Tusquets, Barcelona, 1986, pág. 328.

Nuestro propósito es, por tanto, el de contribuir al conocimiento de la obra de Cabrera Infante aportando un estudio pluridisciplinar que centra su atención en TTT, novela con la que ganó, como es sabido, el prestigioso “Premio Biblioteca Breve” de Seix Barral en 1964, y que trataba de reconstruir el ambiente fundamentalmente nocturno de La Habana inmediatamente anterior a la Revolución. La vida nocturna es, como hemos dicho, la característica más sobresaliente y la que define el espacio de la ciudad en TTT.<sup>32</sup> Una vida con un ritmo marcado por el mundo de la música, el bolero, el sexo, el cine<sup>33</sup> y, sobre todo, por la conversación y las grafías, por los textos orales y por los textos escritos. Tenemos una cierta idea de La Habana de TTT gracias no a una visión de conjunto, sino más bien a las pinceladas que, a saltos, la novela proporciona. No debería extrañar ese aparente caos, pues la agitación temporal, con sus saltos hacia delante y hacia atrás, es uno de los principios básicos de la memoria. Efectivamente, TTT parece ser un libro construido desde los recuerdos, pero en un triple sentido: recuerdos de las voces (oralidad), recuerdos de textos gráficos (escritura) y recuerdos repetidos (traicionados) de las propias palabras que esas voces y aquellos textos erigen. Esa memoria evoca, antes que nada, dos elementos

---

<sup>32</sup> “Habanidad de habanidades, todo es habanidad. La Habana es una fijación en mí mientras ella nunca fue mi movimiento perpetuo. Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche. Recordar es abrir esa caja de Pandora de la que salen todos los dolores, todos los olores y esa música nocturna. Dos hembras tengo yo, ella y mi mano. ¿O es una soladós? Puntilloso debo atravesar con mi lengua bífida ese puns asinorum que va del as de bastos al cunt-diamor, el haz de corazones. Punnilingus. The pun of no return. Ya se acerca. Todo escritor con más de una lengua deberá hablar con señales de humo de humo verde. Ya me cerca. Viene a solas. Se viene sola ¿O es una isla las dos? Dos despatrias tengo yo, the City of Words y das Kleine Nachtmusik. La petite morte et la musique.” Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, op. cit., pág. 461.

<sup>33</sup> Un experto conocedor del cine clásico y moderno como Cabrera Infante escribe una novela imposible de llevar al cine, como el *Ulises*. En TTT hay demasiados puntos de fuga.

que gozan de diversas implicaciones: la traición y la traducción. El primer personaje-narrador que aparece en la novela es ya la actuación esceno-gráfica de un intérprete. Dicho en otras palabras, un traductor. Otro de los personajes, Bustrófedon, si es algo en la novela es un traductor, un políglota que copia –el copista como el ser que repite-, traduce y traiciona determinados textos y a determinados escritores cubanos.

En este estudio es necesario imaginar –de la mano de Said- y visualizar –al amparo de Calvino- TTT como un espacio narrativo que, erigiéndose indudablemente como el centro de la producción de Cabrera Infante, debe ser estudiado teniendo cerca la referencia de otros textos, anteriores y posteriores, del propio autor. TTT es un texto que no puede operar en solitario, sino sólo articulándolo en el contexto de un sistema que es toda la producción literaria de Cabrera Infante, aunque sea esa obra la que mejor muestre la poética de nuestro autor. Pensamos, especialmente, en textos como los que contiene *Exorcismos de esti(l)o* que lleva hasta el límite algunas de las propuestas que en TTT caracterizaban el trabajo de Cabrera Infante: los juegos con la grafía. O textos como *O* que es una libro enormemente revelador y un complemento útil para la lectura de TTT, fundamentalmente su texto sobre Lewis Carroll, “Centenario en el espejo”, y sus “Formas de poesía popular”. *O La Habana para un infante difunto* novela sobre la que el profesor Joaquín Marco ya se preguntaba si no es lo que Cabrera Infante dejó fuera de TTT.<sup>34</sup>

Es por ello que la oralidad y la escritura vienen a convertirse en la novela de Cabrera Infante en la piedra de toque que permite vincular lo “popular” con la supuesta

---

<sup>34</sup> “Deberíamos preguntarnos si *La Habana para un infante difunto* es lo que el propio Cabrera Infante dejó fuera de *Tres tristes tigres*. Porque también aquí se trata de una confesión, aunque menos brutal, igualmente cínica.” Véase Joaquín Marco, *op. cit.*, pág. 409.

cultura dominante, es decir, lo “gráfico”, la escritura. Estamos, y ese quisiera ser nuestro campo de acción, ante un terreno de interrelación y de conflicto de varios discursos (donde incluso, el cine viene a añadirse como otro más y no precisamente en la obra de Cabrera Infante de poca importancia).

Esa oralidad no es entendida aquí en oposición a la escritura, o mejor dicho, como la oposición de un discurso no hegemónico (lo “popular”) frente a un discurso hegemónico (lo “culto”). Quisiéramos declarar que en una poética como la de Cabrera Infante -y muy especialmente en un texto como TTT- lo “popular” y lo “culto” no pertenecen a esas oposiciones binarias o incluso a aquellas concepciones que hacen de los discursos populares imitaciones burdas de las culturas de la élite. Para Bajtin las representaciones de la cultura oficial se caracterizan por un tono de *seriedad exclusiva*, esa “seriedad helada y pétrea”<sup>35</sup> que ofrece una lógica unitaria, a pesar de que pueda mostrarse heterogénea y ambivalente. En la cultura popular, en cambio, la risa es el elemento definitorio pero no porque se oponga paródicamente a la alta cultura sino porque se erige en la manifestación por excelencia de una visión cómica del mundo.<sup>36</sup> Todo estudio de la obra de Cabrera

---

<sup>35</sup> Mijail Bajtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 71.

<sup>36</sup> Es esta una de las paradojas de la poética de Cabrera Infante: una visión cómica del mundo que ofrece por contraste una mirada trágica de la existencia. A pesar de lo que pudiera parecer, Cabrera Infante se configura como un autor trágico: *puns hide pain* (detrás del juego está el dolor). A propósito de su muerte en febrero de 2005 escribíamos que “con Cabrera Infante desaparece no sólo un escritor único e irreplicable, un escritor capaz de cambiar en cada nueva obra de registro, un escritor con una imaginación infinita, sino que desaparece un escritor trágico, aquel que sabe que la vida es pura comedia.” Véase Ricardo Baixeras, *El final de la parodia*, *El Periódico*, martes 22 de febrero de 2005. No es de extrañar entonces que a pesar de edificar una literatura risible no conozcamos ninguna fotografía sonriente de Cabrera Infante. Esta visión trágica recuerda las palabras de José Lezama Lima: “Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico.” Está por

Infante debería retener, desde el inicio, la consideración de que el discurso que lleva a cabo el autor cubano nos lleva, inexorablemente, a un espacio híbrido y pluridisciplinar, donde lo misceláneo reúne elementos contradictorios, pero que se erigen precisamente en lo característico del libro, a la estela de ese gran contradictorio que fue Lewis Carroll, tan admirado por Cabrera Infante. La cultura popular es uno de esos elementos y lo es en tanto que mecanismo que permite a Cabrera Infante “*usar los textos culturales*”<sup>37</sup>.

Lo popular sigue siendo un lugar resbaladizo cuyo objeto de estudio no es fácil de precisar. Hasta donde sabemos diríamos que, inicialmente, el objeto de lo “popular” remite a la oralidad, y ésta, a su vez, a la presencia del *cuerpo*, de la *voz* y de la *risa* y a un terreno fronterizo donde una cierta plenitud original de los signos cobra sentido. La preocupación en esta poética está puesta en la escenificación de la vida mental y corporal de La Habana y hacerlo a través de una vida festiva que los personajes de TTT *interpretan* continuamente, pero especialmente Bustrofedon, Silvestre, Cué y Robot. Se trata de un “realismo

---

pensar todavía la presencia de lo trágico en la obra de Cabrera Infante, pensar el papel que la muerte juega en la literatura de Cabrera Infante y, muy especialmente, en TTT. La muerte de B. o el peregrinaje fúnebre que no se describe en relación a la desaparición de La Estrella y que se narra en “Meta-Final”. Pero también la muerte de La Habana: estamos tentados a afirmar que la ciudad-escenario de sus textos está muerta porque sólo existe entre sus páginas. M.-Pierrette Malcuzyński piensa que “*Trois tristes tigres* est malgré tout imprégné d’une profonde tristesse, parfois tragique”. Véase M.-Pierrette Malcuzyński, *Entre-Dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, Rodopi, Amsterdam, 1992, pág. 203.

<sup>37</sup> Iris M. Zavala, *Escuchar a Bajtin*, Montesinos, Barcelona, 1996, pág. 207. Es ese uso de los textos de la tradición lo que permite a Iris M. Zavala hablar de “una forma de apropiación y re-acentuación, por tanto asimilación y transformación de los productos. Se pone de manifiesto un proceso de interacción, conflicto y compromiso entre los grupos dominantes y los subordinados. Y, lo que es aún más importante, la cultura popular es, no sólo un producto del discurso intelectual, sino variantes de organización de las tradiciones verbales, que materializan en un objeto estético otra forma arquitectónica.” Para una lectura sumamente estimulante de los textos bajtinianos puede consultarse también de la profesora Zavala *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Austral, Madrid, 1991.

grotesco” al decir bajtiniano, es decir, de reconstruir una escenificación de todos esos elementos en el texto: escenificación más que representación de sonidos –la oralidad- y de imágenes –la escritura. ¿Cómo conservar estos elementos que caracterizan algunos de los episodios más característicos de TTT? ¿Y cómo hacerlo desde la escritura para que traslade y traduzca la entonación, la mímica y los gestos? La única tecnología verbal –dirían Havelock y Ong- es la memoria y en la memoria lo acústico parece ser una certeza. Dicho en pocas palabras: lo que está describiendo Cabrera Infante es una tecnología, una técnica, y una manera de acercarse a ese propósito de rememoración que seduce al lector no tanto por lo que significa (además de que esa tarea en gran parte ya ha sido realizada por la crítica que se ha ocupado de su obra), sino por cómo se significa, por *cómo se escribe sobre un trapecio sin red*. Esta obra se distingue en la mente del lector como un texto centrado en la comicidad de un retruécano, de un juego de palabras, o del *pun* que los personajes van produciendo. El trabajo que debe realizar el lector (y que, en parte es el mismo que ha ocupado al autor) tiene que ver con este juego, como decía Borges, de juntar palabras que nunca antes se hubiera imaginado una al lado de la otra.

En TTT aparecen dos tipos de cultura, la cultura de la oralidad, que depende de la inmediatez de lo acústico, y la cultura de la escritura, de la literalidad, sujeta al mundo visual. Parte del esfuerzo que tiene que hacer el lector se sitúa entre estos dos elementos y el elemento que aglutina ese esfuerzo tiene un nombre que en la obra de Cabrera Infante diríamos que cobra su verdadera dimensión: la inmediatez del texto. Esta inmediatez es correlativa y está necesariamente vinculada al acto de leer que produce en el lector-intérprete una suerte de pre-texto para el diálogo. Esta cercanísima vinculación al texto nos parece que produce en realidad una invitación al placer que Roland Barthes ya sugería y

que en TTT parece encontrar su especificidad. Entonces experimentar TTT se corresponde con “la escritura en alta voz” que Barthes ha definido al la perfección:

Considerando los sonidos de la lengua, la escritura en alta voz no es fonológica sino fonética, su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofanía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje. Un cierto arte de la melodía puede dar idea de esta escritura vocal, pero como la melodía está muerta es tal vez en el cine donde pueda encontrársela con mayor facilidad. En efecto, es suficiente que el cine tome *de muy cerca* el sonido de la palabra (en suma es la definición generalizada del “tono” de la escritura) y haga escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano ( que la voz, que la escritura sean frescas, livianas, lubricadas, finalmente granuladas y vibrantes como el hocico de un animal) para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirria, acaricia, raspa, corta: goza.<sup>38</sup>

Es por todo ello que en TTT cabe hablar con cierta urgencia de una recepción recreativa, interpretada, una “kátharsis comunicativa”<sup>39</sup> que atañe a los personajes del texto

---

<sup>38</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1998, pág. 109

<sup>39</sup> Es con estos términos que Ángel Gabilondo define la lectura en tanto que el vaivén del decir. Véase Ángel Gabilondo, *Trazos del eros. Del leer, hablar y escribir*, Tecnos, Madrid, 1997, pág. 354. Gabilondo parece hacerse eco de las palabras proféticas que el mismo Roland Barthes había escrito en la lección inaugural de la cátedra lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977 y recogida en *El placer del texto, op. cit.*, pág. 133. El semiólogo francés reclamaba la necesidad de implantar un horizonte hermenéutico capaz de provocar una práctica semiótica muy cercana a la lectura que aquí se pretende de TTT y que debía consistir según Barthes en una “actuación de los signos” Véase *infra*, pág. 141, nota 13 y pág. 143, nota 15.

de Cabrera Infante y a sus lectores. De ese modo se llega a la posibilidad de una lectura de TTT doblemente orientada: hacia la evocación de otras escrituras (o de la reminiscencia como una técnica de escritura) y hacia un acto de transformación continua de la propia escritura (o de la repetición como una forma de escribir sobre el trapecio). La primera implica una posición del escritor y del narratario como lector; la segunda, los recursos de la escritura para plasmar los juegos fónicos y gráficos. Leer y escribir como operaciones interactivas y simultáneas.

El sonido y la imagen pueden ser encarados como algo distinto a lo que se presenta. No es otra la intención del ya comentado epígrafe de Lewis Carroll que abre la novela, aunque su mención indique también un interés muy acusado por imaginar un mundo captado justo en el momento en que va a desaparecer.<sup>40</sup> Pero incluso en esta intención, y tal y como ha afirmado el propio Cabrera Infante, el propósito del libro es, eminentemente, estético. Quisiéramos no olvidar en ningún momento esta advertencia: el juicio estético que se pretende aquí es el que sitúa la auténtica dimensión del libro. Las consideraciones políticas entresacadas de una lectura parcial de TTT, y a nuestro entender equivocada, no pueden tener cabida. La escritura creativa de Cabrera Infante se caracteriza, fundamentalmente, por una fuerte voluntad lúdica y estética: escribir un texto es, como en

---

<sup>40</sup> En *Exorcismos de esti(l)o*, Seix Barral, Barcelona, 1976, página 214, hay un texto revelador en relación a este epígrafe de TTT: “Lichtenberg combatía la soledad con una vela, al encenderla, pero luego blow cuando la vela estaba apagada, ¿cómo combatía la nada de la vela? ¿Con el recuerdo de su compañía? ¿Ha tratado usted de encender una vela en el recuerdo? Esa forma de nostalgia no es más que el dolor del regreso, del recuerdo, una forma de la lástima. Prefiero la agnostalgia. La vela no es una vela en la oscuridad. Esta vela puedo apagarla blow ahora y luego encenderla con un fósforo, pero la vela del recuerdo ¿con qué fuego prometido puedo restituirla? Mientras haya velas habrá nostalgia, ya que el recuerdo durará lo que duré la vela, pero el recuerdo de la vela del recuerdo ¿qué dura? ¿Dura la vela o dura el recuerdo?”

su homólogo Sterne, un ejercicio lúdico (TTT crea sus propias reglas de juego) que nos recuerda, una y otra vez, la especificidad de la obra literaria que tenemos en nuestras manos.

Si la fineza del Barroco, por otro lado, insta un horizonte eminentemente ambivalente y ambiguo, entonces la capacidad verbal que se percibe en TTT es una prueba más que hace de esta pieza narrativa un instrumento sobresaliente para el estudio de la estética del Barroco, sin menoscabo de la naturaleza irremediablemente moderna del texto, y quizá precisamente por ello, es decir, por ser un texto también barroco es un texto moderno o porque la modernidad de texto reside, precisamente, en aludir a esa imagen del pasado, tan cara para Benjamin, y de la que no es posible prescindir. No obstante, nos apresuramos a señalar que todas las cuestiones referentes a las posibles relaciones del texto de Cabrera Infante con la poética barroca quedan fuera de este trabajo porque consideramos que merecen una atención específica.<sup>41</sup> En cualquier caso apuntemos, solamente, que las

---

<sup>41</sup> Las relaciones que la poética de Cabrera Infante establece con la poética del barroco tienen una historia pormenorizada que excede a la intención de este estudio y que podría dar lugar a otra tesis. El lector puede consultar una gran cantidad de bibliografía en este sentido. Sería imprescindible iniciar este estudio con el clásico de Luciano Anceschi, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Tecnos, Madrid, 1991, porque ofrece un panorama muy riguroso sobre el método, la historia y las estructuras del barroco. Es conveniente, en una aproximación preliminar, consultar el libro de Eugeni D'Ors, *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993 y el estudio de Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, José Corti, Paris 1998. Un libro de carácter general cuya consulta es necesaria porque establece los paradigmas contemporáneos del barroco es el de Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, SAGE Publications, London, 1994. Un libro poco conocido pero capital para abordar con garantías una reflexión contemporánea en torno al barroco es VV. AA. *Barroco y Neobarroco*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992. José Luis Brea en *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991, que dedica un capítulo al tema titulado "Neobarroco: un viento sin norte (Reprise)", acierta al afirmar que lo que importa en el neobarroco es "la puesta en evidencia de su plasticidad inagotable. Toda forma es revocable, prolongable y, por lo mismo, insuficiente, incierta.", pág.

145. Véase asimismo para otra aproximación a la modernidad del barroco el libro de Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989. Borges en el “Prólogo” a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, *op. cit.*, pág 321, dejó escrito que “barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia criatura... yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste se exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.” Para un estudio más pormenorizado en relación a la especificidad del neobarroco hispanoamericano es imprescindible la lectura que realizó Severo Sarduy y sus aproximaciones a la estética barroca en sus ensayos “Barroco” y “Simulación” contenidos en sus *Obra Completa*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Madrid, 1999, págs. 1195-1345 y que lanzó por vez primera desde el exilio en 1972 en su famoso artículo “El barroco y el neobarroco” publicado en el volumen colectivo César Fernández de Moreno, (ed.), *América Latina en su Literatura*, Madrid, 1998, págs. 167-185. En este contexto propiamente hispanoamericano es necesaria la aproximación y el recorrido que el profesor Roberto González Echevarría realiza en su libro *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Editorial Colibrí, España, 1999 y el artículo de César Salgado, “Barroco Joyce: Jorge Luis Borges’s and José Lezama Lima’s antagonistic readings” que aparece en *Transcultural Joyce*, editado por Karen R. Lawrence, Cambridge University Press, 1998, págs. 63-97. De obligado cumplimiento es la lectura del libro de Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca, Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987, que aunque se ocupa de la narrativa de Severo Sarduy tiene fragmentos críticos sobre la cuestión del neobarroco extremadamente lúcidos. Asimismo se puede consultar el capítulo tercero de la segunda parte del libro de Rafael Humberto Moreno-Durán *De la barbarie a la imaginación*, Tusquets, Barcelona, 1976, que lleva por título “La imaginación barroca americana”, págs., 277-325. Varios son los estudios que deben ser consultados para la relación que Cabrera Infante establece con dicha estética. En primer lugar el libro de Carmen Bustillo *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1996, sobre todo el capítulo dedicado íntegramente a Cabrera Infante, “*Tres tristes tigres: una retórica accidental*”, págs. 251-273, donde se defiende que “muchas de las características que definen el texto se insertan dentro de los rasgos más sobresalientes de la estética del Barroco, como sería la sobreabundancia, no solamente de personajes y acciones sino de la misma palabra que prolifera al nombrar, haciendo explotar significados y sonidos, transformándose a sí misma a través de una lógica de lo imaginario”, pág. 251. También el de Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, FCE, México, 2000, libro de una lucidez inusitada sobre todo la primera parte, “Barroco y posmodernidad.” Es imprescindible la consulta del libro de VV. AA., *Le Néo-Baroque cubain, op. cit.*, sobre todo los capítulos dedicados a Cabrera Infante. No está de más la consulta del capítulo que Carlos Fuentes le dedica en su *Espejo enterrado*, Taurus, Madrid, 1992, págs. 277-309, donde el autor de *Terra Nostra* afirma que el barroco “exige puntos de vista determinados por el desplazamiento y rehúsa darle a nada ni a nadie un punto de vista privilegiado”, pág. 291, palabras que parecen haber sido

relaciones que podemos establecer entre la poética del barroco y la poética de Cabrera Infante tienen que ver, por un lado, y siguiendo a Christine Buci-Glucksmann, con los juegos del lenguaje:

Si el barroco “histórico” vio el mundo como una biblioteca en la que todos los libros habrían sido leídos, como un teatro en el que cada cual interpreta su papel hasta el punto de integrar una pragmática del espectador en el drama, el neo-barroco que ha perdido además el horizonte del creer- se sitúa de golpe en el terreno de los juegos de lenguaje, en el sentido de Wittgenstein<sup>42</sup>

Desde otro punto de vista y si definimos a Cabrera Infante como un escritor neobarroco lo haríamos desde la premisa de que es un productor de mundos cercados unos en otros como teatros repetidos. En este punto, que no excluye pero sí aminora la presencia simultánea del otro extremo –la realidad-, hay un lugar preciso para la memoria y para el olvido. La repetición de este teatro personal prefigura y escenifica la presencia repetida de la memoria como obsesión.<sup>43</sup>

La mayoría de estas cuestiones permiten asediar la obra de Cabrera Infante desde múltiples perspectivas, pero tienen en el uso del lenguaje el eje decisivo que las aglutina y

---

escritas para TTT. Agradezco a la profesora Iris M. Zavala la recomendación de la lectura del libro de M.-Pierrette Malcuzyński, *op. cit.*, con dos capítulos de sumo interés porque asedian la obra de Cabrera Infante específicamente: el tercero (“Le champ notionnel du (néo)baroque (Parcours historique et étymologique)” y el cuarto “L’histoire [contre]faite Nature” donde aparece un pasaje dedicado a la imaginaria grotesca de TTT.

<sup>42</sup> Christine Buci-Glucksmann, “La manera o el nacimiento de la estética” en VV. AA., *Barroco y Neobarroco*, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>43</sup> El aprendizaje de la memoria como obsesión a buen seguro que Cabrera Infante lo aprendió de Borges cuya literatura plasmó hasta la saciedad la identificación de la memoria con la obsesión que no cesa de repetirse. No el hombre, sino el mundo, en los cuentos de Borges, se torna una gran memoria totalitaria que todo lo invade.

que es uno de los rasgos más llamativos de TTT porque viene a formular una intención no de destrucción del lenguaje, como se ha dicho, sino de continua transformación de los modelos permanentes y convencionales de la comunicación y aun de la comunicación literaria.

El lenguaje en una obra como TTT se nos presenta, a menudo, como un espacio discursivo en el que se combinan diversos elementos y disciplinas y donde se lleva a cabo un consciente registro de posibles operaciones lingüísticas, literarias, musicales y visuales. Toda tentativa de aproximación a este texto deberá tener en cuenta que esa combinación en el espacio textual -porque al fin y al cabo de un texto es de lo que se trata- es posible recuperarla como sentido (no obstante, no es tanto el sentido lo que se puede recuperar, sino el cómo se produce ese sentido, *cómo se escribe sobre un trapecio sin red*) desde una redistribución tanto del sistema de la lengua como del sistema de lo literario. Cabrera Infante pone especial empeño en incorporar a su texto modificaciones y re-valorizaciones (repeticiones) de las palabras y de las convenciones literarias con un acento especial. El escritor Cabrera Infante entonces, en tanto que sujeto que practica el lenguaje, practica (y el término lo utilizamos en un sentido literal: el escritor se ejercita y juega con el lenguaje) la innovación con el lenguaje, y rompe así su posible único sentido. Una parte de ese texto se plantea la escritura como un ejercicio límite, aquel que atrae al lenguaje hacia su propia desaparición, hacia los trazos del silencio, de la página en blanco: hacia “la ausencia de

libro.”<sup>44</sup> O cuanto menos del libro en tanto que discuso lineal y no equívoco, y todavía más: del libro en tanto que novela.

Otra parte se plantea la escritura como una experiencia empática que alberga una interacción entre códigos verbales y códigos icónicos,<sup>45</sup> de tal modo que el texto es mensaje lingüístico, pero es también mensaje icónico. La condición de un texto de este tipo es polisémica, plurisignificativa. Lo que significa que resulta ser inagotable. Si no andamos errados el acoplamiento de ambos códigos (imagen y texto) le permite a Cabrera Infante ofrecer al lector un amplio campo de aplicaciones memorativas que parece ser aquí lo decisivo: distinguir en la mente del lector el texto de TTT como un espacio memorable.<sup>46</sup>

Ahora bien, en esta doble caracterización del escritor como aquel que, innovando y modificando el sistema de la lengua, se mantiene, no obstante, en el interior de ese sistema, un tercer elemento viene a incorporarse a esta primera caracterización: la tradición literaria. Ahora nos preguntamos si, además de comprobar cómo en TTT se pone en juego una cierta normatividad del lenguaje existe igualmente un querer jugar con lo que la historia de la literatura admite como lo supuestamente normativo: estilos, géneros, literaturas

---

<sup>44</sup> Es con estos términos que Maurice Blanchot se interroga sobre *aquel juego insensato de escribir* en *El diálogo inconcluso, op.cit.*, págs. 647-662.

<sup>45</sup> Me sirvo aquí de la terminología de Charles S. Peirce, *El hombre, un signo*, Crítica, Barcelona, 1988, “Icono, índice y símbolo”, págs. 142-161.

<sup>46</sup> En qué sentido TTT resulta ser una obra memorable véase *infra* “El campo nocional del texto”. Sobre el tema de la memoria puede consultarse de Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, y *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Junta de Castilla y León, 1996, y de Aurora Egido, “Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y en el arte” en su libro *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, José J. de Olañeta, Editor y Ediciones UIB, 2004 y “El arte de la memoria y el Criticón” recogido en *La rosa del silencio*, Madrid, Alianza, 1996, cap. III.

nacionales... Sin embargo, no podemos obviar que todo enfrentamiento a lo que una tradición literaria ha fijado como supuestamente normativo esconde también una ligazón incuestionable hacia esa misma tradición, aunque se enfrente a ella de la manera más beligerante posible.

En cualquier caso, lo que interesa advertir es que la escritura de Cabrera Infante y, muy en particular, la escritura en TTT, es un lugar idóneo para vislumbrar, y nunca legislar, algunos de los movimientos que caracterizan una buena dosis de modernidad literaria. Aunque aquí hayamos iniciado nuestro discurso desde una bienintencionada aceptación de algo sistemático, sea una lengua, una escritura o una literatura, no hay campo menos idóneo para tratar de sistematizar una lectura como esta obra de Cabrera Infante. Porque más que sistema los textos de Cabrera Infante se leen mejor como actuación o transformación e, incluso, como textos que siempre andan en proceso, tanto desde el escritor como, por supuesto, desde el lector, idóneo elector de las diversas opciones que el autor le propone. TTT siempre resiste más lecturas. En ese ejercicio límite, la vanguardia<sup>47</sup> en la literatura

---

<sup>47</sup> Para la relación de la vanguardia histórica y su ruptura con la tradición véase el apartado “La idea de Vanguardia” en Matei Calinescu, *op. cit.*, págs. 99-149. Véase también el corto pero espléndido artículo de Umberto Eco, “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia” que forma parte del libro *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988, págs. 99-112. El Grupo 63, uno de los epicentros de la neovanguardia europea, junto al Grupo 47, nos pone sobre la pista desde la que Cabrera Infante también se sitúa. Eco acierta al distinguir entre experimentalismo y vanguardia y la distinción nos parece útil a la hora de abordar qué deben los textos neovanguardistas a la vanguardia histórica, pero, sobre todo, qué elementos estéticos los distingue. En este sentido, Eco, *op.cit.*, pág. 104, afirma que “el experimentalismo juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra; la vanguardia juega con el grupo de obras o de no-obras algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética. En el primer caso, de la obra se extrapola una poética; en el segundo, de la poética una obra.” Hans Magnus Enzensberger ha escrito un importante artículo en torno a la vanguardia titulado “Las aporías de la vanguardia” en *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1985 que proclama determinados supuestos en principio

exhibió hasta las últimas consecuencias una exploración y una experimentación técnica que condujo al verso y al lenguaje, no a la destrucción, sino a una transformación o fragmentación de los diversos elementos que forman ese verso e incluso a la totalidad de la obra. Una narración como TTT se inscribe con una intención artística similar (una *disolución*, una *con-fusión* y una *per-versión* del texto), siempre y cuando consideremos esa actitud estética capaz de cuestionar la totalidad del texto, el rol del escritor, la escritura, el libro, la tipografía, el lenguaje, el rol del narrador y, por supuesto, la posición del narratorio. Una actitud recreativa que describe una ruptura y que se enfrenta bruscamente con la tradición inmediatamente anterior, pero que, no obstante, busca algún tipo de engarce en algún momento de esa misma tradición. Los libros que aparecen por los años cuarenta en Latinoamérica marcarán el punto decisivo desde el cual la generación de los años sesenta partirá. Guimarães Rosa, Rulfo o Cortázar ponen los cimientos de una forma de acometer la novela que ataca la forma y cuestiona los fundamentos del género novela. Esta experiencia jugará un papel determinante en la obra de Cabrera Infante en un doble sentido.

Por un lado, producirá una decidida voluntad individual de autoafirmación, de conciencia discursiva; por otro, una no menos resuelta “dinámica metatextual y

---

esenciales en torno a tal movimiento y que en realidad esconden tópicos que poco o nada tienen que ver con el verdadero concepto del término. Para una descripción teórica de la vanguardia, puede consultarse por un lado, Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000, págs. 51-81 y 111-149 y, por otro, Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1993, especialmente págs. 147-227

metadiscursiva”<sup>48</sup> que promueve una novela de compleja construcción y que convoca al juego de disposiciones y voces. Dicho de otro modo, se amplía la sensibilidad novelesca porque hay una mayor conciencia de la estructura, del artefacto novelesco<sup>49</sup>, porque se intensifica, igualmente, una cierta sensibilidad hacia el lenguaje como vehículo principal de lo narrativo.

La construcción verbal de Cabrera Infante es, ante todo, una enorme y lúcida visión de la narración como un espacio creativo que construye y “deconstruye” el texto narrativo, en el sentido derridiano del término, a saber, aquel sentido que permite al lector formar parte, en cierto sentido, de la construcción del texto (la sección “Rompecabeza” es, en este sentido, la pieza más característica y el ejemplo idóneo). La literatura de Cabrera Infante se dirige al centro mismo de la “verdad” en la literatura, es decir, a las condiciones que la novela tiene para levantar y derruir, al mismo tiempo, el edificio que con tantos esfuerzos el novelista construye. La narración se erige así en un discurso que no desarrolla fielmente los episodios tal y como pueda hacerlo la crónica, sino que los distintos hilos narrativos pueden

---

<sup>48</sup> Véase particularmente para estas cuestiones los dos primeros capítulos y el último del libro de Wladimir Krysinski, *La novela en sus modernidades*, Iberoamericana, Madrid, 1998. De Krysinski tomamos prestada la acepción de “dinámica metatextual y metadiscursiva” que constituye, según él, la modernidad del metasistema novelesco, junto a la subjetividad, ironía, fragmentación y autorreflexividad.

<sup>49</sup> Carlos Fuentes ya había percibido que esa novela libró su más singular batalla entre Cervantes y Joyce contra “la normatividad de la producción”. Véase Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994, pág. 103. Con Joyce la épica moderna se escribe en una constante re-escritura (parodias, anagramas, palíndromos, pleonasmos, onomatopeyas), es decir “comprobar la escritura, como don Quijote quiso comprobar la lectura”, pág. 105. Finalmente, nos preguntamos con Fuentes: “¿pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura por las ciencias fisicomatemáticas, por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía?”, *op. cit.*, pág. 108.

romperse, retomarse, abandonarse, hacer avanzar el relato alternándolos o bien confundir al lector mediante continuos *flash-back*. Es en este sentido que Emil Volek ha mostrado en un importante artículo cómo TTT “es un libro que ha hecho vacilar no sólo las convenciones del género novelístico y narrativo, sino también las bases del propio acto literario.”<sup>50</sup>

Toda la *compositio* narrativa que opera en TTT debe ser examinada como una estructura lingüístico-narrativa y, a la vez, como un artefacto semiótico que manipula hasta el infinito no sólo los significados de una palabra sino también los de un solo fonema. De la “novela total” a los laberínticos significados de un fonema. De la palabra al silencio y del silencio a la palabra.

Si entendemos la palabra en TTT como una palabra que es asumida, escrita y pronunciada por un traductor, la instancia de la palabra queda insertada de tal manera que el enunciado novelesco se explicita y revela al narrador semiótico en tanto que actor principal del discurso. No obstante, los personajes son, desde luego, otro de los factores que permiten, junto al lector, diseñar el lugar idóneo para la interactividad, es decir, un espacio desde el cual la novela permita, simultánea y necesariamente, una pluriactividad que va de la escritura a la lectura y de la grafía a la oralidad. A medida que se avanza en el conocimiento de la obra de Cabrera Infante un dato define buena parte de su producción. Su literatura busca inscribirse en un trabajo *del* y *en* el lenguaje, soporte de la escritura. No busca únicamente encontrar palabras mediante las cuales construir la ficción, sino que

---

<sup>50</sup> Emil Volek, “*Tres tristes tigres* en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante” en *Cuatro claves para la modernidad: Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Gredos, Madrid, 1984, pág. 155.

busca el modo de utilizar la palabra por sí misma, por derecho propio, por el poder de su materialidad.

Habría que hablar, entonces, de una literatura saturada por lo que podemos denominar acontecimientos escriturales,<sup>51</sup> en los que se abre un arco que va de la plena significación a las palabras que, antes que nada, se articulan y se vinculan, se escriben y se inscriben en un lugar, habitando así los cimientos de esa escritura, pero con la única intención de mostrar que el sentido, el contenido semántico no es lo decisivo. La palabra en la obra de Cabrera Infante tiene una especial relación con el cuerpo y con la voz, con la grafía y con el sonido: es la palabra placentera en sí misma, singular, cuya condición de posibilidad es ya la reproducción y repetición gozosa de sí misma.

Ha sido Paul Zumthor el que mejor ha caracterizado esta voz que aquí nos interesa traer a colación y mostrar en tanto que elemento capaz de ofrecer en la novela una lectura escénica, una lectura actuada que “no es un contenido mítico, sino facultas, posibilidad simbólica ofrecida a la representación y que constituye en el transcurso de los siglos una herencia cultural transmitida (y “traicionada”) con, en y por el lenguaje y los otros códigos que el grupo humano elabora. La imagen de la voz hunde sus raíces en una zona de lo vivido, escapando de las fórmulas conceptuales y que solamente pueden presentirse: existen

---

<sup>51</sup> La lectura de una novela es un acontecimiento único. Su particularidad quiere decir en qué medida nos informa y nos habla de una visión específica del mundo que es posible porque es narrado y afirma, a su vez, que se narra porque hay algo que se extingue. El modo de vigencia de una novela como TTT reside, justamente, en lo que Rafael Sánchez Ferlosio llama “la negación de toda recurrencia que consiste en producirse de una sola vez y para siempre.” El carácter oral de la narración facilita esa impresión de simultaneidad. Véase Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, pág. 170.

de *secreta*, *sexuada*, con unas implicaciones de una complejidad tal que sobrepasa todas sus manifestaciones particulares.”<sup>52</sup>

Es necesario abordar una y otra vez el contenido y las implicaciones de estos dos ámbitos que parecen definir buena parte de la producción de Cabrera Infante: la escritura y la oralidad. El trayecto va tanto en una dirección como en la otra: de la escritura a la oralidad y de la oralidad a la escritura, pero partimos de una contradicción letal: mostrar las mutuas implicaciones siempre desde la escritura. Naturalmente, esta oralidad se presenta como prosa y pretende suscitar un determinado dilema, que es, como apunta Julio Ortega, “el de la añoranza de una plenitud que se realice en una libertad de la conciencia. Su método se sustenta en el tiempo hablado, en la verbalización irrestricta: así coinciden su movimiento de autenticación y su apasionada poética libérrima.”<sup>53</sup> El espacio de la página (escrita, no escrita, blanca, saturada de negro, de juegos tipográficos, de repeticiones, de paranomasias) es el marco<sup>54</sup> que nos permite interrelacionar cada una de estas prácticas

---

<sup>52</sup> Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991, pág. 12-13. La cursiva, que es nuestra, indica tres elementos característicos de la escritura de Cabrera Infante, a saber, el lenguaje y la literatura como traducción-traición, el esfuerzo por mostrar un lenguaje nocturno y secreto y, por último, una preocupación no tanto por el sexo sino por el erotismo, que se convierte, otra vez, en el corolario imprescindible de esta memoria cubana (que no la nostalgia, “la puta del recuerdo”, según Cabrera Infante).

<sup>53</sup> Julio Ortega, *La casa de la ficción*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977, pág. 55.

<sup>54</sup> *Marcar* un texto no significa limitar su interpretación sino que lo que permite es, precisamente, vincular varios espacios interpretativos que el lector activa sin dificultad. Entendemos marco tal y como lo define Teun van Dijk, *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid, 1980, pág. 157, “conjunto de operaciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma”. Véase asimismo Jorge Lozano et al., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 144, “elemento que se activa en la interpretación para remitir una situación, una expresión textual al conjunto de informaciones, datos, nociones que típicamente la caracterizan” Lo decisivo aquí es comprender

significantes y relacionarlas con el texto desde nuestra posición de lectores. Se abre el texto a la recepción y a las consecuencias que se derivan tanto de la escritura como de la oralidad.<sup>55</sup> Cabrera Infante utiliza un lenguaje, que, si se nos permite la expresión, es especialmente lingüístico, pero que sólo tiene sentido atravesado por una definición semiológica del texto, en tanto que combinación, producción y actuación constante de ensamblajes y de texturas. La oralidad es, pues, no sólo una etiqueta formal bajo la cual puede y debe iniciarse el análisis de TTT, sino que engloba una serie de resortes y procedimientos literarios que, en contraste con la escritura, plasman la defensa de un universo particular, el espacio de una Habana nocturna oral. Esa Habana nocturna es lingüística (Cabrera Infante la llama “el habla de los habaneros”) y resulta decisiva para él:

El gran descubrimiento de mi vida fue la ciudad de La Habana. No solamente descubrí la ciudad sino descubrí un cosmos, descubría un habitat y descubrí un mundo particular. Para mí eso fue decisivo. Yo tenía doce años, venía de un pueblo de campo. El deslumbramiento que me produjo La Habana no me lo ha producido otra ciudad. La más hermosa de todas las ciudades que yo conozco, Río de Janeiro, no me produjo nunca esa gran explosión sensual. Porque era la explosión de la vista, la explosión del olfato, del oído, del gusto. Todo eso yo lo recordaré toda mi vida y, cuando lo estaba apreciando, no pensaba que lo iba a recordar tanto. Pero, de todas maneras, era decisivo para mí. Yo no he hecho ningún esfuerzo por hablar inglés como hablan los ingleses. Ahora, yo hice un esfuerzo muy consciente –yo era un niño- para quitarme el acento de Oriente y dejar de cantar y dejar de usar las

---

que, por un lado, cada texto posee su propio marco, y, por otro, que su identificación es lo que permite su interpretación.

<sup>55</sup> Véase *supra* n. 25. La estética de la recepción juega un papel de suma importancia en la literatura de Cabrera Infante. En *Exorcismos de esti(l)o*, Cabrera afirma ya que “literatura es todo aquello que se lea como tal”.

palabras que yo usaba como muletillas, que venían de la provincia de Oriente, y para aprender a hablar como hablan los habaneros. Y eso es lo único que yo creo haber conseguido totalmente. Que nadie, a partir de dos años después de mi llegada, pudiera sospechar que yo no era de La Habana. Y si eso no es decisivo ¿qué otra cosa puede ser decisiva? En realidad sí, La Habana es una obsesión.<sup>56</sup>

El desplazamiento de Gibara a la gran ciudad es el desplazamiento que se produce entre el deje o acento de la provincia oriental al inconfundible argot de la capital. Fue el propio Cabrera Infante, como hemos dicho más arriba, quien pretendió pasar desapercibido para que no se le confundiese con un chico de las afueras e hizo lo posible para modificar su acento y su habla para no ser identificado como alguien del campo. El esfuerzo personal (convertirse en *otro*, distinto del que llegó a La Habana) es también el esfuerzo por obtener un nuevo código lingüístico. Como ha señalado Roland Barthes, para crear un lenguaje nuevo (y todo novelista, de una u otra manera, pretender acotar un nuevo terreno de expresión y de expresividad) es necesaria una operación más, un paso más, es decir, *teatralizar*, no adorar la representación, sino ilimitar el lenguaje.<sup>57</sup> En *Exorcismo de esti(l)os*, Cabrera Infante habla, en un sentido similar, de la palabra *liminar*, es decir, de aquella palabra umbral que se sitúa a las puertas tanto de la máxima potencialidad del sentido, como de la máxima potencialidad del no-sentido. Esta palabra goza en TTT de un

---

<sup>56</sup> Estas declaraciones pertenecen a una larga entrevista, que bajo el título “La ciudad fantasma” forma parte del libro de Jacobo Machover, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante (Ensayo a dos voces)*, Ediciones Universal, Miami, 1996, págs. 111-112.

<sup>57</sup> En el sentido en el que define Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 12, “para crear hasta el final un lenguaje nuevo, es necesaria una... operación, que consiste en teatralizar. ¿Qué es teatralizar? No es adornar la representación, es ilimitar el lenguaje.” También afirma el semiólogo francés que esta operación que supone manejar distintos códigos dentro de la misma lengua se basa en una “traducción intralingüística.”

estatuto específico. Y este estatuto se refiere al recorrido que es capaz de componer una novela con la máxima complejidad sintáctica y semántica, con numerosos pasajes propios de la más alta expresión literaria de nuestra tradición pero, al mismo tiempo, desde una posición que nos remite a una práctica complicada pero no compleja: la tradición oral. Evidentemente, la ficción de la que nos ocupamos es una ficción escrita, pero da cabida en el texto y reivindica una cultura y unos personajes marcados por distintas formas de oralidad. Cuando aquí hablamos de este lenguaje nos referimos al uso de determinadas formas no del sistema universal de la *lengua*, sino al habla de un escritor, al debate y al diálogo que el texto ilustra. Cuando Cabrera Infante cuestiona el que TTT sea una novela está cuestionando, al mismo tiempo, su lenguaje, convirtiéndolo de este modo en el verdadero protagonista de su obra.

Parece evidente que TTT, centro neurálgico de su producción, aunque no podamos dejar de lado algunos otros textos del autor,<sup>58</sup> tiene como una de sus finalidades abordar las consecuencias que implica destruir de manera constante las reglas, no sólo con la intención

---

<sup>58</sup> Uno de los libros con el que guarda estrecha vinculación estética TTT es *Exorcismos de esti(l)o*, porque ahí se complementa, a mi modo de ver, algunas de las prácticas que TTT ya había practicado. En este sentido Jacobo Machover en *op. cit.*, pág. 15, ha dicho con acierto: “Sistematizar las rupturas con el lenguaje: en *Exorcismos de esti(l)o*, el escritor da rienda suelta a lo que empezó con TTT, hasta darse cuenta de que resultaba una tarea titanesca, condenada a la repetición.” Para nosotros, no obstante, esa condena a la repetición de la que habla Machover es una de las características más decisivas de la producción de Cabrera Infante. A falta que su esperada obra póstuma, *Cuerpos divinos*, nos ponga en entredicho, en la totalidad de su producción, Cabrera Infante *repite* las mismas obsesiones literarias: la celebración de la noche y de la nostalgia, la música, La Habana, los juegos de palabras y los juegos con la escritura. Cabrera Infante afirmaba que llevaba años trabajando en ese texto que es ya una de las piezas más esperadas de la literatura latinoamericana. Su viuda, Miriam Gómez, ha declarado recientemente que Cabrera Infante tenía escritas dos obras narrativas más: *La ninfa inconstante*, una suerte de continuación de *La Habana para un infante difunto*, de unas 1000 páginas, y *Un mapa hecho por un espía*.

de sobrepasar la lengua –artefacto semiótico-, sino por satisfacer la sola decisión de escribir.

Hay determinados textos de la tradición que son capaces de recordarnos que sirven para ser leídos. En TTT esa decisión de escribir se aproxima cada vez con mayor insistencia a la tarea de leer y, por tanto, a la necesidad de que el texto sea escuchado.<sup>59</sup> Por eso Cabrera Infante no duda en mostrar, por un lado, la necesidad, como se sabe, de leer en voz alta muchos de los pasajes de la novela (de actuarlos, de escenificarlos y de repetirlos como si de una salmodia se tratase) y, por otro, mostrar la decisiva importancia de aquel que está al otro lado de la página. De la misma manera, el texto de Cabrera Infante indica cómo el lector *hace* al texto. Situados antes estas galaxias de signos, de sentidos y de no sentidos, la representación textual, presentada como producción simbólica de una acuciante modernidad literaria, es el espacio al que retornamos una y otra vez como “campo de fuerza” capaz de conformar un haz de nuevas relaciones que aquí se proponen sometidas a un juego sin referente externo definido.

En la multiplicidad de palabras, de las mismas palabras pero en orden diferente, está la multiplicidad de mundos narrativos, de facetas disímiles productoras de cosas inventadas. La defensa de la invención, aunque cuajada por la propia historia y por la historia de Cuba, produce también el exceso sobre el texto, derramando sobre la página en

---

<sup>59</sup> Resulta imprescindible volver a repetir tantas veces como sean necesarias las palabras de M. Blanchot: “La palabra oír, para ese acto de acercamiento, convendría mejor que la palabra leer. Detrás de las palabras que se leen, como antes que las palabras que se escriben, hay una voz ya inscrita, no oída y no parlante, y el autor está ante esa voz, en igualdad con el lector: ambos, casi confundidos, tratan de reconocerlas.” Véase Maurice Blanchot, *op. cit.*, pág. 510. ¿No será esa voz, ese “canto tácito”, la piedra de toque, el murmullo constante y repetitivo de tantas obras literarias en busca de un ritmo esencial, una leve modulación de aquella voz ininterrumpida que *La Ilíada* inauguró?

blanco los procedimientos de un escritor que tiene ante sí la lengua como sistema y la lengua como técnica. Si la literatura, y muy especialmente la novela, es un *artefacto* complejo ello es así porque se nutre de referentes externos y, desde una determinada modernidad literaria, de referentes internos, siempre cuajados de una extensa y evidente multiplicidad de formas. Los textos narrativos son creados, por tanto, desde una infinidad de referentes textuales que acotan un espacio insobornable. Leer una novela de manera significativa representa, cuanto menos, poder dar cuenta de la especial complejidad desde la que ha sido creada y tratar de abrir espacios de comprensión.

Hay, por tanto, dos polos decisivos entre los que se encuentra el texto, mediador semiótico: el creativo y el destinatario. Estamos marcando, para nuestro propósito, un momento crucial en la poética de la novela: el paradigma de modernidad literaria del género, aunque tenga su punto de partida en Flaubert –pensamos en *Bouvard y Pécuchet*-, vive su gran momento de actividad en los primeros treinta años del siglo XX –punto de fuga, de expansión-, fecha significativa para nuestro autor porque se produce una crisis del lenguaje y la más intensa revolución del sujeto. El exceso literario si tiene algo de fructífero es esa condición de llevar hasta el abismo la sintaxis, la semántica y la rítmica de la propia tradición. Esa crisis y esa revolución pueden llevar al sujeto hacia el caos, pero no lo sitúan en el caos. Como se afirma en TTT: “Vivo entre lo provisorio y el desorden, en la anarquía. Este caos tiene que ser de todas-todas otra metáfora de la vida”<sup>60</sup>

Asimismo, la actividad creadora de Cabrera Infante produce en su obra un momento medular: la que une y separa sujeto creador, código y sujeto destinatario, pero también una

---

<sup>60</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op.cit.*, pág. 344.

determinada relación con las palabras: ruptura sería la noción más eficaz para representar dos escisiones. Por un lado, la ruptura del sujeto; por otro, la ruptura de los elementos que componen el signo (significante/significado) tanto desde el polo productor como desde el polo del destinatario. Entre las muchas prácticas significantes que recorren este trayecto, la novela encuentra los motivos y elementos dominantes del género de los que aun hoy somos deudores: vista atrás del camino recorrido (recurrencias) y mirada hacia delante (amplificación del modelo narrativo): tradición y ruptura. Es evidente que todas estas cuestiones, que no son exclusivas de los textos de Cabrera Infante, juegan, no obstante, una actualización decisiva que conforma su espacio creativo. En el centro de la misma encontramos TTT. Todo su sistema creativo bascula desde este centro hacia el cual parecen ser atraídos el resto de sus textos, incluso sus últimas creaciones. TTT es lugar idóneo desde el cual comprender una escritura atravesada, como toda literatura relevante, por dos o tres motivos recurrentes que, casi obsesivamente, aparecen una y otra vez en sus textos. Todas estas prácticas significantes, lo hemos dicho, están vinculadas a un proceso de modernidad -Krysinki habla de “encrucijada de signos”- que no podemos olvidar. Ponemos, por ello, especial énfasis en no desvincular sus textos de esa ida y venida, de esa destrucción y construcción del paradigma narrativo que se estaba forjando por aquellos años. Su escritura refleja el desmantelamiento de la novela tradicional. En este punto es imprescindible una mirada a la poética narrativa moderna, pero en especial, a un punto que nos parece decisivo: la noción de crítica hacia las formas, hacia el género (recordemos que Cabrera Infante siempre se ha negado a ver TTT como una novela). Y ese sentido de

autoconciencia hacia el género guarda una relación simbiótica con la ironía y con la parodia.<sup>61</sup>

La oralidad y la escritura, hemos dicho, ponen nombre a dos de las cuestiones que en TTT parecen tener más importancia. Tanto una como otra designan un perímetro que es, ante todo, el proceso que va de la palabra hablada a la palabra escrita. TTT constituye, en manos de Cabrera Infante, un dispositivo ideal desde el cual vehicular ese desarrollo. TTT despliega un proceso que es, también, la disposición del significado, de la forma y de un tercer elemento crucial desde nuestro punto de vista, el acontecimiento escénico, que es una pragmática. La semiótica nos permite transitar por los entresijos textuales que aquí y allá la

---

<sup>61</sup> Las claves necesarias para descifrar el sentido de la ironía en sus manifestaciones literarias están recogidas en el libro de Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pág. 422. Nos interesa, especialmente, el recorrido que va desde la ironía hasta la parodia, pasando por la sátira, en tanto que dispositivos estructurales, y la definición que aporta Ballart de aquella: “La parodia, en definitiva, vuelve a presentar, como la ironía un acusado carácter de molde artístico que puede ser colmado en respuesta a muy diferentes fines; lo que la distingue de aquella es, sin duda, su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones intertextuales, a través de la cita y la alusión de unos discursos en otros.” Como muestra José Amícola en *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Barcelona, 2000, pág. 164, la parodia no habla tanto de la influencia de un autor sobre otro, sino más bien de un guiño al lector “en el área de la connivencia con él y con su capacidad y competencia receptiva”. Linda Hutcheon hablaría, en relación a la parodia, de lo “intramural” (lo metaliterario o intertextual) y de lo “extramural”, en relación a la sátira, que no remite a un plano interliterario, sino más bien del referente como un aspecto de la realidad conocido por el público. TTT tiene en el punto de mira de su ataque paródico una literatura que pretendía procesar una determinada idea de “cubanidad”, es decir, Carpentier, Lezama o Cinto Vitier y su *Lo cubano en la poesía*. Por otro lado, desde la lectura superficial de algunos títulos en las obras de Cabrera Infante podríamos decir algo en relación a la parodia: evidente tanto en la relación de *La Habana para un infante difunto* y Ravel con su “Pavane pour une Infante défunte” o en *Exorcismos de esti(lo)* y el miembro del Oulipo Raymond Queneau con su libro *Ejercicios de estilo*. En TTT la parodia del título es, a nuestro entender, no tanto un recurso de alusión intertextual como un querer colocar una dificultad sonora que produzca risa en aquel que escuche la pronunciación.

escritura de Cabrera Infante va diseminando. Una escritura que marca una tensión: la reconstrucción verbal de la oralidad.<sup>62</sup> Y nos sitúa a nosotros en una insalvable contradicción: tratar de comprender los motivos de esa oralidad desde la palabra escrita, porque el autor dirige nuestra atención de manera constante al carácter de texto, de palabra escrita, de libro que tiene su novela. La ficción, no podemos olvidarlo, es una ficción escrita.

Una de las experiencias más gratificantes e imaginativas es poder dar cuenta de la escritura como campo de *textura*, de tejidos, de producción de métodos y combinaciones escriturales. Extrañamiento<sup>63</sup> combinatorio que en Cabrera Infante va de la voz a la grafía.

---

<sup>62</sup> Ha sido Cabrera Infante el primero en apresurarse a decir que su libro “partió del concepto de una literatura oral para llegar a la escritura, del habla y de la voz, en este caso la voz, el habla cubana informando la narración.” En *El coloquio de los perros* Cervantes ya había previsto esta misma necesidad cuando afirmaba que a los cuentos “es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos”. Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares III*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 247.

<sup>63</sup> Tomamos prestada la acepción de extrañamiento de Viktor Shklovsky que en su teoría de la desautomatización pretendía contrarrestar el carácter automático del lenguaje ordinario mostrando el carácter artificioso del mensaje verbal-poético. Sklovsky define el extrañamiento artístico de la siguiente manera en “El arte como procedimiento” en B.M. Eijenbaum et al., *Formalismo y vanguardia*, A. Corazón, Madrid, 1970, pág. 234: “La finalidad del arte es proporcionarnos una sensación del objeto, una sensación que debe ser visión y no sólo reconocimiento. Para conseguir este resultado el arte se sirve de dos artificios: el extrañamiento de los objetos y la complicación de la forma, con la cual se logra aumentar la dificultad de la recepción y prolongar su duración. El proceso de la percepción en el arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado,” definición que debe ser completada con la que escribió en *El arte como técnica* (1971) y formulada así: el arte es “comunicar la sensación de las cosas en el modo en que se perciben, no en el modo en que se conocen. La técnica del arte consiste en hacer “extraños” los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción.” Cito por el libro de Roman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987, págs. 17-18. Por su parte, Ricardo Piglia, a propósito de Brecht, acierta al afirmar que la teoría de la *ostraneie*, que Bertolt Brecht tradujo como efecto-v, “produce un

Combinación de la vida en el texto y del texto en la vida: el mundo como libro y la interpretación del libro como un mundo. Nos enfrentamos, pues, a una escritura que advierte, antes que los sentidos y las significaciones, sonidos letras, sílabas, palabras, párrafos, libros: palabras, palabras, palabras: eso mismo respondía Cabrera Infante cuando Rita Guibert le preguntaba qué significaba para él la creación literaria.<sup>64</sup> Las palabras para Cabrera Infante son pulsionales, somáticas, gestuales. Es aquí donde la ecuación oralidad-escritura se presenta con toda su fuerza y sentido. No podemos comprender la una sin la presencia de la otra. El espejo, uno de los temas recurrentes en la obra de Cabrera Infante, pone frente a frente a una y a la otra. Nuestro autor lleva a cabo un trabajo *sobre y con* el lenguaje que produce un despilfarro del significado, una esencial multiplicidad de sentidos: utilización del lenguaje y reflexión sobre el lenguaje. TTT nos sitúa, a menudo, en un nivel metalingüístico. El resultado, como se ha dicho, es convertir al lenguaje en el verdadero protagonista de la novela. Permutar los sentidos es posible porque podemos permutar las letras. Eso es lo arbitrario en la lengua, pero no así en la elección de las combinaciones. Tanto la oralidad como la escritura nos remiten a un espacio, que aquí queremos llamar acontecimiento, pero que tiene muy cerca, como veremos la palabra escena. Producir un texto para Cabrera Infante es producir un signo, pero con una incisión, con una significación semiótica que determine, a su vez, el texto con un sentido específico: producir un espectáculo.

---

efecto de desnaturalización que ayuda a descubrir un estilo y una escritura literaria fundados en la puesta al desnudo de los procedimientos”, Ricardo Piglia, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 88.

<sup>64</sup> Ni al lector ni a Cabrera Infante se le escapa que eso es lo que Hamlet pronuncia ante Polonio cuando éste le pregunta qué está leyendo durante la escena II del segundo acto.

Tal como se lee aquí, TTT es el objeto de estudio que permite quebrar una lectura lineal, puramente histórica e instalada en una cierta mecánica conceptual, puesto que se pretende posibilitar para el texto otros terrenos de significancia que permitan construir un espacio de multiplicidad de señales y un discurso que ponga en práctica aquello que nos parece característico de los textos de Cabrera Infante: una suerte de polivalencia, de ambigüedad sin unidad posible. La semiótica, en tanto que discurso teórico nos permite, para ello, abordar con garantías TTT en tanto que texto escrito, hablado, gestual y plurisignificativo. Porque en este texto se satisface una literatura escrita, una literatura sonora y una literatura visual, en la que el mensaje lingüístico y la imagen que forman no sólo tiene que ver con la mera yuxtaposición, como por ejemplo en los emblemas donde la sustancia lingüística es asumida por la formación icónica, sino que lo específico de la producción de Cabrera es que lo visual va acompañado por otros fenómenos puramente acústicos (aliteraciones, ecos) y semánticos (retruécanos, paranomasias, digresiones, etc.) Tal espacio literario, más aquí o más allá de la representación, opera y remite a unas maneras de ver que son esencialmente maneras de decir. Este mismo método de escritura será capaz de presentar un texto *modelo* y representativo que se inscribe, necesariamente, en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, pero que pone en práctica el que parece ser uno de los argumentos más sólidos a la hora de caracterizar una obra moderna: el carácter no representativo del texto moderno.

TTT afirma, insolentemente, una determinada práctica de la significación en el texto. Su lenguaje parece poner a prueba la “normalidad” del lenguaje. Y, al mismo tiempo, articula una travesía que va del sujeto a la historia y de la palabras a las relaciones sintácticas y a las resonancias semánticas (aunque bien es cierto que el texto tiene una

lectura que va más allá de los órdenes fonéticos, sintácticos y semánticos del sistema lingüístico, es lícito pensar en detener el análisis en cada uno de estos componentes, pues el mismo texto parece solicitarlo).

Puede afirmarse que determinados textos, como TTT, no practican una significación meramente histórica en tanto que ausencia de la articulación lingüística (lo cual reduciría su gesto a una literatura no analizable), sino que formalizan una escritura que atraviesa el sistema de un significante/significado aceptado socialmente. Nos referimos a determinadas producciones escritas que se sitúan en la frontera que media entre el campo discursivo del lenguaje y el lugar semiótico caracterizado por una fuerte presencia del grafismo (en la obra de Cabrera Infante el grafismo tiene su reverso en el agrafismo de algunos personajes). En Francia, el Oulipo<sup>65</sup> demostrará la importancia del juego, en un texto semióticamente marcado por esa presencia de lo lúdicamente transgresor. Uno de los puntos de conexión que cabe establecer entre los oulipianos –especialmente con Raymond Queneau-<sup>66</sup> y la poética de Cabrera Infante es esa retórica estructural que representa la continuidad entre lo

---

<sup>65</sup> Para una aproximación a los textos oulipianos es imprescindible, por un lado, *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*, Editions Gallimard, 1981, y, por otro, la completísima antología de Warren F. Motte, *Oulipo. A primer of potential literature*, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1998. Estas relaciones tienen que ver con un proyecto estético enraizado en el juego, la experimentación y la pluridisciplinaredad, así como en una especialísima relevancia a la disposición de los elementos gráficos y tipográficos en la página. Para todas estas cuestiones puede consultarse el número especial de la revista *Anthropos. Georges Perec. Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida*. N° 134-135, julio-agosto 1992, el especial que la revista *Quimera*, mayo de 2004 le dedicó al Oulipo, el libro de Jesús Camarero, *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Anthropos, Barcelona, 2004, y las páginas que el teórico francés Gérard Genette le dedicó al Oulipo en su libro *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, págs. 55-64.

<sup>66</sup> No hay que olvidar que uno de los libros más representativos de las posiciones lúdicas en la producción de Cabrera Infante –*Exorcismos de esti(l)lo*– es un homenaje evidente al autor de *Zazie dans le métro*.

hablado y lo escrito.<sup>67</sup> El sistema de la literatura que se articula en estos textos (tradiciones literarias, historia de la literatura, historias de las escrituras, etc.) no hace sino cuestionar, precisamente, ese mismo sistema desde el cual el sujeto creador principia su obra. Lo decisivo aquí es un enclave lúdico en el interior de un texto que no se reduce a una secuencia mínima, es decir, al espacio que ocupan individualmente las letras, porque es una práctica muy cercana al grafismo y que recuerda la famosa divisa de Jarry de que “il n’y a que la leerte qui sois littérature”.

Efectivamente, el juego tiene en la literatura de Cabrera Infante una estrecha relación con acontecimientos decisivos que marcaron su vida: la memoria, que es convocada en la escritura, aparece, a menudo, atravesada por una concepción lúdica de la propia creación.

Una y otra vez, el juego no es nada más que el reverso de lo que es una experiencia fundante.<sup>68</sup> Saúl Yurkievich ha mostrado de qué manera el juego, al igual que el humor,

---

<sup>67</sup> “Admitir en la literatura lo indiscreto del habla. Pero no para demoler el edificio ni para crear un costumbrismo de nuevo cuño, sino para “décaper la literatura de ses rouilles, de ses croûtes” (decapar a la literatura de sus herrumbres y de sus costras). La mayor indiscreción y el más raro ingenio y sutileza como contenidos y como formas retóricas. Junto al trazo mordaz, la espontaneidad popular, la sonrisa, pero alterando la jerarquía clásica según la cual el humor, en palabras de Cocteau, era únicamente una desesperación distinguida” *Quimera, op. cit.*, pág. 32.

<sup>68</sup> En este mismo sentido Walter Benjamin afirmaba que “toda experiencia de gran profundidad quiere insaciablemente, quiere hasta el final de todas las cosas la experiencia y el retorno, la restauración de una situación originaria de la que ha salido... El juego no es sólo el medio para adueñarnos de las terribles experiencias originarias a través de su mitigación, la evocación maliciosa y la parodia, sino para saborear con la máxima intensidad, como algo siempre nuevo, triunfos y victorias... Transformar en hábito la experiencia más impresionante: ésta es la esencia del juego.” Cito por Roberto Calasso en *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 1994, pág. 298. La evocación (memoria visual, auditiva y oral de La Habana) y la parodia (como afirma Cabrera Infante al inicio de *Así en la paz como en la guerra*, “obviamente,

“son técnicas de desprendimiento, tácticas para salir de lo remanido y también salirse de la ciénaga de lo egótico, del magma psicótico... El juego y el humor permiten liberarse alegremente de los absolutismos sentimentales, contrarrestar el acaparamiento alucinatorio o extático, atemperar la trágica fatalidad de la vida.”<sup>69</sup>

Pero además hay en el juego esa satisfacción que consiste en descubrir las reglas y sus aplicaciones para poder transitar por lo que Fokkema llama “la experiencia estética”.<sup>70</sup> Julio Ortega, por su parte, ha precisado que TTT “es una espiral de ese juego, el juego es su perspectiva, su desarrollo, su unidad. Y, por cierto, la novela como juego equivale al juego de sí misma, porque esa espiral es también la misma novela: es decir, la literatura toda, la cultura, la realidad, en fin, son aquí la materia a jugarse a través de la escritura que se toma a sí misma como una fiesta de espejos.”<sup>71</sup>

Interesa advertir aquí que esa condición lúdica de TTT nos muestra, seguramente, un juego complicado. A menudo se mezcla lo cómico con lo serio, la lógica con la incoherencia, lo trivial con lo profundo, la oralidad con la escritura, la grafía con la

---

la comedia es infinita”) son dos de los polos en los que se sostiene la práctica totalidad de la obra de Cabrera Infante.

<sup>69</sup> Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, FCE., México, 1997, págs. 598-599.

<sup>70</sup> Véase Domingo Ródenas, *op. cit.*, págs. 71-83, en el epígrafe “Hacia la definición de un código modernista”, donde afirma que “cualquier texto literario puede ser examinado desde la teoría del juego, puesto que las obras que responden a una estética de la identidad no por invitar al lector a un juego ya conocido pierden su naturaleza lúdica. Lo que hace diferente la actividad del auditorio-jugador en la estética de la oposición es que se trata de un metajuego, esto es, el juego de descubrir las normas que regulan el juego de obtener una experiencia estética.” Esta teoría entrañaría la acepción de ese doble juego del que habla Lotman: se sabe que se está en una situación convencional, pero se suspenden las condiciones de verdad, de tal manera que se juega a no saberlo.

<sup>71</sup> Julio Ortega, *El relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la revolución*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, pág. 141.

escenografía. Todo ello puede ser desconcertante si el lector no comprende que todas las actitudes de los personajes están siendo consideradas desde ese juego continuo al que tampoco el lector es inmune. El modo de vivir y de operar de cada uno de los personajes es el juego, y la ambigüedad, el punto de vista que parece presidir todas sus actuaciones. La burla, la pedantería, la falsa erudición, los disparates, el choteo<sup>72</sup> continuo son muestras que acercan el texto, una vez más a una realidad espectacular. Nada mejor que la literatura para pulsar y reconocer la propia identidad cultural.

Por su capacidad de aglutinar la diluyente y compleja entidad de lo real, la literatura conquista un terreno muy particular: ningún otro sistema de representación consigue dar una imagen tanto de lo que nos aglutina como de lo que nos disgrega, permitiéndonos conquistar el mundo a través de la palabra. La imprevisible mutabilidad de lo real sólo es registrada por la voz de la literatura y aun por la literatura de Cabrera Infante que siempre (se) excede, trasciende y lanza al lector más allá de lo que sabe.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Sobre el empleo del choteo en TTT, véase Reynaldo L. Jiménez, *Guillermo Cabrera Infante y Tres tristes tigres*, Ediciones Universal, Miami. Florida, 1977, especialmente los capítulos IV y V en los que realiza un pormenorizado análisis del choteo a nivel anecdótico y a nivel formal.

<sup>73</sup> Como sucede con James Joyce, que lanza al investigador hacia un cómputo febril e imposible de toda la cultura occidental, la literatura de Cabrera Infante aglutina tal cantidad de referencias a veces absolutamente disímiles y parece haber previsto todo lo que de ella se diga que el estudioso siempre está en falta. Por ese motivo, tanto en Joyce, como ha mostrado Jacques Derrida en “Ulises gramófono: el oui dire de Joyce” en *Teoría literaria deconstrucción*, Arco/Libros, Madrid, 1990, pág. 81 y ss., como en Cabrera Infante la competencia sobre sus obras es tarea condenada al fracaso.

## **4. GRAFÍA Y ESCENOGRAFÍA: EL TEXTO COMO ESPECTÁCULO**



Toda la literatura que conocemos escrita pasará, en un acto de justa vindicación, de nuevo al folklore de que salió un día.

*Un oficio del siglo XX*

Guillermo Cabrera Infante

El lenguaje significa indiscutiblemente que el recuerdo no es instrumento para captar el pasado, sino el escenario donde se lleva a cabo tal captación.

*Crónica de Berlín*

Walter Benjamín



#### 4.1. El campo nocional del texto

... qué poderes del lenguaje convocar y movilizar para que con la lectura –en voz alta, baja o a media voz– una imagen aparezca, en principio flotante, errante como una sombra elísea, después insistente, obsesiva, pronto cautivadora, invadiendo el alma, ocupando el espíritu, trabajando el sentido y los sentidos, dispuestas a franquear las fronteras del interior y del exterior, como una visión o una alucinación.

*Los poderes de la imagen*

Louis Marin

Con el tiempo, todo suceso pasa a ser un esfuerzo de memoria, por lo que depende de la capacidad de invención.

*La voz del crepúsculo*

Derek Walcott

TTT, texto con el que Cabrera Infante ganó, como es sabido, el prestigioso “Premio Biblioteca Breve” de la editorial Seix Barral en 1964 y publicado en 1967, es, como apunta Louis Marin, la escenificación de una visión o alucinación. Ese texto trataba de reconstruir el ambiente fundamentalmente nocturno de La Habana inmediatamente anterior a la Revolución en los años 1958 y 1959. La vida nocturna es la característica más sobresaliente y la que define el espacio literario de la ciudad en TTT.<sup>1</sup> Una vida con un ritmo marcado por el mundo de la música, el bolero, el sexo, el cine, la literatura y, sobre todo, por la conversación. Podemos admitir que tenemos una cierta idea de La Habana de TTT gracias no a una visión de conjunto, a la Habana en su totalidad, a la Habana en tanto que un solo corpus imaginario unitario, sino más bien a las pinceladas que se dibujan muchas veces al hilo de una conversación. No debería extrañarnos este aparente caos, pues la agitación temporal, con sus saltos hacia delante y hacia atrás, es uno de los principios básicos de la memoria. Según este punto de vista TTT es un libro construido desde los recuerdos, pero en un doble sentido: recuerdos de voces (oralidad) y recuerdos de textos escritos (escritura).

---

<sup>1</sup> No hemos iniciado la lectura de TTT de la edición conmemorativa, *op. cit.*, pág. 7, cuando nos asalta un “Aviso del autor” que nos advierte que TTT “tendría que cruzar una banda sobre la cubierta que diga: *Debe leerse de noche*, porque el libro es una celebración de la noche tropical”. Pero no acaba ahí la secuencia nocturna de TTT. A esa declaración hay que sumarle el famoso epígrafe de Lewis Carroll que abre el libro: “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada.” Y todavía más. *El prólogo* en Tropicana se desarrolla en *el más famoso cabaret del mundo* a oscuras. Tanta nocturnidad se confunde con el *Epílogo* en forma de discurso ininterrumpido y matinal de la loca en el parque. Por otro lado, *Vista del amanecer en el trópico*, *op cit.*, pág. 9, se abre con una cita que Cabrera Infante rescata de “Los caprichos” de Goya: “Si amanece nos vamos.” Anverso y reverso de un mismo libro, estos dos textos abren sus puertas bajo el amparo de la noche.

Recuerdos provocados no por la memoria involuntaria que Proust observó con delectación en *En busca del tiempo perdido* sino por la “memoria violenta” que en TTT se explica así:

Esta imagen me asalta ahora con violencia, casi sin provocación y piensa que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo, es la memoria violenta, incoercible, que no necesita ni madelenitas en el te [sic] ni fragancias del pasado ni un tropezón idéntico a sí mismo, sino que viene abrupta, alevosa y nocturna y nos fractura la ventana del presente como un recuerdo ladrón. No deja de ser singular que este recuerdo dé vértigo: esa sensación de caída inminente, ese viaje brusco, inseguro, esa aproximación de dos planos por la posible caída violenta (los planos reales por una caída física, vertical y el plano de la realidad y el del recuerdo por la horizontal caída imaginaria permite saber que el tiempo, como el espacio, tiene también su ley de gravedad. Quiero casar a Proust con Isaac Newton. [...] Cuando Cué hablaba del tiempo y del espacio y recorría todo aquel espacio en todo nuestro tiempo pensé que era para divertirnos y ahora lo sé: era así: era para hacer una cosa diversa, otra cosa, y mientras corríamos por el espacio conseguía eludir lo que siempre evité, creo, que era recorrer otro espacio fuera del tiempo –o más claro, recordar. Lo opuesto a mí, porque me gusta acordarme de las cosas más que vivirlas o vivir las cosas sabiendo que nunca se pierden porque puedo evocarlas *debe haber tiempo* *Ésta es la cosa que es en el presente lo más perturbador y si existe el tiempo que es en el presente lo más perturbador es la cosa que hace al presente lo más perturbador* puedo vivirlas de nuevo al recordarlas y sería bueno que el verbo grabar (un disco, una cinta) fuera el mismo que en inglés, recordar también, porque eso es lo que es, que es lo opuesto de lo que es Arsenio Cué<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, op. cit., pág. 306 y 313. No podemos por menos que recordar el imparable final de la última novela de Vladimir Nabokov escrita en 1974 donde se narra algo muy cercano al texto de Cabrera Infante: “Su error, su morboso error es muy simple –continuaste-. Ha confundido la dirección con la duración. Habla del espacio, pero se refiere al tiempo. Sus impresiones durante el recorrido HP (el perro atrapa la pelota, un auto se detiene ante la próxima villa) se relacionan con una serie temporal y no con un espacio dividido en fragmentos de colores que un niño podría recomponer como un rompecabezas.

Tocamos en este punto, el de los recuerdos, un aspecto álgido de la poética de Cabrera Infante. Superar la condena al olvido parece estar en un lugar relevante en su escritura y ejemplifica el salto decisivo que la memoria ya realizó en la Grecia antigua y que ahora este texto de Cabrera Infante ilustra. Nos referimos al paso de la oralidad a la escritura, provocando de esta manera el nacimiento de una temporalidad nueva: la historia. Los griegos impulsaron un descubrimiento que Cabrera Infante parece no haber olvidado: la *anámnêsis*, es decir, la reminiscencia como un volver sobre nosotros mismos, sobre nuestros propios recuerdos, una suerte de memoria rapsódica: la repetición posible y completa de un hacer memoria donde “la escritura es la escena del recuerdo. Escena en el sentido *dramatúrgico* de espacio donde tiene lugar la representación [...] de una acción memorativa e inventiva.”<sup>3</sup> En el mundo griego la lectura no tenía relación con *légein*, sino

---

Al narrador le ha llevado cierto tiempo, siquiera unos pocos minutos, cubrir con el pensamiento la distancia HP. Cuando llega a P, ha acumulado la duración, está cargado de ella. ¿Qué tiene de extraordinario, pues, no poder imaginarse girando sobre sus talones? Nadie puede imaginar en términos físicos el acto de invertir el orden temporal. El tiempo es irreversible. La inversión temporal sólo se emplea para efectos cómicos en las películas: la resurrección de una botella de cerveza hecha pedazos...” Cito por la edición de *¡Mira los Arlequines!* del profesor Javier Aparicio Maydeu, Cátedra, Madrid, 2001, págs. 292-293. Las cuestiones sobre las simetrías del espacio y el tiempo son absolutamente esenciales en el argumento del libro de Nabokov, ese intento de “invertir el tiempo”. *Ibidem*, pág. 293. Todas estas cuestiones las pudo aprender Nabokov del libro de Gardner, *El universo ambidiestro. Simetrías y asimetrías en el cosmos*, Labor, Barcelona, 1993, especialmente el capítulo “Personas y partículas en el tiempo inverso”, págs. 275-282. Un artículo confirma que Nabokov leyó la primera edición del libro de Gardner, que así lo atestigua en nota al pie en la página 282: D. Barton Jonson, “The Ambidextrous Universe in Nabokov’s *Look at the Harlequins!*” en *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis Roth, ed., G.K. Hall, 1984. Véase *infra* nota 2 al capítulo “Representaciones de la voz y de la grafía”

<sup>3</sup> Con estos términos describe el término José Manuel Cuesta Abad en *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada Editores, Madrid, 2004, pág. 23. La cursiva es nuestra. Cuesta Abad traza la poética de Walter Benjamín en tanto que remembranza o re-conocimiento de la historia. Nos es útil porque la reflexión de Cuesta Abad parte de un punto similar al nuestro que ahora enunciamos con Benjamín: “leer lo

con “el acto de reconocer” o con “el acto de leer”<sup>4</sup>. Se trata, en definitiva, de que en TTT se provoca el reconocimiento y la repetición total de un pasado que alumbra y se alumbra a través del recuerdo de representaciones, de palabras y de sonidos en busca de una imagen no hacia atrás, histórica, sino en una imagen hacia delante,<sup>5</sup> capaz de convertirse en mítica, es decir, capaz de ser recordada. Incluso si se quiere la memoria es aquí textualmente incrita como la huella delirante que todo recuerdo instauro. Y ello es lo que permitiría a

---

que nunca fue escrito”. ¿Cuál es si no la tarea que los *tristes tigres* tratan de reconstruir en relación a lo que ha sido pronunciado –y nunca escrito- por Boustrófedon? Cabrera Infante ha declarado además que la memoria fue una de las principales motivaciones que provocaron la escritura de TTT y de ahí la intensidad especial de lo que evoca porque está a punto de desaparecer: “... la memoria. Esa gran traductora que es la memoria ha traducido mis recuerdos. Pero no puede haber libro más falso. Ya usted sabe que *to traduce* en inglés no es traducir sino traicionar. Mi memoria me traiciona. Además no hay libros más mentirosos que los libros de memorias. Las autobiografías son actos de mala fe.” Guillermo Cabrera Infante, “Horror Kirie”, *Liminar*, Tenerife, Islas Canarias, sept.-oct., 1979, pág. 8. Note el lector que esta afirmación es una versión o una corrección de un pasaje de *La Habana para un infante difunto*, *op. cit.*, pág. 370: “... la memoria es una gran traductora simultánea que interpreta los recuerdos al azar o siguiendo un orden arbitrario: nadie puede manipular el recuerdo y quien crea que puede es aquel que está más a merced del arbitro de la memoria”

<sup>4</sup> Este acto de leer “no sólo implica la reproducción oral de un texto escrito o su pronunciación ante un auditorio, sino que sugiere también ya sea la revivificación de las palabras «mudas» de otro mediante la declamación, o ya el reconocimiento analítico, conmemorativo y encomiástico de la excelencia literaria – prosódica, rítmica, lingüística, retórica – de un poema o un discurso. Puede decirse que para los griegos leer era, en tanto que práctica gramatológica, reconocer en los caracteres de la escritura los sonidos, las palabras, las frases, las modulaciones tonales y, en suma, la energía estética y vital que emerge en la correcta recitación de un texto. Este ejercicio de reconocimiento supone de por sí un recordar elemental (y un hacer despertar al habla, o un hacer que hable de nuevo lo *in-fans* de la escritura) cuya ejecución más o menos metódica está vinculada a la doctrina de la *anamnēsis*”. Véase José Manuel Cuesta Abad, *ibidem*, pág. 25.

<sup>5</sup> Observará el lector que eso es lo que pretendía explicarle la Reina Roja en Alicia en *A través del espejo* al proponerle “vivir hacia atrás”, es decir, al revés. Se trata de invertir el recorrido del tiempo y, por tanto, de la memoria. Esto es lo que Lewis Carroll quería constatar y lo que Cabrera Infante quiere mostrar en muchas de las conversaciones que los personajes de TTT entablan, especialmente en los discursos que aparecen en la parte titulada “Bachata”.

Raymond. D. Souza hablar de TTT como “nocturnal rhapsody.”<sup>6</sup> Así lo ha descrito el propio Cabrera Infante:

Fue allí [en Bruselas] donde de veras se gestó *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 el capítulo de Bustrófedon y “La casa de los espejos”, que completé en muy poco tiempo. Continué “Ella cantaba boleros”, que seguía siendo una *suite* encadenante, como había planeado al principio. También escribí 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”. La literatura está hecha de nostalgia, lo sabemos, pero si al principio a mí me atacó una suerte de manía ecológica, de preservar la fauna nocturna que tan bien había retratado *P.M.* y que el juicio de la Biblioteca Nacional demostró que estaba condenada a desaparecer, en Bruselas hubo un ataque nostálgico por el hábitat de esa fauna, que es el genios loci del libro –es decir, La Habana y concretamente La Habana de la noche, porque en el libro se recogen muchas noches que se quieren fundir en una sola, larga noche-.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “*Three Trapped Tigres* is a nocturnal rhapsody on Havana. The work is rhapsodic in its irregular form, improvisation, emotional intensity, and ironic inversion of ancient epics.” Véase Raymond. D. Souza, *op. cit.*, pág. 100.

<sup>7</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, *op. cit.*, pág. 1088. No debería pasarnos desapercibida “esa confesión casi ecológica” con la que se cierra TTT y a la que ahora hace referencia Cabrera Infante porque según reza el diccionario ‘ecolalia’ es “una perturbación del lenguaje, que consiste en *repetir* el enfermo involuntariamente una palabra o frase que acaba de pronunciar él mismo u otra persona en su presencia.” Véase *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Madrid, 1992, pág. 786. La cursiva es nuestra y emplaza al lector al apartado quinto de esta tesis, en el que se estudia con detenimiento este efecto de repetición amplificado a todo el texto de TTT. Por otro lado, la cantidad de realidad que contiene La Habana de Cabrera Infante es cuanto menos dudosa, tal y como el mismo Cabrera Infante confiesa: “... yo padezco tremendas nostalgias de La Habana, pero no de La Habana real, la que está ahí, sino de una Habana histórica que se perdió en el pasado. Quizás sea esta tierra mítica la única que necesito. Pero siempre puedo reconstruirla en la memoria, y también en esa

La poética enunciada en TTT postula una determinada concepción del tiempo y del espacio en el que principalmente ambos se producen: la visión nostálgica de la ciudad de La Habana. De tal manera que Cabrera Infante escribe desde un doble movimiento: por un lado, su escritura trata de recordar esa Habana nocturna y mítica; por otro, trata de olvidar esa misma ciudad,<sup>8</sup> contemplada ahora como un foto fija y dolorosa cuando regresa a la capital para los funerales de su madre. La Habana es una ciudad en la que no se reconoce. Es una ciudad para olvidar. Y que sólo puede ser repetida desde la escritura creativa de ficción de tal manera que el nombre de Cabrera Infante queda asociado en la memoria del lector como el horizonte que se orienta hacia esa ciudad donde aquel *infante* difunto pudo renacer en “una puesta en escena teatral donde todos los personajes [y también él] trabajan y son presentados sobre fondo doble.”<sup>9</sup>

En el origen de TTT se encuentra una circunstancia personal que Cabrera Infante ha explicado en numerosas ocasiones. Se trata de la película que hizo su hermano Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal, un brevísimo film llamado *P.M. (Pasado Meridiano)*.<sup>10</sup>

---

forma de memoria que es la literatura.” Declaración que aparece en Carlos Alberto Montaner, *De la literatura considerada como una forma de urticaria*, Playor, Madrid, 1980, pág. 168.

<sup>8</sup> *El olvido de la memoria*. Toda la poética de Cabrera Infante inquiere las palabras entre ambos espacios. El resultado de estas dos dimensiones es una radical y esencial ambigüedad de la existencia, ejemplificando casi a la perfección lo que Kundera llamó la “memoria poética”: embellecer la vida y la literatura dejando los acontecimientos en el olvido. La Habana de Cabrera Infante, como la Praga de Kafka, es una ciudad sin memoria.

<sup>9</sup> Véase Claudia Hammerschmidt “Del experimento ecológico a la autobiografía –y viceversa: La Habana para un infante difunto de Guillermo Cabrera Infante” incluido en Carmen Ruiz Barrionuevo et al., *La literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Universidad de Salamanca, 2003, pág. 1540.

<sup>10</sup> Léase al respecto “La peliculita culpable” y “Los protagonistas” incluidos en *Mea Cuba*, Alfaguara, Madrid, 1999, págs. 68-73. Por otro lado, Néstor Almendros ha escrito un texto de alabanza hacia el film titulado “Un cortometraje subversivo: P.M.” donde declara: “¿Y qué es «Pasado Meridiano»? Pues

En esa película la música y el baile popular de Cuba dibujaban la vida festiva y frívola en los bares de La Habana Vieja. *P.M.* se exhibió en el programa de televisión de la revista literaria de *Lunes de Revolución*, de la que Cabrera Infante era el director desde 1959 hasta su clausura en 1961. Cuando se intentó mostrar la película en los cines públicos, la comisión revisora de películas (ICAIC) incautó el film: se censuró *P.M.* en su totalidad y *Lunes de Revolución* dejó de existir tres meses después. Estos incidentes tienen importancia porque muestran el inicio de un cambio ideológico en Cabrera Infante y porque provocarán un cambio de vida en tanto que agregado cultural en Bélgica, pero sobre todo porque

---

sencillamente un pequeño film (dura unos quince minutos) que recoge fielmente toda la atmósfera de la vida nocturna de los bares populares de una gran ciudad. La cámara-bisturí se traslada como un noctámbulo incansable de Regla, en la lancha al puerto de La Habana, y a los cafés de Cuatro Caminos, para terminar en los timbiriches de la Playa de Marianao y de nuevo a Regla. El procedimiento no ha podido ser más simple: es el del cine espontáneo, el «free cinema» de tanto auge ahora en el mundo. La cámara escondida, nunca impertinente, va recogiendo las cosas sin que los fotografiados lo sepan. Se capta la realidad como es, sin actores, sin iluminación adicional como en los estudios, sin que un director prepare y flasee las cosas advirtiendo y decidiendo cada uno de los movimientos o las líneas del diálogo. No hay un guión a priori, sino que las escenas van surgiendo en la vida sin que nadie las arregle. Este es un cine esencialmente de documento, es cierto, pero es también un cine artístico porque hay siempre un artista que selecciona y extrae de la realidad que lo rodea los elementos que le sirven para la composición del film. «Pasado Meridiano» es documento visual y sonoro, pero documento donde ocurre también una transfiguración poética de hechos que son comunes, que vemos todos los días. «P.M.» es enormemente realista, pero es también enormemente poética.” Véase Machover, Jacobo, (dir), *La Habana 1952-1961*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 240-243. Se puede visionar la película en el DVD conjunto titulado *Censuré à Cuba, Reporters sans frontières*, FNAC y Editions Montparnasse, 2002. Junto a la película de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera aparecen tres documentos visuales más: *Coffea Arábica* de Nicolás Guillén Landrián, *Conducta impropia* de Néstor Almendros y *Te quiero y te llevo al cine* de Ricardo Vega. La cinta cuenta, además, con una entrevista a Cabrera Infante de 19 minutos. Acerca de las impresiones que años después Jiménez Leal mantuvo en relación al *affaire PM* puede consultarse “Cuba nuestra: literatura y política” en Victorino Polo (coord.), *op. cit.* págs. 78-83, donde afirma que “nunca hubo en él [PM] ningún sentido de provocación, ni pensamos jamás que pudiera tener carácter subversivo. Creíamos que toda manifestación artística era, por definición, revolucionaria”.

censurar *P. M.* era censurar unas determinadas formas de vida, una determinada manera de vivir en La Habana, las mismas formas de vida que Cabrera Infante quiso evocar literariamente en TTT. No es de extrañar, entonces, que haya estudiosos que consideren TTT una recreación narrativa de *P.M.*<sup>11</sup> Este incidente que hemos recordado sucintamente coincidió en el tiempo con otro que también gozó de importancia para nuestro autor: la muerte de una cantante negra, amiga suya y que Cabrera Infante relata así:

[...] a los dos o tres días de enterarme de la muerte de Freddy, comencé sentado frente al buró de chequeo a escribir... el primer relato de “Ella cantaba boleros”... Ya en la nota introductoria que escribí yo mismo a este relato hablaba de la intención de hacer un libro que capturara o reflejara este hábitat en el que un animal tan patéticamente típico como La Estrella se había movido con entera libertad... El libro en ese entonces tenía un título terriblemente pretencioso, terriblemente “poético” entre comillas. Se llamaba *La noche es un borde sin hueco*.<sup>12</sup>

TTT necesita leerse como un espacio narrativo que, erigiéndose indudablemente como el centro de la producción de Cabrera Infante, puede ser leído teniendo muy cerca la referencia de otros textos del propio autor, anteriores y posteriores. TTT es un elemento que

---

<sup>11</sup> Esta es la posición que adopta el profesor William Luis: “Como variante del realismo, la película o documental intenta mostrar a los individuos tal y como son en su entorno, independientemente de sus atributos positivos o negativos. Los viajes de Códac, Silvestre, Eribó y Arsenio a lo largo de La Habana, en particular el de Silvestre y Arsenio en Bachata, subrayan aquello que Sabá Cabrera y Jiménez Leal ya habían realizado tan elegantemente. Dentro del marco temporal del proceso de escritura, el énfasis de Cabrera Infante en el lenguaje puede ser leído como una recreación narrativa de las técnicas de la libre asociación del *Free Cinema*.” Puede consultarse en su totalidad el artículo de William Luis titulado “«Aire puro me gusta el aire puro»: *P.M.*, *Lunes de Revolución* y la composición de *Tres tristes tigres*” en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (coord.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Colibrí, Madrid, 2004, págs. 221-244.

<sup>12</sup> Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77 (julio-diciembre, 1971), pág. 543.

no puede operar en solitario, sino que debe ser articulado en el contexto de un sistema que es toda la producción literaria de Cabrera Infante.<sup>13</sup> Como hemos visto *Exorcismos de esti(l)o* lleva hasta el límite algunas de las propuestas que ya habían aparecido en el texto que nos ocupa, sobre todo en lo que hace referencia a los juegos con la escritura.<sup>14</sup> *O* es, como hemos afirmado más arriba, una obra enormemente reveladora y un complemento útil para la lectura de TTT. En “Formas de poesía popular” Cabrera Infante declara que “un día oyendo el único disco de Fredy, cancionera negra a quien conociera más o menos bien, me detuve a pensar en la curiosa dicotomía de la perfecta dicción de cantantes negros y mulatos que en la conversación diaria hablan, como cada cubano, eliminando consonantes, agrupando vocales y uniendo las palabras en impaciente tropel, no pocas veces ininteligibles como discurso al oído extranjero”<sup>15</sup>, declaración que además de verificar una de las posibles lecturas que podemos realizar de muchos de los pasajes de TTT enlaza con aquellas palabras *portmanteau* que Lewis Carroll definía como palabras que llevan dentro otra, como por ejemplo decir *enfurioso* al dudar si pronunciar *enfurecido* o *furioso*. Pero no menos importante es la lectura atenta de *Vidas para leerlas* para poder cotejar los fragmentos que Cabrera Infante escribe en «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes»<sup>16</sup> En estos fragmentos, como en gran parte de la

---

<sup>13</sup> Aunque de manera sucinta y en conexión esencial con pasajes de TTT hemos incorporado algunos otros textos de su producción en el Apéndice que el lector podrá encontrar al final de este estudio.

<sup>14</sup> Puede consultarse, en este sentido, dicho apéndice. Referido a *Exorcismos de esti(l)o* creemos necesaria para nuestro estudio la lectura de dos textos: «Cómo hablar una lengua muerta» y «Arbitrariedad de los signos (O pasando por encima de los puntos)»

<sup>15</sup> Guillermo Cabrera Infante, *O*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, pág. 132.

<sup>16</sup> En *Vidas para leerlas* Cabrera Infante recoge ensayos que directa o indirectamente aluden a los escritores parodiados en TTT. Una de las lecturas más inteligentes de este pasaje crucial de TTT la ha realizado Carmen

producción literaria de Cabrera Infante, la parodia supone una implicación estética no *intratextual*, ni *extratextual*, sino *intertextual*, aludiendo y citando explícitamente el discurso literario de otros escritores.<sup>17</sup> El mismo Cabrera Infante ha puesto de manifiesto en un texto poco conocido la importancia que la parodia juega en su literatura:

Esta charla debería llamarse *Parodio no por odio*. Pero creí que si tenía un título en latín pensarían que soy un hombre culto, cuando soy un hombre oculto. Oculto detrás de mis gafas, oculto detrás de mi nombre, oculto detrás de las palabras una de esas palabras es 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 y no con el odio. Parodia y paranomasia, jugar con las palabras, son vocablos vecinos. Se puede hacer parodia sin paranomasia pero muchas veces la paranomasia es parodia de una sola palabra. [...] Todos debíamos hacer parodia a sabiendas: parodiar por odiar, parodiar para no odiar. Debíamos vivir en parodia, estado de sitio incómodo para los que hablan en prosa y no lo saben. [...] la parodia como fuente de conocimiento del estilo. [...] La parodia es una forma de delirio de persecución:

---

Ruiz Barrionuevo en “La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante” recogido en Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola, (eds.), *La Isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2001, págs. 555-563. Según Ruiz Barrionuevo este pasaje de TTT “acaba convirtiéndose en un espejeo de traiciones en la propia autorreferencia sobre el texto, y lo que empezó siendo una traición al propósito de Bustrófedon, y luego un juego espejeante de traiciones, finaliza en el desvanecimiento del propio procedimiento paródico. De este modo, el panorama literario cubano ha ido avanzando de forma inexorable, mediante la crítica, hacia la disolución. Es evidente que tanto en *Tres tristes tigres* como en la obra de Cabrera Infante se ha ido planteando la necesidad de un nuevo comienzo, una especie de ruptura que no puede dejar de aceptar sin embargo los logros decisivos de la tradición sobre la que se inserta.” *Ibidem*, pág. 563.

<sup>17</sup> Debo esta definición sintética y clarificadora al libro de Pere Ballart, *op. cit.*, pág. 422-426. Ballart, con la ayuda de Linda Hutcheon, define la parodia como la articulación de una síntesis capaz de representar a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como materia propia de la obra que se está creando. Es relevante no olvidar que “la parodia sorprende siempre por su enorme conciencia lingüística, que, como sucede con la ironía, reclama continuamente la atención del lector sobre la verbalidad de su mensaje.”

perseguir un modelo hasta hacerlo delirar o tocar la lira. Si piensan que me repito es porque los respeto. Es lo que consigue su sonrisa o su risa y hasta su carcajada. La parodia es además parienta pobre de la paradoja, opinión que se hace notar por su espíritu de contradicción. Es decir de dicción contraria: donde dicen sí, yo digo no. [...] Para mí, como habrán visto (y oído) no hay más que escritura y parodia. No otra cosa hace el lenguaje (el español es, por ejemplo, una parodia del latín) que procede por la creación, la repetición y la destrucción para la creación.<sup>18</sup>

La parodia es también y sobre todo parodia de determinadas voces escuchadas y de determinados textos leídos y de la imagen literaria que Cabrera Infante se hizo de esos autores. Las aproximaciones al terreno que TTT nos presenta se beneficia por tanto de la oralidad que se erige en la piedra de toque que permite enlazar (Bajtín hablaría de “dialogar”) lo “popular” con la supuesta cultura dominante, es decir, lo “textual”, la escritura y la lectura. Pensamos que aunque la oralidad en ocasiones ha sido enfrentada a la escritura no debe ser entendida como oralidad versus escritura, o mejor dicho, como la oposición de un discurso no hegemónico – lo “popular”- frente a un discurso hegemónico – lo “culto”.

La escritura de Cabrera Infante pone de relieve la tensión que se produce entre la tradición escrita y culta de occidente y las tradiciones orales que modifican los idiomas oficiales; entre las jerarquías lingüísticas (castellano, inglés y francés enfrentados a las lenguas nativas, cuando no a los idiomas secretos que sólo un reducido número de personas puede reconocer como propio); entre las culturas marginadas que se inscriben en un espacio cultural gobernado por esas lenguas fuertes. Incluso es posible hablar de la ficcionalización de una oralidad que es capaz de mostrar modos de pensamiento, formas vivir y formas de

---

<sup>18</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Ars Poetica” en *Le Néo-Baroque Cubain*, *op. cit.*, págs. 149-160.

ser<sup>19</sup>. Entendemos pues que de la lectura eficaz de TTT puede emerger el encuentro de una lógica causal y lineal del pensamiento escriturario-alfabético con una lógica no-causal y aleatoria de culturas orales.<sup>20</sup> Por tanto, podemos referirnos a una función generadora de sentido que es en realidad una tecnología, una técnica, una manera de *escribir* –y de leer– *sobre un trapecio sin red*: las palabras no son seleccionadas a menudo en relación a su precisión o relación semántica, sino que se ha producido, de manera arbitraria, una selección en función de su sustancia fónica.<sup>21</sup> En efecto, de esta manera Cabrera Infante logra poner de relieve que son las palabras las que crean los conceptos e incluso las que

---

<sup>19</sup> Seguimos ahora las perspicaces reflexiones de Pascale Casanova en su extraordinario libro *La República mundial de la Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001, especialmente la segunda parte “Revueltas y revoluciones literarias.”

<sup>20</sup> Ha sido Walter D. Mignolo el que más y mejor se ha ocupado de todas las cuestiones referidas a la ficcionalización de la oralidad. Para un autor tan caro para Guillermo Cabrera Infante como es Juan Rulfo se puede consultar el artículo de Mignolo “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del «Tercer Mundo»”. Mignolo cree que Rulfo “construye *Pedro Páramo* en base a relaciones fundamentales entre lo oral y lo (alfabéticamente) escrito de una manera semejante a cómo la habían concebido y teorizado (en el renacimiento europeo), los escritores y tratadistas del diálogo al definirlo como un tipo discursivo escrito.” El artículo mencionado aparece en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Colección Archivos, España, 1992, págs. 429-447.

<sup>21</sup> “El sonido, la parte más material del lenguaje... se pone en cuestión también... La aflicción monstruosa de Cabrera Infante por el juego de palabras, por el pun, calembour y nonsense, ensayados con dificultad y maestría en castellano, tras la visible herencia de Lear, Lewis Carroll y desde luego Joyce, avanza un paso más en el mismo sentido, en el de la ruptura de la lógica usual... sus juegos de palabras ponen en crisis la significación usual de los vocablos que quedan contaminados, preñados por esos sonidos parejos a veces casi idénticos, dando de nacer nuevos confusos sentidos.” Rosa María Pereda, *op. cit.*, pág. 49. En un artículo decisivo por otros motivos que Guillermo Cabrera Infante tituló “¿Qué puede la novela?” y que aparece en la ya citada *Infantería*, *op.cit.*, pág. 1010, el escritor de Gibara afirma que “toda frase aspira a la melodía.” Es el propio autor de TTT quien suele recordar a menudo una frase de Levi-Strauss quien, según Cabrera Infante, afirmaba que “la melodía es una invención humana tan importante como el lenguaje.”

provocan los recuerdos. El juego con la palabra, el retruécano, o el *pun*<sup>22</sup> -que muchos de los personajes de la novela van registrando, traicionando o parodiando-, aparecen incluidos en el progreso de la narración, provocando, no obstante, una distancia respecto a los hechos que se narran: al mostrarse el lenguaje a sí mismo atrayendo al lector hacia las palabras se advierte, por oposición, el carácter decisivo del lenguaje frente a la realidad.

En TTT, lo hemos visto, se están poniendo en juego la cultura de la oralidad,<sup>23</sup> inmediata, y la cultura de la escritura, de la literalidad, sujeta al mundo visual. La oralidad provoca un movimiento en el lector que tiene que ver más con lo escénico, con una puesta en escena, mientras que la escritura remite a un universo literal, con una “puesta en la página”. El espacio de la escritura es un lugar que en TTT se compenetra con el espacio de la voz, que pervive en el texto de Cabrera Infante como el resultado, si se quiere, de una traslación teatral o escenográfica, todavía más en el caso de que declamáramos el texto por una voz, tal y como se nos aconseja al inicio del texto. La modalidad de esta poética en Cabrera Infante establece como necesaria una escritura espectacular, abierta a una multiplicidad de lo que podemos llamar autores vocales y autores participantes. Leer recuperaría así una descodificación de la letra que se significa gracias a un trabajo con el

---

<sup>22</sup> Cabrera Infante ha llamado la atención en numerosas ocasiones sobre la importancia de este elemento retórico en su trabajo: “En *Tres tristes tigres* el elemento retórico esencial es la paranomasia, o mejor, como se dice en inglés, el *pun*, esa palabra que engaña al oído tanto como perturba al ojo.... Denme ese *calembour* que es un *trompe l’oeil* que es también un *trompe l’oreille and I won’t die gravely*... Con esta piedra Cristo hizo a Pedro la base de su iglesia y con tal recurso se han construido monumentos literarios como los libros de *Alicia* por Lewis Carroll y el *Ulises* de Joyce.” Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, *op. cit.*, pág. 1004.

<sup>23</sup> “De ahí la importancia que ha tomado la oralidad, ya sea aquella que imita el cuento, o bien que simula el habla (popular o barriobajera, qué más da, subcontratada también por la enumeración, el more geométrico): el prestigio de la oralidad reside precisamente en que la dificultad esencial del “que habla” se resuelve inmediatamente.” Véase Natacha Michel, *El instante persuasivo de la novela (Ensayos Metafóricos)*, Ágora, Málaga, 1995, pág. 156.

cuerpo, especialmente gracias a la voz.<sup>24</sup> El lenguaje en TTT repite una posición corporal, teatral.

Aunque a Cabrera Infante le es especialmente grato hallarse en el centro de unas posiciones literarias junto a los autores que han certificado un cambio de paradigma en la evolución de la novela y, por ello, ligado a esa cultura de la escritura, no es menos cierto que sus textos -y especialmente TTT- son abordables desde lo popular, ligado a esa cultura de la oralidad. Dicho de otro modo, si James Joyce, uno de los referentes inexcusables para el autor cubano, pudo construir su novela teniendo en parte la epopeya homérica como su modelo (traicionado), Cabrera Infante construye la suya proponiendo la oralidad, en el fondo, como el contrapunto -necesario cuando no imprescindible- a toda erudición.

Cabrera Infante ejerce como pocos las libertades que la escritura proporciona a cualquier poeta o novelista. Una libertad de composición, de asociación de palabras, de referencias conocidas o secretas y de estructuras que representan, sobre todo, lo que nos parece una enorme libertad textual. Tamaño albedrío creativo necesita suprimir cualquier restricción poética, imaginativa o retórica que coarte la autonomía del creador y por tanto de la obra.

---

<sup>24</sup> De hecho Cabrera Infante está poniendo en práctica algo que no es nuevo. Paul Zumthor ha recreado con especial excelencia de qué manera en el Medioevo la palabra hablada y la palabra escrita eran un todo necesario para que los textos funcionasen, práctica hacia la que Cabrera Infante parece vincularse: “Mot, palabra, término de origen oscuro, podría haber designado en un principio el movimiento de los labios... Así, en la época que conoció la primera expansión triunfante de la escritura, en los siglos XII-XIII, los textos, para funcionar, exigían que el espacio interiorizado de su discurso se asumiese y se realizase a través del espacio acústico de la voz, inseparable del espacio gestual del cuerpo... La voz se extiende a través de la grafía.” Véase Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1993, pág. 350.

Es en este sentido que una obra como TTT dibuja a su alrededor un espacio de comprensión que problematiza, desde el inicio, su misma definición de texto y, como es sabido, incluso de texto en tanto que novela.<sup>25</sup> Si pensamos en la posición desde la que

---

<sup>25</sup> Cabrera Infante siempre se ha negado a definir TTT como novela. Todo hace pensar que ninguno de sus libros fue concebido como tal. *La Habana para un infante difunto* fue pensado como una colección de textos. *Vista del amanecer desde el trópico* presenta también una ambigüedad genérica que hace difícil saber si estamos leyendo una novela, un conjunto de relatos o incluso un poemario en prosa. Dinorah Hernández Lima ha puesto de relieve en *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante*, Pliegos, Madrid, 1990, págs. 140-141, “la manifiesta predilección del autor por las formas fragmentadas de narración... esta fragmentación no se limita a determinadas obras sino que abarca la totalidad de su producción. En Cabrera Infante cada texto funciona como fragmento de un mismo escenario que se clausura en 1959.” Varias declaraciones del propio autor nos parecen relevantes para elucidar esta cuestión. Las dos primeras están recogidas en la entrevista con Rita Guibert en *op. cit.*, págs. 19 y 25-26, cuando el escritor cubano afirma que “nunca pienso en términos concretos de novela... pienso en términos de literatura” o también cuando dice que “TTT no es una novela a la manera tradicional y no veo por qué tenga que cargar con una etiqueta tradicional.” Su escepticismo es mayor, si cabe, con las convenciones del género novela cuando apunta, a propósito de *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, que “algunos dirán que *Paisajes...* no es una novela como si tuviéramos un arbiter novelorum para decidirlo o hubiera un novelómetro... No se trata, claro, de saber cuándo un libro es una novela, sino cuándo una novela es un libro.” Guillermo Cabrera Infante, “Paisajes con Goytisolo al frente”, *Quimera*, 27 enero, 1983, págs. 56-59. Consúltese para todas estas cuestiones su ya citado artículo “¿Qué puede la novela?” que aparece en la recopilación *Infantería*, *op. cit.*, págs. 1008-1011. En ese texto vuelve por sus fueros para afirmar que “TTT y *La Habana para un infante difunto*, que se han clasificado como novelas, siempre han sido simplemente libros. La palabra novela no aparece nunca en mis libros ni en mis manuscritos, ni en mi correspondencia con editores, críticos ni lectores, sin olvidar a los profesores de literatura.” Un crítico tan solvente y conocedor de la obra de Cabrera Infante como Enrico Mario Santí también piensa que TTT no es una novela: “*Tres tristes tigres* no es una novela sino, a mi juicio, un vasto poema elegíaco escrito desde las ruinas de la historia, a partir de la experiencia de la traición (tanto política como personal), y con una sabiduría, dicha a medio camino entre la tragedia y la melancolía, de que después del vendaval de la Historia lo único que nos queda es la poesía de las palabras.” Véase *Guillermo Cabrera Infante*, Victorino Polo (coord.), *op. cit.*, pág. 36. Cabrera Infante ejemplifica en este sentido la reflexión que Maurice Blanchot realiza en *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, pág. 225, cuando afirma que “sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros.” A propósito de James Joyce, Carlos Fuentes también participa del escepticismo de Cabrera Infante con respecto al encasillamiento de estos textos en tanto que novelas. El narrador mexicano afirma que Joyce incorpora a sus

trabaja el escritor esa libertad creativa trasladada al texto una muy notoria posición autocrítica.<sup>26</sup> En esa encrucijada que va de lo oral, del relato casi mítico de las noches de La Habana, hasta lo escritural o textual, el juego, la conciencia lúdica del artefacto novelesco, se incorpora como un tercer elemento discordante que se erige al fin como el responsable último de toda esa confluencia de motivos entre los que el lector bucea y bucea sin apenas tiempo para poder respirar. Cabrera Infante ha indicado de manera precisa cuál es el sentido del juego en su literatura y cuáles son los motivos que lo dibujan. Es necesario señalar aquí este concepto del juego en su novela porque se presenta en el texto de Cabrera Infante como un mecanismo catalizador y constructor de la novela:

Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez, pero sin las

---

textos diversas influencias y “las integra a la escritura, a la metamorfosis de las palabras, a la abolición de centros tonales, a la construcción de la página como campo de posibilidades, a la sustitución de toda relación verbal unívoca e irreversible por una nueva causalidad de fuerzas recíprocas: a la escritura de novelas donde pueden coexistir todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles. Pero, ¿pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura por las ciencias fisicomatemáticas, por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía?” Véase Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 108.

<sup>26</sup> Emil Volek entiende que esta posición autocrítica hace de TTT una novela moderna: “Los efectos de la dimensión autocrítica rebasan el mero juego de la “literatura en la literatura”. Lo autocrítico no es simplemente otro de los niveles dentro del posible vértigo de mise en abyme, niveles que es posible multiplicar ad infinitum sin que la literariedad de la obra sea perturbada... el juego de la literatura en la literatura, por complicado que sea, termina por revelar y, así, por reafirmar la literariedad. En cambio, el aspecto autocrítico que llega a poner en tela de juicio la posibilidad misma de la literatura, introduce en la obra cierta dimensión agónica, que extiende al límite las posibilidades de la estructura determinada y que le otorga como una dimensión absoluta, dentro de lo relativo, dentro de su limitación histórica y material.” Véase Emil Volek, *op. cit.*, pág. 175.

connotaciones del juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo.<sup>27</sup>

Las distintas facetas de la realidad y del propio texto, dibujan una literatura del juego y, sobre todo, un juego con la literatura que compromete tanto a la realidad como al propio texto. Una literatura que, en última instancia, es aquello que *anda en juego*. Lo que nos parece decisivo es que todas estas cuestiones Cabrera Infante las enuncia, las plantea y las resuelve desde una posición exclusivamente estética:

Una de las cosas que a mí me parecen logradas en este libro es el libro se movió hacia una zona absolutamente estética, dejó de plantearse problemas éticos de cualquier índole para plantearse todos los problemas estéticos.<sup>28</sup>

Johan Huizinga también pone en relación estas dos características que son pertinentes a la hora de abordar con garantías la lectura crítica de TTT, cuando afirma que “la peculiaridad del juego está profundamente enraizada en lo estético.”<sup>29</sup>

Porque una suma de signos no nos proporciona el sentido si no es gracias al funcionamiento textual.<sup>30</sup> Dicho de otro modo, no es únicamente la suma de signos la que

---

<sup>27</sup> “GCI: una conversación sobre TTT. Una entrevista con Rita Guibert” en Julián Ríos (comp.), *Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*, pág. 20. Cfr. la siguiente declaración de Cabrera Infante: “El juego es el jugo. En el juego puede oponer al azar el rigor de la estrategia. Lo que suele llamarse el juego científico. Me veo más como aquel que juega al ajedrez con las palabras” declaración que ahonda en este sentido y que aparece en *Infantería, op. cit.*, pág. 1010.

<sup>28</sup> Véase Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar: Diálogos*, Caracas, Monte Ávila, 1968, pág. 64.

<sup>29</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pág. 13. El propio Cabrera Infante ha descrito lo que supuso la lectura del libro de Huizinga: “Hay un filósofo holandés, Wizinga, quien tiene un libro que se llama *Homoludens o el hombre que juega*, en el cual hace partícipe del juego a la moda y yo estoy totalmente de acuerdo con él [...] la literatura es otra forma de juego e, inclusive te diría que es un juego social, porque no se queda sólo en lo que el escritor ha escrito, también tiene que participar el lector puesto que no hay escritura sin lectura.” Véase Orlando Ricaurte, “Conversaciones con Guillermo Cabrera Infante” en *Quimera*, Barcelona, N° 78/79, pág. 24.

es capaz de producir el sentido, sino el ensamblaje en el texto de unas capacidades textuales que activen la comprensión del libro. Esa práctica significativa de la que hablan Jacques Derrida, Julia Kristeva y Umberto Eco no es más que un lugar preeminente que se le otorga al texto en tanto que aparato semiótico o en tanto que lugar preciso donde se produce satisfactoriamente una eficaz multiplicidad de signos. Nos parece una posición discursiva pertinente para referirnos a TTT o para tratar de elucidar algunos de esos “escolios críticos” de los que habla el propio Cabrera Infante. Esta noción de la novela como fusión y confusión de textos de distinto origen sígnico admite la síntesis semiótica, permitiéndonos hablar así de texto verbal, icónico, auditivo y plurisemiótico. La pretensión no es otra que crear lo que nos parece un terreno fértil de interacción entre códigos verbales y códigos icónicos, estableciendo espacios de comprensión para un texto que se inscribe en un período decisivo de las letras latinoamericanas. Y lo hacemos desde la convicción con Roland Barthes de que no se trata de descubrir la obra sino de cubrirla con su propio lenguaje, no hablar sobre la obra si no lo hacemos desde ella.<sup>31</sup> Interpretar TTT, como

---

<sup>30</sup> Buena parte de la crítica percibe TTT como una obra aparentemente caótica. El primero (y su referencia es todavía hoy de obligado cumplimiento) en darse cuenta que la novela posee varios niveles estructurales y que contiene secciones que ayudan a explicar esa misma estructura no caótica, antes bien suficientes para que se logre descifrar (recuerde el lector que una de las secciones de TTT lleva por título “Rompecabezas”), fue Emir Rodríguez Monegal en su “Estructura y significaciones de TTT” en Julián Ríos (comp), *op. cit.*, pág. 81-127. Véase pág. 85, “esas dos secciones (“Rompecabezas” y “Bachata”) constituyen lo que Cabrera Infante en una conversación conmigo ha calificado con acierto de escolios críticos.”

<sup>31</sup> “... no se trata de obtener una “explicación” del texto, un resultado “positivo” (un significado último que sería la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis) en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante su trabajo, al plural del texto.” Véase Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nueve ensayos críticos*, Siglo XXI, Madrid, 1991, pág. 205-206. Con respecto al papel que asume el lector en TTT podemos llamar a esta obra, tal y como lo hace Roland Barthes en este ensayo refiriéndose a diversos autores, “textos de éxtasis.” Son textos que imponen al lector un estado de pérdida que lo incomodan

quería Barthes, no dotándole de un sentido, sino desplegar su pluralidad, su paradigmática *galaxia de significantes*.<sup>32</sup>

Entonces para abordar el estudio de TTT con garantías entendemos imprescindible, ante todo, acotar cuál es el campo nocional del texto. Y esta es una cuestión principal porque es la misma obra la que cuestiona ese concepto y aun, más específicamente, el concepto de texto literario.

Una de las constantes preocupaciones de Cabrera Infante es la de ordenar, aunque sea caóticamente o, mejor, de la mano del azar, por un lado las palabras, los tonos, el timbre y las sonoridades y, por otro, las grafías y las tipografías. Pero no busca con ello revelar el significado psicológico del lenguaje sino más bien desplegar una imagen lo más cercana posible de los gestos y del idioma secreto de La Habana. Nos preguntamos por ello si hay alguna posibilidad de concebir esta obra como la travesía de unos personajes que pululan por La Habana nocturna desde un recorrido que se inicia en la oralidad y que finaliza en la escritura o viceversa. Josefina Ludmer ya ha mostrado bien a las claras las dos series simétricas de órdenes narrativos que aparecen en TTT. La primera estaría ligada, siempre según Ludmer, al lenguaje como ritmo, como música (Estrella, Códac y Eribó serían los personajes que representarían este primer orden narrativo). La segunda serie narrativa emplearía, en cambio, el lenguaje como letra y como juego gráfico (“el mago del lenguaje”,

---

y que rompen sus prejuicios culturales, psicológicos e históricos, la seguridad y consistencia en sus valores y su relación con el lenguaje.

<sup>32</sup> En este sentido, José María Pozuelo Yvancos afirma entonces que “los códigos que moviliza [el texto] son indecibles, no es posible una decisión sobre su sentido, su única medida es el infinito del lenguaje [convirtiendo] la lectura [en] un trabajo de lenguaje, de nombrar los sentidos, no de encontrarlos.” Véase *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 148-149.

Bustrófedon, y sus discípulos Cué y Silvestre estarían inmersos en este plano).<sup>33</sup> En TTT hay varios momentos donde estos significados del texto en relación a la música aparecen de forma explícita:

En otros sueños o en el mismo sueño de otra forma eran ondas sonoras que se metían entre nosotros y nos encantaban, como sirenas: en cualquier rincón brotaba una música que alelaba, un son paralizante y nadie hacía nada por resistir aquella invasión del espacio exterior porque nadie sabía que la música era el arma secreta y final y no había quien se tapara los oídos no ya con cera ni siquiera con los dedos<sup>34</sup>

La ajustada comprensión de fragmentos como estos exige tener presente cómo coexisten ambos órdenes y de qué manera podemos dar cuenta de ellos en un mismo espacio narrativo e incluso en una misma página. La expresión de la realidad en TTT puede estar vinculada tanto a una palabra que podemos llamar vital y esencialmente rítmica, repetitiva, sensual, como a una palabra, valga la expresión, gráfica, capaz de desplegar su corporeidad o materialidad. Leer es entonces -y sobre todo- pronunciar y escribir, por parte del escritor, y escuchar y ver, por parte del lector. En este doble escenario se introduce la verdadera instancia del discurso en TTT que tiene que ver con lo fonético y con lo escrito. Y se trata, entonces, de un discurso que necesita imperiosamente una cierta “actuación de los signos”.

---

<sup>33</sup> Véase Josefina Ludmer, “TTT. Ordenes literarios y jerarquías sociales”, *Revistas Iberoamericana*, XLV, 108-9 (1979), págs. 493-512.

<sup>34</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 170.

Irreductible a ninguna de las premisas que constituyen la inferencia, el modo de enunciación novelesca es el foco invisible en que se cruzan lo fonético (el enunciado referencial, la narración) y lo escrito (las premisas textuales, la cita).<sup>35</sup>

En todo caso, podemos apuntar que una parte de lo descrito en TTT tiene que ver con la noción musical del ritmo que determinados estudiosos han considerado como el proceso principal que atraviesa cualquier forma artística caribeña. Las conclusiones que Antonio Benítez Rojo, uno de los mejores estudiosos de la cultura caribeña, obtiene resultan pertinentes y, sin duda, muy valiosas si podemos analizarlas a la luz de cualquier manifestación poética. En un sentido afín a la ‘polifonía informacional’ de signos de la que hablaba Rolan Barthes<sup>36</sup>, Benítez Rojo está convencido que en el funcionamiento de lo que ha llamado “la máquina caribeña” la noción musical del polirritmo es decisiva a la hora de iluminar la lectura de este tipo de textos:

La máquina caribeña, sin embargo, es algo más: es una máquina de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina tecnológico-poética, o, si se quiere, una meta-máquina de diferencias cuyo mecanismo poético no puede ser diagramado en las dimensiones convencionales, y cuyas instrucciones se encuentran dispersas en estado de plasma dentro del caos de su propia red de códigos y subcódigos... En

---

<sup>35</sup> Julia Kristeva, *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 1981, pág. 164. Tal vez fuera posible entonces hablar de una armonía entre los signos lingüísticos y visuales junto a unos signos auditivos, conformando así un tipo de discurso audio-visivo. En TTT esa armonía es posible estableciendo entre los signos auditivos y los códigos lingüísticos una literatura especialmente acústica, un discurso verbo-sonoro, que sería decisivo en la creación y configuración del texto y, en consecuencia, en la recepción del mismo.

<sup>36</sup> Roland Barthes, “Literatura y significación”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983, págs. 309-310. Esa polifonía transgrede la verdad única del significante y ofrece un “espesor de signos”, al decir de Roland Barthes, dispuestos en contrapunto que nos obliga a pensar en una posible recepción crítica de TTT como la que formaliza la semiología, esto es, asimilando de manera integradora los diversos sistemas que ocupan el espacio narrativo de la obra de Cabrera Infante.

todo caso, volviendo al salami de sonido, la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije un ritmo dominante y trascienda a una forma de flujo, expresa bastante bien la performance propia de una máquina cultural caribeña.<sup>37</sup>

Para Benítez Rojo, el Caribe constituye un meta-archipiélago donde el centro, la autoridad, la masculinidad y la razón se enfrentan al rizoma, la teatralidad, lo poético y la feminidad, presentando así una suerte de discursividad acuática, movilizadora como si de una música se tratara. Un pasaje de TTT configura el espacio explícitamente polirrítmico al que hacíamos referencia ahora:

Déjenme hablar del Beny. El Beny es Beny Moré y hablar de él es como hablar de la música, de manera que déjenme hablar de la música. Recordando al Beny recordé el pasado, el danzón Isora en que la tumba repite un doble golpe de bajo que llena todo el tiempo y derrota al bailaror más bailaror, que tiene que someterse a la cadencia inclinada, casi en picada, del ritmo. Ese golpe carcelero del bajo lo repite

---

<sup>37</sup> Es impagable la deuda contraída en este trabajo con el estudio del profesor Antonio Benítez Rojo. Su lectura ha iluminado tantos pasajes de TTT que merecería un capítulo aparte. En cualquier caso véase especialmente la lúcida introducción y los capítulos titulados “Viaje a la semilla, o el texto como espectáculo”, “Carnaval” y toda la parte quinta donde se lleva a cabo un exhaustivo estudio del ritmo y la música como proyecto nacional en numerosos textos caribeños, junto con las consideraciones de Benítez Rojo sobre si existe o no una estética caribeña. Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998, págs. 13-49, págs. 259-287 y págs. 371-415. La aportación fundamental de Benítez Rojo, a nuestro entender, es el concepto del ritmo como un juego especular de diferencias que se presenta como un código casi universal de lectura para el texto caribeño: “una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente –al mundo de afuera-, donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge hacia el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste” Antonio Benítez Rojo, *ibidem*, pág. 41.

Chapottín en un disco que anda por ahí, grabado en el cincuentitrés, el montuno Cienfuegos, un guaguancó hecho son y ahí sí que el bajo juega un papel dominante. Una vez le pregunté al Chapo que cómo lo hacía y me dijo que fue (larga vida a los dedos de Sabino Peñalver) *improvisando en el momento mismo de la grabación*. Solamente así se hace un círculo de música feliz en la cuadratura rígida del ritmo cubano. De eso hablaba con Barreto en Radio Progreso un día, en una grabación, donde él tocaba la batería y yo repicaba con mi tumba y *a veces me cruzaba*. Barreto me decía que *había que quebrar el cuadrado obligatorio del ritmo*, que siempre tiene que cuadrar, y yo le puse de ejemplo al Beny, que en sus sones, 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 hacerla flexible como un saxo, como una trompeta ligada, como si el son fuera plástico.<sup>38</sup>

Más allá y más acá del concepto de obra, libro o novela, es decir, de un mensaje producido y recibido como un producto clausurado, la literatura de Cabrera Infante, y especialmente TTT, presenta textos, producciones significativas que son atravesadas por cuestiones literarias, pero también por cuestiones referidas a muchos otros campos artísticos como son el cine, la música, el arte.... Un texto donde la clausura es una ficción teórica. La lectura de TTT tendría que aclarar por qué podemos concebir este texto como un espectáculo. Es fácil advertir en esta narrativa una voluntad de ofrecer el texto como si de una *performance* se tratara: actuación, show, ejecución e interpretación.<sup>39</sup> La lectura

---

<sup>38</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 102-103. Las cursivas son nuestras.

<sup>39</sup> En estos mismos términos se decanta Antonio Benítez Rojo para su lectura del texto caribeño. Véase *op. cit.*, pág. 262. Según este autor el discurso de la novela caribeña “es doblemente espectacular, y esto no sólo porque asume su propia espectacularidad, sino porque, sobre todo, se trata de un discurso que además de ser escénico es doble en sí mismo: un discurso supersincrético. Este discurso habla a Occidente en términos de performance profano y, simultáneamente, habla al Caribe en términos de performance ritual; de un lado el conocimiento científico, del otro el conocimiento tradicional. El lector común no caribeño sólo registra la lectura profana, aunque suele entrever que hay “algo más”; el caribeño, las dos, como supo ver Ortiz. Es esta

significativa que se puede llevar a término con estos textos (y TTT es, ante todo, una acumulación de textos<sup>40</sup>) es un trabajo de disolución más que de construcción del sentido. La hipótesis sería, entonces, mostrar los mecanismos que nos permiten, gracias a la actividad semiológica, hablar no tanto de novela como de texto. Pero es indudable que estamos ante una práctica que se presenta desde el significante y un significante siempre anda en busca de un sentido. ¿Qué hace de ese significante (siendo como hay una especial intensidad en la materialidad lingüística) una individualidad, un acontecimiento, un artefacto textual? ¿Y de qué tipo de texto estamos hablando? Aunque podamos afirmar con Kristeva que el signo resulta ser un elemento especular, dicho de otro modo, que “el texto no es un fenómeno lingüístico... no es la significación estructurada que se presenta en un corpus lingüístico visto como una estructura plana”<sup>41</sup> el trabajo significativo<sup>42</sup> que podemos vislumbrar aquí realiza un recorrido que va del significante al sentido y del sentido al significante. Deberíamos ser capaces de pensar en un lugar que nos permita operar constantemente con esta especificidad textual que TTT presenta: oscilación constante de un discurso híbrido que presenta un texto literario que podemos llamar implosivo y explosivo y que modifica todas las instancias lingüísticas: el léxico, la morfología la sintaxis y la prosodia. Dicho de otro modo, tal vez un modo fructífero de aquilatar la riqueza de TTT sea entrever una determinada dialéctica entre, por un lado, las unidades mínimas del texto

---

*habilidad escénica* (pública) de travestiste lo que me lleva a pensar que el texto del Caribe es, al igual que el lector del Caribe, un consumado performer.” *Ibidem*, pág. 262. La cursiva es nuestra.

<sup>40</sup> *Cfr.* la definición de novela para Cabrera Infante: “La novela es el arte de la acumulación.” recogida en *El libro de las Ciudades*, Alfaguara, Madrid, 1999, pág. 267.

<sup>41</sup> Véase Julia Krsiteva, *op. cit.*, pág. 97.

<sup>42</sup> No es posible prescindir todavía de la magnífica definición de Roland Barthes sobre el sentido, sobre todo, en lo que se refiere al proceso: “entiendo siempre por significación proceso que produce el sentido, y no el sentido mismo.” Roland Barthes, *Ensayos críticos, op. cit.*, pág. 312.

(letras, fonemas y palabras) y, por otro, el proyecto específico que cada novela edifica (una determinada construcción y visión del mundo). El arte novelesco de Cabrera Infante se caracteriza por su voluntad de producir un texto absoluto. Desde las prácticas de los significantes a las prácticas del significado, desde el sentido, si lo hubiere, hasta los soportes materiales mínimos, produciendo, entonces, aquello que Juan Goytisolo llamó “la autonomía del objeto literario”.<sup>43</sup>

Es así como el discurso en TTT avanza, retrocede y divaga en busca de transferencias recíprocas en todas las direcciones posibles (e incluso imposibles), dirigiéndose a cualquiera de los elementos que configuran el texto. Desde el inicio Cabrera Infante despliega una asombrosa facilidad en provocar la máxima potencialidad del sentido connotativo. Esta andadura semántica, este recorrido por los sentidos propios y figurados, este surtidor lingüístico que resulta ser TTT prodiga un enorme abanico que marca un umbral entre dos campos heterogéneos: lo que podemos llamar el soporte material y el soporte semiótico. Ambos no pretenden sino convertir la literatura en una galería de textos,

---

<sup>43</sup> El fragmento que sigue aunque pertenezca a la ficción de *Juan sin Tierra* parece estar escrito para describir a TTT: “estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un objeto ajeno, exterior : mediante el acto de liberar las palabras de su obediencia a un orden pragmático que las convierte en meros vehículos de la razón omnimoda: de un pensamiento lógico que desdeñosamente las utiliza sin tener en cuenta su peso específico y su valor: completando las funciones de representación, expresión y llamada inherentes a una comunicación oral cuyos elementos (emisor, receptor, contexto, contacto) operan también (aunque de modo diverso) en el instante de la lectura con una cuarta función (erógena?) que centrará exclusivamente su atención en el signo lingüístico : descargando, gracias a ella, al lenguaje de su simoníaca finalidad ancillar: conmutando la anomalía semántica en núcleo generador de poesía y aunando de golpe, en polisémico acorde, sexualidad y escritura: desprecio común por la serie útil, procreadora, que trueca el placer nefando y baldío en figura de lenguaje, el crimine pessimo en metáfora existencial : resolviendo por fin, al cabo de tan largo periplo, la secreta ecuación de tu doble desvío : manipulación improductiva (onanista) de la palabra escrita, ejercicio autosuficiente (poético) del goce ilegal” Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, Mondadori, Barcelona, 1994, pág. 252.

convertirla en un espacio de tensión, un lugar articulario. Pero unos textos ciertamente particulares: aquellos que son capaces, que tienen la potencia de tejer y destejer, articular y desarticular las supuestamente seguras e inamovibles relaciones entre sujeto, lenguaje y mundo. Cuando en “Algunas revelaciones” leemos el siguiente fragmento:

¿Y lo que él y Silvestre llamaban El Reparto, con mil nombres de actores improdnunciables, irre recordables? AH: PERO NO: pero no: es demasiado, realmente. Y pensar. Dios mío, que todo eso, todo, y lo demás se murió allí en el coreógrafo, en el megáfono, en el quirófano, donde dejó de existir (¿y de ser y de pensar y de hacer sombra?) el Gran Totonán Totó Dalai, The Mostest, y el médico, ese vampiro, se quedó con las ganas de saber qué pasaría cuando devolviera lo que quedara de él a los demás, a los buitres prójimos, al siglo, como un doctor Frankenstein al revés. Pero (*pero*: esa palabra, pero, siempre termina por entrometerse) luego en la autopsia, en la carnicería (porque hasta estuvo sobre una mesa de mármol), en el cuarto oscuro de las revelaciones, allí, el médico supo que tenía su razón práctica, que su prognosis (o proboscis) pedante estaba en lo cierto y eso fue todo lo que supo el muy cabrón. Yo, este anónimo escriba de jeroglíficos actuales, podría decirles más, decirles por ejemplo una última cosa ni derecho tengo no ya) El a        abrió lo él        :nombre        su en a pronunciar su nombre) y Lo miró y Lo cerró y        no vio él        ,nunca        pero        ,nunca supo        nunca porque        - nada        pero que tenía sobre la mesa de operaciones, finalmente,

final punto coser de máquina la y paraguas el<sup>44</sup>

no es de extrañar que estemos leyendo un texto no sólo desde la percepción de un sistema (el sistema de la lengua y el sistema de la literatura, que asociaríamos aquí al significado de la palabras y al sentido total de la novela, sistemas ambos estancos, perfectamente

---

<sup>44</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 286.

definidos), sino, además, en tanto que palabras autónomas lingüísticamente (y aquí hablaríamos de apertura del sistema).<sup>45</sup>

Es lo que más arriba llamábamos implosivo (movimiento interior del texto hacia sí mismo, de las palabras en tanto que palabras) y explosivo (derrame del sentido en un movimiento de constante apertura). Ese mismo recorrido es el que va del lector como hablante al lector como escritor, como posible creador. Lector como escritor y escritor como lector. Es necesario, por ello, vincular esta práctica de Cabrera Infante, constante a lo largo de todo el texto, a un modelo de texto capaz de acoger ese continuo ir y venir. Se podría decir, y no sin razón, que este tipo de movimiento no pertenece exclusivamente a Cabrera Infante, pero el autor de TTT parece intentar clausurar definitivamente la creación y la lectura de textos literarios que no estén fundados en ese doble espacio creativo. El texto que queremos leer aquí es un texto marcado doblemente: longitudinal y transversalmente.

Longitudinalmente abordamos un texto literario como narración, como discurso narrativo. En este ámbito es necesario aplicar al texto no sólo los sentidos disponibles explícitamente en el discurso, sino, además, todos aquellos elementos –llamémosles, simbólicos o metafóricos- que configuran a TTT (y a toda novela) como un mundo narrativo completo. Transversalmente, es imprescindible marcar el texto (y aunque toda novela también tenga esta misma posición, TTT es un ejemplo situado en el más extremo de los campos literarios narrativos) como espacio donde se desarrolla una cadena

---

<sup>45</sup> Nos referimos al sistema de la lengua en el sentido de Eugenio Coseriu que, corrigiendo lo que la Escuela de Copenhague había llamado ‘Esquema-Norma-Uso’, denomina a estos tres elementos, en un artículo que es una corrección a su vez de las tesis de Saussure, ‘Sistema, Norma y Habla’. El citado artículo de enorme influencia para la lingüística post-sausseriana se encuentra en el volumen de Coseriu *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1973, págs. 11-115.

significante, y aquí se produce el movimiento decisivo, que en la mayoría de los casos es una desarticulación. Desarticular cadenas de significantes, de sonidos, de tonalidades, de gestos: de palabras. Nicolás Rosa ya ha mostrado en su artículo, y no nos detendremos pues en ello, un resumen suficientemente completo y adecuado, tanto a nivel de ruptura con la semántica (desplazamiento de la dirección semántica, homofonía, homonimia y diversidad semántica, dislocación de sentido por asociación de contrarios y desplazamiento semántico apoyado sobre un barbarismo), como de ruptura con el sistema fónico (acoplamiento de fonemas, juegos verbales por contigüidad fónica, con destrucción total de sentido, revolución de los refranes, transcripciones fonéticas, parafonías con los nombres propios y sucesiones silábicas y aliteraciones).<sup>46</sup>

Retrospectivamente, es necesario responder sobre el uso que se da, en lo referente a Cabrera Infante, a los términos de literatura, de novela o de prosa. A medio camino entre uno y otro término se impone la presencia dentro de la estructura narrativa de una unidad

---

<sup>46</sup> Véase Nicolás Rosa, *op. cit.*, págs. 197-198, “esta alquimia de sílabas mutantes no retoma la tradición simbolista de las correspondencias baudelerianas ni las transitividades cenestésicas de Rimbaud. 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. Este uso lúdico bajo el principio de una estructura rimada intenta reproducir la gesticulación del lenguaje mediante diversos órdenes de fenómenos entre los que se destacan la alteración de estructuras al nivel de los fonemas y de las palabras.” El propósito de Cabrera Infante con estas desarticulaciones del lenguaje es dotar a los personajes (y, por tanto, a TTT) de una actitud lingüística, pero también de una gestualidad textual, tanto si es sonora como gráfica. La comunicación en la novela ha sido transmutada por una excitación de las palabras. Acerca de la sexualidad de las palabras y su relación con la retórica, léase el siguiente fragmento de Julián Ríos, en *La vida sexual de las palabras*, Seix Barral, Barcelona, 2000, pág. 177, como un velado comentario de TTT: “Y ahí empieza el juego –dijo Milalias de lo que nosotros llamamos “liberatura”. Que a los cuerpos (y a los signos) alegre –dijo ella. La pansexualidad del lenguaje –dijo Reis- a través del pun. Que todo lo penetra –dijo Milalias-, letra a letra. Y todos se interpenetran. Alegre tropo... La retórica es, en el fondo, una erótica –dijo Reis. Las figuras del discurso son posturas e imposturas eróticas.”

que englobe a todos ellos. Más que un discurso y más que una novela, definimos esta práctica semiótica desde lo textual y la queremos caracterizar como escénica, en tanto que texto espectacular.

Según tal perspectiva, constatamos que la lectura puede formalizar, entonces, tanto la relación del texto con la lengua (y en Cabrera Infante, específicamente, en un constante movimiento que va de la destrucción a la construcción e, incluso, de nuevo, a la destrucción, como ya hemos visto)<sup>47</sup> como la relación del textos con otros textos.<sup>48</sup> Ese “lugar en que todos los libros están recogidos y consumados” del que habla Foucault puede ser, entre otros textos de la modernidad literaria, TTT.

De este modo, en aquel objeto que llamamos texto, no por azar unido, según Cabrera Infante, a esa “galería de voces”, encuentra el discurso del analista efectos imprescindibles que le permiten expresar el concepto en un nuevo haz de relaciones, mirar el espacio novelesco bajo un prisma que se propone aquí *abierto*, como diría Eco, y sometido, necesaria y constantemente, a un juego estético sin referente preciso ni estabilizado. Podemos entonces comenzar a pensar que las funciones significativas del texto de TTT son capaces de englobar y de aglutinar un modo de leer (porque de eso se

---

<sup>47</sup> *Cfr.* al respecto la siguiente declaración de Cabrera Infante: “mi libro procedía por destrucciones que intentaban, algunas veces, llegar a construcciones, que la recreación del lenguaje cotidiano era alcanzada por alteraciones violentas, verdaderas revoluciones de la frase, de la oración y aun del corazón de esa lenguaje que es la palabra.” En “GCI: una conversación sobre TTT” Rita Guibert, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>48</sup> Nos parece especialmente relevante está relación del texto con otros textos. Por un lado, permite intertextualizar los numerosos textos que se escriben en TTT, como “Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell” o las referencias a los textos no escritos de Bustrófedón. (Véase *infra* los Apéndices textuales) Por otro, evidentemente, llevar a cabo un trabajo de vigilancia en relación a textos mayores que se cruzan, se inscriben y se citan. *Cfr.* en este sentido, lo que dice Roland Barthes en *El placer del texto*, *op. cit.*, pág. 59: “Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.”

trata) que sea, a su vez, un modo nuevo de componer. Se produce, por ello, una multiplicación de la escritura y de la lectura y con ella se abre el texto tanto a su sonorización (la lectura en voz alta) como a su visualización (la corporeidad gráfica de la palabra a la que antes hacíamos referencia, los juegos gráficos).

De tal manera que el campo nocional del texto TTT presenta dos modelos textuales. El primero es el de ser un texto eminentemente sonoro, representando los entresijos de esas voces que los personajes escenifican de *La Habana nocturna*, de las noches habaneras y, por tanto, de la extraordinaria riqueza de los varios lenguajes que la pueblan. Se trataría, creemos, de señalar, por parte de Cabrera Infante, el frenesí del ritmo oral del lenguaje: más que la propia literatura, importa la conversación. El ejemplo paradigmático sería la carta de Estelvina. Tomemos el siguiente fragmento:

La dejé hablal así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre sante te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va<sup>49</sup>

Aquí el texto se presenta en el sentido de notas, de escritura dictada: la voz. Este fragmento pude ser considerado en una lectura avanzada en tanto que sonido. Aquí se

---

<sup>49</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 34.

prioriza la relación entre la literatura y la voz.<sup>50</sup> Cabrera Infante recoge en fragmentos como este esa ficcionalización de la que hemos hablado más arriba pero incorpora a la literatura, al mismo tiempo, un lenguaje coloquial, desembarazándola de un lenguaje pomposo y, sobre todo, solemne.<sup>51</sup> Este fragmento, como tantos otros a lo largo y ancho de TTT, totaliza el discurso porque el lenguaje del presente re-activa el lenguaje del pasado o, dicho en la terminología saussuriana, la *parole* reordena la *langue*. El punto de inicio que permite leer un texto como este y muchos otros de TTT es, desde luego, un agudo sentido de la música y del ritmo que a posteriori Cabrera Infante entendió como “un gozo con las palabras pero también su ensamblaje casi musical, que me obligaba a buscar y rebuscar el tono adecuado en cada momento.”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> “Pero la forma en que la voz está ahí no tiene que ser siempre la de la voz material, sino que está primariamente en nuestra imaginación en forma de modelo, como un canon que nos permite enjuiciar cualquier clase de recitación” Hans-Geord Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998, pág. 64. D. P. Gallagher, por su parte, afirma que “cuando se transcribe literalmente, tal como se habla, esta clase de conversación ocurre lo mismo que cuando Raymond Queneau transcribe literalmente el francés coloquial: la palabra escrita resulta graciosa, aunque no lo sea en el lenguaje hablado.” Véase el artículo de Gallagher en Julián Ríos (comp), *op. cit.*, pág. 54-55.

<sup>51</sup> “Tampoco hago diferencias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guaguero, porque para mí no hay ninguna diferencia esencial entre un escritor y un guaguero.” Declaración de Guillermo Cabrera Infante que cito por Gallagher en Julián Ríos (comp), *op. cit.*, pág. 70.

<sup>52</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, *Infantería*, *op. cit.*, pág. 1088. Acerca de las relaciones entre la escritura y la música, ver Luis Gregorich, “*Tres tristes tigres*, obra abierta” en Julián Ríos (comp), *op. cit.*, pág. 148, “el oído de Cabrera Infante resulta tan sensible como una cinta magnética, pero tiene sobre ésta la ventaja de que puede –si lo desea- programar y seleccionar el material que registra, separar sus elementos rítmicos y musicales para posteriormente estructurar con ellos trozos que han de reproducirse, e incluso agrupar en series las palabras retenidas e improvisar con ellas como el músico trabaja con grupos de sonidos escogidos de antemano y arbitrariamente. La lengua hablada es así la escritura vulgar lo que puede ser la música electrónica a la música tradicional: su riqueza de frecuencias es infinitamente más grande, y la posibilidad de operar con ella es mucho más libre y al mismo tiempo más compleja”.

Este arranque ya estaba previsto en el “Prólogo” de *Tropicana* cuando ese maestro de ceremonias alude a unos de los principios fundamentales de TTT: aquel que consiste en emplear las palabras no en un sentido tradicional de comunicación unívoca, sino como palabras-sonido, palabras musicales. La “calidad” oral del texto es una concatenación de palabras que pueden eliminar sílabas enteras, pueden debilitar vocales no acentuadas, que pueden a su vez confundirse en la pronunciación de las consonantes líquidas (es muy usual que aparezca la *l* en vez de la *r*). Pero este fenómeno no es exclusivo de un texto oral como este. En lo que se refiere a la escritura, como muestra muy bien *Bustrófedon*, también se lleva a cabo una disminución del valor comunicativo y convencional de la palabra, despojándolas de su valor semántico: se alude a ellas sólo por su valor corpóreo, como fenómeno físico. He aquí un fragmento significativo que es el reverso necesario de aquellos otros que priorizan el ritmo oral del lenguaje:

Eres el Capablanca de la escritura invisible... Sólo que yo soy un Capablanca que miran cómo juegan solos los (carril) chessmen: escribo con tinta simpática... y proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (aquí Silvestre saltaba: jump) antes de publicarlo o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar (esta frase le gustaría al B. si la leyera, estoy seguro) y mecanografiar entonces .wdyx gtsdw ñ'r hiayseos! R'ayiu drfty/tp? O querer ver un libro escrito todo al revés, donde la última palabra fuera la primera y a la inversa, y

ahora que sé que Bus viajó al otro mundo, a su viceversa, al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, piensa que leerá esta página como él siempre quiso: así.<sup>53</sup>

Aquí estaría el segundo tipo de modelo textual, en el que es constante la preocupación de Cabrera Infante por crear un texto, un espacio textual, que permita tanto la reconstrucción y la recreación de ese lenguaje hablado donde las palabras se producen en una página pauta fonicamente (valor preferentemente vocal o tonal) como la alquimia de las letras en una página pauta graficamente (valor preferentemente visual).<sup>54</sup> Dar cabida a ambas palabras define a TTT como un texto cuyo uso lúdico del lenguaje tiene un valor eminentemente estético. A la manera de Lewis Carroll, James Joyce o Vladimir Nabokov, en TTT Cabrera Infante parece ejemplarizar, a la estela de esos autores, una literatura que interviene en el lenguaje, en la familiaridad con el lenguaje para tornarlo radical e inventivo. Constatemos una vez más la ambición lingüística que sostiene la producción de Cabrera Infante y afiancemos la creencia de que su exilio es siempre un exilio del lenguaje, de la palabra que antaño había escuchado tantas veces en esa Habana nocturna y que convirtió en una obsesión esencial construyendo, al fin, esta casa de palabras, el idioma dentro de su idioma.

---

<sup>53</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 280.

<sup>54</sup> Gallagher está en lo cierto cuando afirma que “la última palabra de Silvestre (el escritor) es tradittori... la palabra tradittori hace alusión también al problema de la escritura en general, a la traición que el lenguaje comete contra el escritor, a la traición que el escritor comete contra la palabra hablada cuando la escribe”, David P. Gallagher, *op. cit.*, pág. 78.

## 4.2. Representaciones de la voz y de la grafía

Si fuera posible imaginar una estética del placer textual sería necesario incluir en ella la escritura en alta voz. Esta escritura vocal (que no es la palabra) no es practicada pero es sin duda la que recomendaba Artaud y la que solicita Sollers. Hablemos de ella como si existiese.

*El placer del texto*

Roland Barthes

No teniendo la máscara que cubre por completo el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas direcciones, se estrecha para escapar por una sola salida y adquiere por ello sonido más penetrante y fuerte. Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de persona...

*Noches áticas*<sup>1</sup>

Aulio Gelio

---

<sup>1</sup> Capítulo 148 de la *Rayuela* de Julio Cortázar.

Los cabalistas judíos creían que una obra dictada por el Espíritu Santo convertía el texto en un texto absoluto, plagado, diríamos con Novalis y Baudelaire, de *analogías* y *correspondencias*, capaz de permutas escriturales, donde se puede valorar el contenido numérico de cada palabra<sup>2</sup>, observar con minuciosidad tanto las minúsculas como las mayúsculas y pronunciar los grafemas; en fin (si lo hubiera, porque la exégesis talmúdica no se extingue en el comentario, ni en el comentario del comentario, pues es una tarea que se repite y que es irrepetible): leer el texto con los rigores jeroglíficos de un discurso que ha sido *pronunciado-en-el-mundo*, en una situación comunicativa determinada y dirigida con una intención específica. En palabras de Borges, De Quincey apócrifo:

Hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su

---

<sup>2</sup> Cué afirma en Bachata: “mientras más conozco las letras más quiero los números. Ah coño –dije yo y pensé, Al carajo, otro tigre con rayas infinitas, pero dije:- Un cabalista.... ¿Tú crees verdaderamente en los números? Es casi en lo único que creo. Dos y dos serán siempre cuatro y el día que sean cinco es hora de echarse a correr”, Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 329. El lector encontrará otro conocido pasaje en este mismo sentido en el Apéndice de textos. Para Cué recuperar el orden implica conocer los números. Por ello evoca a Pitágoras y es definido por el narrador como un euclidiano tardío o un pitagórico prematuro. Para una lectura de la voz y de los números, véase Marcel Detienne, *La escritura de Orfeo*, Península, Barcelona, 1990, págs. 81-93, donde descubrimos una sospechosa confirmación de las palabras de Cué: “Las letras del alfabeto, antes de la aparición del sistema llamado acrofónico, sirven también para designar los números. La anotación numérica utiliza los signos del abecedario: *conocer las letras implica ya saber los números.*” La cursiva es nuestra. Es conocida la afición de Cabrera Infante a los números y a los juegos numéricos que las letras puedan contener. TTT está plagado de referencias de este tipo que a buen seguro Cabrera Infante pudo aprender de la lectura del libro de Martin Gardner, *op. cit.*, especialmente el capítulo titulado “Arte, música, poesía y números”, págs. 31-41. Puede consultarse en el Apéndice un fragmento de TTT convertido en una reflexión de Cabrera Infante sobre el valor simbólico de los números.

sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores.<sup>3</sup>

La lengua, entonces, se somete al imperio de la letra. La página resulta una página escrita. La intención es cubrir con el signo, por saturación, el espacio donde otros signos, orales, en su día se asentaron con una firme voluntad de durar, de permanecer, pero que debido al crecimiento expansivo de la letra, ésta cubrió por entero el espacio que le había sido reservado a la voz. Antaño el prestigio de la escritura era mínimo. Los paradigmas en los que se movía el mundo cultural no tenían en sus cimientos la exclusividad de lo que hoy llamaríamos una *base textual*, desde la que percibimos el mundo y, desde luego, la literatura. Es evidente que el terreno que, poco a poco, la letra tomará de la esfera de la voz se debe a que aquella tiene una mayor capacidad para luchar contra el vacío del pasado. No obstante, el *homo typographicus* todavía debe demostrar que la memoria oral no pueda rescatar, aunque sólo sea a pedazos, fragmentos de la historia común. Cabrera Infante se ha propuesto, en este sentido, extender su escritura al dominio tanto del verbo escrito como del

---

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pág. 313. En *El espejo de los enigmas* Borges propone “que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir, un texto donde la colaboración del azar es calculable en cero. Esa premisa portentosa de un libro impenetrable a la contingencia, de un libro que es un mecanismo de propósitos infinitos, les movió a permutar las palabras escriturales, a sumar el valor numérico de las letras, a tener en cuenta su forma, a observar las minúsculas y mayúsculas, a buscar acrósticos y anagramas y otros rigores exegéticos de los que no es difícil burlarse.” *Ibidem*, pág. 315. Véase también “Una vindicación de la Cábala” en *Discusión*, *op. cit.*, pág. 237, donde Borges habla de “la lectura llamada bouestrophedon (de derecha a izquierda, un renglón, de izquierda a derecha el siguiente) metódica sustitución de una letras del alfabeto por otras, la suma del valor numérico de las letras.” Cabrera Infante en *Exorcismos de esti(l)lo*, *op. cit.*, pág. 78, escribe sobre Dédalo y afirma que “Tu palacio, Minotauro, se llamara *labúrinthos* (él tiene mucho acento griego, tan fuerte como su acento de aceite y ajo), y al construirlo, me dijo, me inspiré en la forma en que ara tu pariente el buey. En principio, me dijo, pensé llamarlo bustrófedon concéntrico”.

verbo oral y rescatar con ello buena parte de la memoria verbal, sonora y visual de su ciudad. En TTT hay una doble forma de representar esa memoria: como palabra hablada y como palabra escrita.

Si atendemos, en un primer momento, a considerar esta palabra en tanto que entidad lingüística deberemos preocuparnos por determinar la especificidad y la disposición del signo y, más concretamente, del signo poético. No lo haremos atendiendo a la supuesta anormalidad del signo lingüístico y a su carácter anómalo, porque se distancie con respecto al supuesto discurso natural. TTT tiene una cercanía con la palabra hablada que es la que le permite recorrer el camino que va de un discurso oral a un discurso escrito. El libro tuvo su punto de partida en la “literatura oral”, entendida, no obstante y fatalmente, desde la escritura. La experiencia dolorosa de la pérdida, de la desaparición de La Habana o de una ciudad muy particular en la mitología<sup>4</sup> de Cabrera Infante es lo que permite, precisamente, narrar porque hay un recuerdo que se extingue en forma de voz. Se narra para salvaguardar esa voz, una palabra hablada que, conservada contradictoriamente en la palabra escrita, sea capaz de mantener el recuerdo.

La oposición entre naturalidad y artificiosidad no nos autoriza para abordar con garantías suficientes los textos que aquí se están leyendo. La distinción que forja Greimas entre la palabra *inmediata*, es decir, la oralidad espontánea, y la palabra *mediata*, a saber, el texto, la palabra escrita, nos puede ser útil, en cambio, para poder determinar esa especificidad y disposición a la que hacíamos referencia.

Aquello que desde Saussure entendemos como signo lingüístico nos permite comprender la posibilidad de una estructura compleja y completa que se detiene en ella

---

<sup>4</sup> La voz que en TTT se edifica es, en sentido estricto, lo perdido, el duelo perfecto: una mitología.

misma, por lo que es, pero también por lo que no dice,<sup>5</sup> un valor crucial de oposición atraviesa toda estructura lingüística a partir del *Curso de lingüística general*. Para Saussure tanto el significado como el significante son entendidos desde lo estrictamente diferencial: sólo hay diferencias. El valor lingüístico se determina en el interior del sistema, como un haz de relaciones en pura oposición.

Estas relaciones del signo con otros signos asumen especial importancia para la relectura avanzada que aquí acometemos. Por un lado, porque en TTT se produce una continua práctica que lleva al autor, por relación fonética, la mayor de las veces, a enlazar una palabra con otra, a *oponer* una palabra frente a otra (como veremos más adelante, esta práctica tendrá un momento crucial cuando tengamos que contraponer *frente* al espejo<sup>6</sup> una

---

<sup>5</sup> "Hay que hablar sin cesar, tanto tiempo y tan fuerte como aquel rumor indefinido y ensordecedor más tiempo y más fuerte para que mezclando su voz con él se llegue si no a hacerlo callar, si no a dominarlo, por lo menos a modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura". Véase Michel de Foucault, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, pág., 149.

<sup>6</sup> Sobre las cuestiones implicadas en "la magia de los espejos" no deberíamos olvidar, por un lado, aquella página de TTT que sólo puede ser leída con la ayuda de un espejo y, por otro, que una de las últimas obras de Cabrera Infante lleva por título *Todo está hecho con espejos* y que vuelve a ofrecer las obsesiones y/o "preocupaciones por el lenguaje cubano... Mis versiones son pobres reflejos del relato oral que se ha llamado en Cuba relato oral." Véase *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*, Alfaguara, Madrid, 1999, pág. 11. Para una valoración crítica sobre el mundo de los espejos puede consultarse el libro de Martin Gardner, *op. cit.*, y especialmente el primer capítulo, págs. 1-6, y lo que Umberto Eco describe en *De los espejos y otros ensayos*, *op. cit.*, págs. 11-41. Es destacable el epígrafe catorce de este libro titulado «Teatros catóptricos», especialmente cuando Eco afirma, pág. 36, que "a la luz de la tipología de los modos de producción de signos, esas producciones de ilusiones perceptivas pueden calificarse de estimulaciones programadas. Como tales, se basan en una *puesta en escena* que es un fenómeno semiótico (hasta el punto de que podrían canalizarse de otro modo: desde que se dispone de diversos sistemas de proyección de imágenes, han dejado de usarse los teatros de espejos, pero las imágenes especulares usadas son en sí verídicas y asemióticas." La cursiva es nuestra.

página entera si queremos leerla); por otro, nos permite especificar las propiedades textuales dominantes que hacen de este texto un discurso.

El análisis que la lingüística proporciona permite entonces comprender el signo como una estructura isotópica que tiene su exacta correlación en los cuatro niveles textuales: fonético, morfológico, sintáctico y semántico. ¿Las supuestas regularidades del sistema lingüístico podrían ser descritas por las redundancias que se manifiestan en cualquiera de los cuatro niveles del texto? Esas regularidades y redundancias podemos verlas reflejadas en cualquiera de los niveles que el texto ofrece. No obstante, no siempre es posible pasar, en el texto, de un nivel a otro. La vanguardia literaria nos ha mostrado cómo la esencial heterogeneidad de sus producciones, la dispersión o las asimetrías desestructuran el sistema de la comunicación habitual. Deberíamos enfocar la cuestión desde otro punto de vista. Sería mejor ubicar el problema en la consciente ruptura que el creador realiza de la *norma*. Hay algo en la literatura que sobrepasa *el sistema de la lengua*, tal y como lo entiende Coseriu. En ese espacio de una literatura que está más allá del sistema, hay textos que escapan a la norma, poniendo sobre la mesa una especialísima semiótica. Se caracterizan por un comportamiento permanentemente transgresor, a distintos niveles del orden de la lengua, constituyendo así un *sistema de la escritura*.<sup>7</sup> En la medida en que la narración se detiene en el lenguaje, el ritmo, esencial en la producción poética, también se convierte en la piedra de toque para el análisis de la comprensión de los

---

<sup>7</sup> Para una definición de este sistema véase la siguiente definición de escritura: “Escribir: emitir, marcar, signar, inscribir, señalar, figurar, apalabrar: poetizar: *teatro de la lengua*, retablo del mundo: simulacro. Si la palabra no desencadena el poema, si el impulso parte de la visión, de una vislumbre prelingüística, hay que verbalizarla, pasar por la palabra para asentarla sobre un soporte material.” Saúl Yurkievich, *op. cit.*, pág. 593. La cursiva es nuestra.

episodios narrativos de un mundo ficcional como el que presenta TTT. El sistema lingüístico cobra sentido ahora y se reconoce por el principio organizador que el ritmo, agente catalizador, confiere al texto. Un ritmo que deviene en TTT en la sensualidad del signo.

Tenemos, por tanto, en la producción textual, dos elementos fundamentales y esencialmente contradictorios en tanto que quedan plasmados, en nuestro objeto de estudio, en un texto: la palabra hablada y la palabra escrita, la oralidad y la escritura, el pneuma y el signo. Se constituyen ambos en la fractura de un contrapunto musical.

El proyecto estético de Cabrera Infante se centra en dar forma literaria a ese concepto tan difícil de acotar y tan multidisciplinar como es el de la oralidad. Quizá por eso resultan tan visibles las modulaciones sensoriales que, al mismo nivel que las discursivas, operan en este texto con tanta insistencia. La deliberada alternancia entre una poética oral y una poética escritural se torna pues en una cuestión nuclear en TTT. Y pensamos que esta posición sensorial anunciada desde la primera página con la cita del erudito matemático Lewis Carroll y con la figura de Mark Twain<sup>8</sup> alienta buena parte de la escritura de TTT porque es en virtud de esa oralidad que se organiza la escritura y el sentido de la narración. Una escritura que describe la individualidad viva de la voz, su transmisión figurada

---

<sup>8</sup> Nos parece que la vinculación entre la obra de Twain y Cabrera Infante tiene que ver, desde luego, con la cita inicial de TTT, pero sobre todo con *Huckleberry Finn*. El nacimiento de la novela norteamericana coincide con la “invención” de la oralidad en la literatura de lengua inglesa. La publicación en 1884 de *Huckleberry Finn* permitió dar cabida a la violencia de la lengua popular rompiendo definitivamente el encorsetado molde de las normas literarias británicas. Tal y como afirma Pascale Casanova en *op. cit.*, pág. 379: con *Huckleberry Finn* “el mundo literario y el público norteamericano pudieron reivindicar una verdadera «americanidad», una oralidad, una especificidad, en suma, una diferencia que descansaba en todas las variantes dialectales del meeting pot, una alegre distorsión iconoclasta de la lengua legada por los ingleses.”

tornándola ficcional, por medio de la lectura o reificación de la voz que remite por analogía a la voz primera. La oralidad como la escenificación de un ritmo gozoso que está a punto de desaparecer. En TTT la palabra fonética, el sonido mismo de la palabra, se convierte en parte sustancial del libro. Es, en cierta medida, el libro. Apoyando esta tesis, señalemos también ‘la negligencia ortográfica’<sup>9</sup> de Cabrera Infante. Además de un texto eminentemente escritural, TTT es también la efectiva y eficiente transcripción de una comunicación vocal.

Conviene señalar que gracias a esa oralidad podemos percibir un ritmo que articula muchos de los elementos del texto. Esta idea del ritmo desplaza su forma de la totalidad del discurso de Cabrera Infante. Ritmo que se verá transportado incluso hacia la sintaxis, ligada, como se sabe, a una determinada prosodia, vehículo de valor sonoro.<sup>10</sup> La voz, el

---

<sup>9</sup> Nos servimos aquí de la terminología que J. Kristeva utiliza para su análisis de *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale en su conocido libro *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981, pág. 214 y ss.

<sup>10</sup> Si nuestra lectura es aceptable lo que Cabrera Infante propone es muy similar a lo que Juan Goytisolo ha declarado como una necesidad para la lectura de *Makbara*: “Existe un oído literario, como existe un oído musical. La lectura ideal de *Makbara* sería *una lectura en voz alta...* la difusión de la literatura como el *Libro de Buen Amor* fueron escritas para ser *recitadas* y mi propia experiencia de *Xemáa-el-Fna* me ha ayudado a situar el texto polifónico del Arcipreste en un cuadro semejante a aquel en que fue creado, *Makbara* entronca modestamente con ésta: hay que captar el *ritmo* propuesto por la escritura, distribuir las frases con arreglo a ese ritmo, olvidar la chata disposición ‘norma’”. J. Goytisolo, “Sobre literatura y vida literaria”, *Quimera* (Barcelona), 23 (septiembre 1982), pág. 20. La cursiva es nuestra. No es casual la vinculación que ahora proponemos entre Guillermo Cabrera Infante y Juan Goytisolo pues entre ambos se ha establecido una relación fructífera. Goytisolo se ha ocupado de TTT en un artículo publicado en *Babelia* el siete de enero de 1995 titulado “Las últimas noches de Pompeya” donde se recoge la que es para nosotros una de las más felices declaraciones sobre lo que es TTT (“TTT es así un canto de amor embebido de melancolía incurable al universo cubierto de lava y cenizas del fuego purificador de la revolución”) y especialmente en un memorable capítulo de su libro *Disidencias*, *op. cit.*, págs. 233-269, titulado “Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*”. Goytisolo es un autor para quien el juego de la oralidad tiene también una importancia considerable. Para una visión de la oralidad en *Makbara* se puede consultar el libro de Marta Gómez y César Silió, *Oralidad y*

oído - antes que la vista- y el sonido son las galerías imprescindibles de este texto. Vemos desplegar TTT verticalmente como escritura; horizontalmente, como habla. Cada una de estas dos polaridades se dispone como núcleos, dos, que despliegan, por un lado, un mapa lingüístico del habla y de la noche habanera y, por otro, una configuración de lo escrito.<sup>11</sup>

El punto de arranque es, como hemos dicho, paradójico: tratar de entender las implicaciones de la oralidad teniendo como material de investigación un texto escrito.<sup>12</sup>

Silvestre, Cué, Códac y, desde luego, Bustrófedón se dedican a lo largo y ancho de todo el libro a rechazar todo aquello que tenga que ver con lo visual en favor del poder generador y regenerador de la palabra. La palabra parece ser la única tecnología (junto a la palabra rítmica: la música) capaz de sostener el edificio en ruinas de La Habana. Progresivamente,

---

*polifonía en la obra de Juan Goytisolo*, Ediciones Júcar, 1994. Por su parte Guillermo Cabrera Infante se ha ocupado de la obra de Goytisolo en el artículo “Paisajes con Goytisolo al frente”, *Quimera* (Barcelona), 27 (enero 1983), págs. 56-59 y en el recopilatorio *Juan sin tierra*, Madrid, Fundamentos, 1977 con un artículo sobre este texto titulado “El fin como principio”, págs. 225-229.

<sup>11</sup> En el escenario de La Habana de TTT, o mejor, en el escenario de ese microcosmos que es el escenario de Tropicana, cuando los personajes caminan, hablan, escriben o viajan en un convertible por el Malecón, se escuchan las resonancias activas de lo que está vivo en el recuerdo.

<sup>12</sup> Véase Eric Havelock, *La musa aprende a escribir*, Paidós, Barcelona, 1996, cap. 6, págs. 73-83, quien afirma que debemos enfrentarnos a un dilema comparable cuando usamos el lenguaje para entender el lenguaje. Es una paradoja similar “cuando tratamos de entender la oralidad, pues el principal material que se nos ofrece como fuente para la investigación es textual. ¿Cómo es posible que un conocimiento de la oralidad se derive de su opuesto? ¿Y aun suponiendo que los textos nos puedan proporcionar una especie de imagen de la oralidad, cómo se puede verbalizar adecuadamente esa imagen en una descripción textual que probablemente emplea un vocabulario y una sintaxis que son propios de la textualización y no de la oralidad?” Tal como señala Nicolás Rosa, *op. cit.*, pág. 180, esta posición a la que inevitablemente obliga TTT “se postula como una recreación del lenguaje hablado pero al mismo tiempo, y fatalmente, se presenta bajo la forma escrita. Es decir que intenta pautar un valor preferentemente vocal mediante un valor gráfico. La música puede permitirse, por su sistema especial de notación, esta fijación del elemento vocal mediante un elemento pictórico: las notas son signos transparentes y ocasionales puesto que permiten la reaparición de su significado musical en cualquier momento.”

constataremos que todos y cada uno de estos personajes irán asociándose gracias no a lo visual sino a lo sonoro. Estos *tristes tigres* pretenden alejarse del mundo engañoso de las imágenes para dirigirse al poder creador y recreador del sonido y de la palabra que es capaz de pronunciar el mundo siempre de una manera original y única, buscando una renovación del lenguaje. Si en *Vista del amanecer desde el trópico*<sup>13</sup> las viñetas que aparecen utilizan la historia de Cuba como imagen visual, de manera semejante a como lo hacen las técnicas cinematográficas, fotográficas o televisivas, en TTT se logra presentar y dar movimiento a escenas de un período histórico de La Habana: Cabrera Infante lo consigue a través no de imágenes visuales sino gracias a la voz y el sonido.

Un mecanismo fundamental asegura la influencia que va del relato de TTT al lector, pero también la participación del lector frente al texto. Me refiero a la posibilidad de transformar fragmentos de la narración, activando reglas de hipercodificación de los llamados *frames* o cuadros –de los que ya hemos hablado más arriba-, en cuadros o

---

<sup>13</sup> TTT es una versión depurada de *Vista del amanecer en el trópico*, libro de viñetas de corte histórico y con alusiones políticas que la censura española no permitió publicar en España. Tras ganar el Premio Biblioteca Breve con *Vista del amanecer en el trópico* en 1964 Cabrera Infante vuelve a Cuba a los funerales de su madre. Pero cuando regresa a Europa lleva consigo las páginas que se convertirán en un libro totalmente distinto y que será publicado en 1967 con los cortes de la censura y que nuestro autor titulará *Tres Tristes Tigres*. A propósito de esos cortes que la censura realizó en el manuscrito de *Vista del amanecer en el trópico* es imprescindible consultar dos textos. Por un lado, el artículo que Cabrera Infante escribió en la *Revista Espiral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979, con el título “El censor como obsexo”, págs. 167-184. En dicho artículo, página 170, Cabrera Infante declara: “mi editor español de entonces sugirió que sometiera el nuevo manuscrito a la censura, indicó que un cambio de título modificaría la dirección censoria (el mal estaba hasta en el nombre) y aparentemente la actitud del censor sería tan favorable a la literatura como en el pasado... Yo estaba decidido a cambiar el título antes de que él lo sugiriera... El libro, *Tres tristes tigres*, TTT, apareció así ante el censor immaculado, como nuevo (y nuevo era realmente) pero ahora mis formas fueron sus deseos.” Por otro, “Lo que este libro debe al censor” recogido en *Infantería, op. cit.*, págs. 261-265, texto que recoge las consideraciones de Cabrera Infante frente a esos cortes que la censura realizó sobre TTT.

episodios casi escénicos. TTT reclama actuación. Una consecuencia se deriva de todo ello: el lector se transforma en espectador y la lectura en sonido, en voz, en escucha. El lenguaje activa así la restitución de las palabras como un espacio escénico destinado a la imaginación. No ha de parecer del todo extraña esta vinculación de TTT con una cierta teatralidad o, cuanto menos, con un cierto sentido de la escenificación. Si parece clara por la posición personal de Cabrera Infante en relación al cine y su posible vinculación de TTT con el séptimo arte, tal vez sea posible pensar en una lectura actuada, teatral, aquella que tenga que ver con una posibilidad escénica de TTT.<sup>14</sup>

Si la preeminencia del texto es imprescindible y si la lectura de TTT puede seguir sosteniéndose en él precisamente es porque la obra de Cabrera Infante permite aplicar un enfoque metodológico específicamente textual, como ya se ha dicho. Con Barthes, podemos comprobar cuánto mejor hablar, en relación a TTT, de texto, de *actividad* y de *producción*. Y ello porque la novela de Cabrera Infante es, como quería el autor de *El grado cero de la escritura*, una fuerza subversiva capaz de abolir todos los géneros y las convenciones lingüísticas y practicar una dilación constante que antes que remitir a un centro orienta el texto hacia el juego<sup>15</sup>. Incluso la aparición e inscripción del autor en el

---

<sup>14</sup> Esto mismo que nosotros reclamamos ahora para TTT Julián Ríos lo consideraba imprescindible para la lectura de *Finnegans Wake* de James Joyce cuando afirmaba: “¿No necesita esta busca «poliglotesca» la ayuda de intérpretes? Sí, en el sentido teatral de la palabra. Lectores-actores. Hipócrita Comediante Ensayando... Por otro lado, los analista e intérpretes forman parate del doble juego de espías dobles de *Finnegans Wake*, son personajes de ficción.” Véase Julián Ríos, “Pthwndxrlzpz” contenido en *Álbum de Babel*, Muchnik, Barcelona, 1995, pág. 177.

<sup>15</sup> Esta esencial vinculación de TTT al juego ya había sido prevista en las primeras palabras que se le dedicaron a la novela por parte de Joaquín Marco el 25 de marzo de 1967: “No se eluden situaciones y temas que cabrían dentro del más ortodoxo realismo, pero su forma de tratarlos es tan diversa, que el lector tiene

texto más que un principio constitutivo del mismo es una entidad lúdica. La especificidad formal de TTT reside en una línea semiótico-textual que integra el texto literario en tanto que signo cultural tal y como lo ha delineado Roland Barthes:

Obcecarse y desplazarse pertenecen en suma y simultáneamente a un método de juego. *Así no hay que sorprenderse si*, en el horizonte imposible de la anarquía del lenguaje –allí donde la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo-, *se encuentra algo que guarda relación con el teatro*. Para designar lo imposible de la lengua he citado a dos autores: Kierkegaard y Nietzsche. Sin embargo, ambos han escrito, pero los dos lo hicieron en el reverso mismo de la identidad, en el juego, en el riesgo extraviado del nombre propio: uno mediante el recurso incesante a la seudonimia, el otro colocándose, hacia el fin de su vida de escritura –como lo ha mostrado Klossovski-, en los límites del histrionismo. Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en *actuar los signos* en vez de destruirlos, en meterlos en una maquinaria de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado: en resumen, en instituir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas.<sup>16</sup>

---

siempre la sensación de hallarse inmerso en un juego narrativo.” Véase Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), *op. cit.*, pág. 399.

<sup>16</sup> R. Barthes, *El placer del texto*, *op. cit.*, pág. 132-133. La cursiva es nuestra. Esta escritura sobre un trapecio sin red está escrita, en el fondo, para provocar la risa. Él, como Joyce, podría consentir junto al Arcipreste de Hita que escribe “para daros solaz a todos os hablé en juglaría.” Ricardo Piglia en su excelente ensayo *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, pág. 161, afirma que “un actor es alguien que ha leído y dice luego los textos de otro como si fueran propios. En la escena, la relación entre lectura y teatro se ha borrado y es invisible, pero si reconstruimos el modo en que la lectura pone en juego la representación hay que decir que los actores son lectores que actúan lo leído. Jesper Svenbro ha rastreado en los actores y en el teatro griego los orígenes posibles de la lectura en silencio. «La lectura silenciosa –rapidez, inteligibilidad- puede haber sido moldeada sobre la experiencia del teatro», escribió en su ensayo sobre la invención de la lectura silenciosa.” Nada impide pensar quizá que no podamos imaginar que los lectores sean actores que leen lo que debería ser actuado. En cualquier caso, publicar un ensayo tan notable como este en una colección de ficción narrativa

¿No será este “actuar los signos” el devenir propio y la revelación necesaria de TTT? Si utilizamos *voz textual* tal y como lo ha definido W. Krysinski<sup>17</sup> como término para fijar el estatuto de enunciación que media entre la palabra hablada y la palabra escrita podemos entonces ofrecer al lector un espacio capaz de restituir eficazmente ese estatuto de la imaginación que hace posible recuperar el hábito lingüístico que rememora Cabrera Infante en esta obra. Fernando R. de la Flor ha escrito, en este sentido, cuáles son los límites de esta escritura y tomamos de su ensayo la acepción para la letra que toma cuerpo en TTT:

La escritura designa el perímetro de un espacio acallado y disciplinado, donde todo evoca lo corporal, pero en el que el cuerpo (mudo, sonoro) verdaderamente no está. Y, por supuesto, también es el complejo mundo de lo contextual, que actúa sobremanera en la comunicación oral, el que se desvanece enteramente en ese paso reductor a una mentalidad alfabetizada, como también lo hacen las más fuertes resonancias emocionales, los tonos, y énfasis.<sup>18</sup>

Desde esta posición quedaría justificada la condena hacia la letra de tres de los grandes arquitectos del conocimiento en Occidente. Pitágoras, Sócrates y Cristo (a los que

---

debería provocar nuestra alerta salvo que imaginemos también, como quería Borges, que los textos de ficción son ensayos que afirman la verdad y que “la filosofía es una rama de la literatura fantástica”.

<sup>17</sup> Tal vez sea válido considerar lo que Wladimir Krysinski, *op. cit.*, págs. 115-117, con acierto llama voz textual como el elemento nuclear que ofrece consistencia a la palabra que tratamos aquí de dibujar: “La voz textual funda y estructura la novela en función de su investimiento que, en particular, puede ser temático, cognitivo, pulsional o político y por el cual se determina el individuo-autor-operador del texto. Se presenta como continuum enunciativo, a pesar de la discontinuidad monológica, del montaje y del collage intertextual, que propulsa la voz y, en última instancia, la engendra. De los estilos se pasa a la voz que es hábito, enunciación, juego, palabra sobre palabra.”

<sup>18</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *Bibliocasma*, Junta de Castilla y León, 1997, pág. 49. Este libro de Rodríguez de la Flor -inclasificable pero muy sugerente- repasa en un tono ensayístico un recorrido por el mundo de los libros a través de lo que también se puede postular para TTT, a saber, una práctica de la lecto-escritura corporal.

podemos añadir ahora a Boustrophedon,<sup>19</sup> tríada que ya son cuatro) también tuvieron en cuenta la recepción de aquello que estaban comunicando. Estos cuatro personajes rompen con la magia de la escritura (pero dependen de ella) porque entienden que la onda sonora ofrece una mayor disponibilidad en relación al sentido.

En TTT, Bustrófedon es el personaje que se despide de la escritura, de la tiranía de la letra impresa (Lord Chandos, Rimbaud o Bartleby le prepararon el camino), en busca de una poética no ya de la palabra, sino del gesto vacío de palabras.<sup>20</sup> Un gesto que obtiene de la página en blanco, de lo no dicho, del silencio el centro de su obra. La condición de la escritura del personaje más emblemático de TTT resulta ser profundamente paradójica, paródica y violenta. Bustrófedon repite una experiencia que, como se sabe, no es nueva: una poética literaria anclada en un lugar vacío, una página en blanco. El soporte henchido

---

<sup>19</sup> Bustrófedon a lo largo de toda la novela es aquel que calla, aquel que renuncia a tomar la palabra –escrita- y es, también, el Wittgenstein de La Habana. El silencio es la condición misma de su obra: un sentido exigente y una estrategia discursiva. Bustrófedon podría repetir con Wittgenstein que “en la parte de la obra que no he escrito, es donde se encuentra mi pensamiento.” Cabrera Infante ha buscado formular, cuanto menos en otra ocasión, esta condición silenciosa –ilegible- de la obra. En *Exorcismos de esti(l)lo*, *op. cit.*, pág. 241, escribe “la obra maestra ilegible”: “Lo que tomó a Quevedo toda una literatura (y aún más: la vida), le bastó a otro Francisco, Rabelais, con dos libros. A Joyce le hizo falta todavía uno y medio. Les ganará quien lo haga en uno solo. Irá más lejos que todos, que nadie, el que lo haga con menos, con medio libro, con un cuarto –con nada-. Será otro Sócrates y será más, porque contendrá a Sócrates. Este libro invisible, supremo, está por hacer y su autor tendrá que nacer de la hecatombe. Será un (ilegible) o no será.” Si hay algún candidato ese parece ser Bustrófedon.

<sup>20</sup> Para la relación entre acto y potencia en el mundo de la escritura véase, especialmente, el artículo de Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, en el libro de Melville, *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pág. 95-136. Asimismo *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996, pág. 28, donde Agamben afirmaba que Bartleby –como Boustrófedon- es un “escribiente que no cesa jamás de escribir, pero “prefiere no hacerlo”, es la figura extrema de este ángel, que no escribe sino su potencia de no escribir.” Y más recientemente se puede consultar el texto emblemático de Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000 donde pasa revista a una infinidad de escritores que tuvieron como poética decisiva la renuncia a la escritura.

de significación. Como afirmaba Mallarmé no es un problema de trangesión, sino de dispersión. Cabrera Infante presenta una escritura decisiva para el sentido de TTT anclada en el vacío, “una apuesta contra las leyes vigentes de la representación de la lengua que [...] es un elemento más de un discurso multifuncional: lingüístico, plástico, arquitectónico y muy cercano al tipo de representación operativa, en pintura”<sup>21</sup> Dicho de otro modo, un gesto literario como la tentativa hacia ninguna plenitud, el límite expresivo de las palabras como la experiencia de la negatividad poética<sup>22</sup>. La actuación de Bustrófedon –escribir nada- es la contrapartida de la actuación de La Estrella –cantarlo todo- y se sustenta en tanto que expresión necesaria que va de la máxima expresividad a la mínima expresión: el vacío y el silencio. Uno tiene como soporte la no escritura; otra, la voz. Ambas expresiones son la experiencia del lenguaje convertidos en una experiencia de la muerte. Ese anhelo proviene del conocido ideal de Flaubert de escribir un libro sobre nada y del ideal de Mallarmé de la página en blanco como la cima de la expresividad poética.

---

<sup>21</sup> Para Jesús Camarero, *op. cit.*, pág. 84, igualmente violenta es la repetición de la palabra “blen” en TTT hasta saturar el espacio en blanco de una página. Puede consultarse esta página en el Apéndice final.

<sup>22</sup> Tres libros y un artículo parecen esenciales para una lectura multidisciplinar de la negatividad poética. Por un lado, Sanford Budick y Wolfgang Iser, *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford University Press, 1996, y Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-textos, Valencia, 2003; por otro, en un contexto esencialmente centroeuropeo el libro de Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Ediciones Península, Barcelona, 1993, especialmente dos apartados: “Gran estilo y totalidad” y “La herrumbre de los signos. Hofmannsthal y la Carta de Lord Chandos”, págs. 7-72. El artículo al que hacíamos referencia está escrito por Jordi Llovet, “No escriuré mai més... Notes sobre filosofia i crisi de la novel·la moderna”, *Els Marges* Nº 20, págs, 77-89. En la narración de Hofmannsthal, Lord Chandos, al igual que Bustrófedon, renuncia totalmente a la actividad literaria y recalca en el silencio. Ya no es posible ordenar la vida sistemáticamente y tampoco asignar un significado al signo lingüístico porque a todos acoge a la vez. Degradado a mera ostentación y vanidad del mundo el signo, la letra o la palabra debe ser silenciada. Como escribe Magris, *op. cit.*, pág. 72, “el gran estilo es ante todo arte de callar.”

El objetivo central de la obra de Bustrófedon no es, en este sentido, la *operis* zanjada, clausurada idealmente sobre sí misma, pletórica, sino más bien, como los místicos, el gesto del silencio como la marca que decide un texto y una voz, o, mejor, de una voz capaz de convertirse en texto, aunque no lo haga. Ha sido Julia Kristeva quien, en el terreno de la novela, mejor ha comprendido las consecuencias del papel de esta escritura en el discurso novelesco. Según Kristeva toda la historia de la novela se enfrenta a un fenómeno paradójico:

la desvalorización de la escritura, su categorización como paralizante, peyorativa, fúnebre... La escritura no aparece más que para cerrar el libro. Lo que lo inaugura es el habla.<sup>23</sup>

Boustrófedon es el escritor que no escribe. Finalmente, hay un escritor perfecto o completo y es aquel que no está escribiendo (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*), aquel que renuncia al lenguaje y a la palabra. Cabrera Infante explora los entresijos de esa *voz textual* que se sustenta en tanto que fractura e invisible línea divisoria que une y separa el mundo sonoro, la voz, y el mundo visual, la escritura. Una escritura que presenta (distorsionada, fracturada, dislocada, transgresora: los términos barrocos son aquí las cualidades de una narrativa contingente, es decir, de una conciencia fragmentaria) la imagen de la escritura desde el espejo de la voz. La sociedad que TTT presenta es, antes

---

<sup>23</sup> Julia Kristeva, *Semiótica*, *op. cit.*, pág. 185. Kristeva apunta que el enunciado al que llama “discurso fonético” se configura como la “realidad objetiva”, mientras que la práctica escritural es lo “artificial subjetivo”. Para la semióloga francesa, la escritura es “para quien se piensa como “autor”, una función que osifica, petrifica, detiene.” Julia Kristeva, *op. cit.*, pág. 184.

que nada, una “sociedad fonética”.<sup>24</sup> La realidad del lenguaje en TTT reside en el uso en tanto que fenómeno determinado por el sonido y por los juegos con los sonidos, como escenario y como actividad del sujeto hablante, que podemos identificarlo con la *enérgeia* compartida de la que hablaba Humboldt, en tanto que acción dinamizadora del discurso. La significación aquí está preñada del habla: es habla. El texto literario de TTT (porque no podemos olvidar la advertencia de Cabrera Infante: "las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario"<sup>25</sup>) queda vinculado por una red compleja de analogías fonéticas en las que se sepulta el sentido; el signo lingüístico aparece, entonces, mediante una "carga cuántica",<sup>26</sup> despedazada como un cristal roto sobre la narración, para desplegar ante el lector todas las estructuras lingüísticas dibujadas en forma de espiral. La articulación de estas estructuras en forma de espiral nos parece una imagen adecuada de vislumbrar la palabra que se presenta en TTT. Una palabra lleva a la

---

<sup>24</sup> Para una definición de los términos véase Julia Kristeva, *ibidem*, pág. 86: “la sociedad fonética es necesariamente la sociedad del sentido y de la representación.” Esta posición de la estudiosa francesa es la que legitimaría uno de los sentidos que reclamamos para TTT, aquel que permite leer el texto de Cabrera Infante como si de una escena representada se tratara.

<sup>25</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 7.

<sup>26</sup> Hacemos nuestra la visión que Julia Kristeva tiene del texto literario definido como “grafismo dinámico y espacial”: "En esta perspectiva, el texto literario se presenta como un sistema de conexiones múltiples que se podría describir como una estructura de redes paragramáticas. Denominamos red paragramática al modelo tabular (no lineal) de la elaboración de la imagen literaria, dicho de otro modo, *el grafismo dinámico y espacial que designa la plurideterminación del sentido* (diferente de las normas semánticas y gramaticales del lenguaje usual) en el lenguaje poético. El término de red reemplaza la univocidad (la linealidad) englobándola, y sugiere que cada conjunto (secuencia) es conclusión y comienzo de una relación plurivalente. En esa red, los elementos se presentarían como cimas de un grafé (en la teoría de Köning), lo que nos ayudaría a formalizar el funcionamiento simbólico del lenguaje como marca dinámica, como gramma en movimiento (y por lo tanto como paragrama) que hace más que expresa un sentido. Así, cada cima (fonética, semántica, sintagmática) remitirá a, al menos, otra cima, de tal suerte que el problema semiótico consistirá en hallar un formalismo para esa relación dialógica." Véase Julia Kristeva, *op. cit.*, pág. 213. La cursiva es nuestra.

otra, y esta, por similitud fonética, a otra y así *ad infinitum*. Aquí el lenguaje aparece como habla, como actividad lingüística. La escritura se presenta, entonces, desde las características morfosintácticas de un discurso propio de un universo hablado. Olvidar esta premisa significa no sólo no poder comprender el sentido, aunque la mayor de las veces no tiene ningún sentido inmediato porque los teje todos a la vez, sino que implica no poder aquilatar una literatura que se sitúa entre la palabra que se habla y la palabra que se escribe.

La escritura que aquí leemos reclama para sí una gama de posibilidades lingüísticas más amplia, capaz de hacer eficaz una práctica significativa que redistribuye el orden de la lengua.<sup>27</sup> Esta premisa desplaza el texto del sistema hacia el proceso. En términos de Chomsky, de la competencia hacia la actuación, de la verticalidad a la horizontalidad, de la isotopía a la pluriisotopía. Es, desde luego, una experiencia del límite que hay entre la distancia de un escritor situado cerca del universo lingüístico de la propia comunidad y del escritor que está llevando a cabo un proceso creativo, una práctica literaria que recorrerá todas las combinaciones posibles –e imposibles- de una lengua que se estremece, que

---

<sup>27</sup> “Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa al sistema dominante [...] una lengua extranjera no puede labrarse en la lengua misma sin que todo el lenguaje a su vez bascule, se encuentre llevado al límite, a un afuera o a un envés consistente en Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua. Estas visiones no son fantasías, sino auténticas Ideas que el escritor ve y oye en los intersticios del lenguaje, en las desviaciones de lenguaje. Es escritor como vidente y oyente, meta de la literatura: el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las Ideas.” Véase Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997, págs. 16-17

incesantemente modula todas las posibilidades que el idioma le proporciona.<sup>28</sup> La herencia es, como se ha dicho en numerosas ocasiones, dejar una lengua distinta de la cual se partió.

Esta escritura que aquí se dibuja tiene otra premisa en lo que Northrop Frye llama “categorías preliterarias”, que son leyes y estructuras permanentes en literatura: los mitos, los ritos y el folclore. Según Frye, los escritores, de una u otra manera, consciente o inconscientemente, se retrotraen a estas categorías que son formas simples pero que en manos del escritor tienden, paulatinamente, a una mayor complejidad.

Parece necesario acotar todavía más el terreno. E. Souriau entiende la oralidad desde cuatro acepciones. La primera indicaría un determinado modo de contacto con el público. La segunda es comprendida en tanto que procedimiento de transmisión de obras literarias. La tercera nos indica la oralidad como procedimiento de composición. La última define oralidad como “palabra hablada”, como sonido en acto, es decir, una disposición.<sup>29</sup> Estas cuatro acepciones son de enorme interés aplicadas conceptualmente a TTT. La dispositivo, por ejemplo, tiene como función clásica construir el discurso de acuerdo con la intención del autor. Ello hace que el discurso sea “una estrategia de *actuación* sobre el oyente-lector.

---

<sup>28</sup> Gilles Deleuze otra vez describe con exactitud la práctica de la lengua que pensamos posible para TTT: “Lo que hacen es más bien inventar una utilización menor de la lengua mayor en la que se expresan por completo: minoran esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir la lengua, hacen que se enfile sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación. Cosa que excede las posibilidades del habla y accede al poder de la lengua e incluso del idioma. Lo que equivale a decir que un gran escritor se encuentra siempre como un extranjero en la lengua en la que se expresa, incluso cuando es su lengua materna. Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que sólo le pertenece a él. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla *en* su lengua una lengua extranjera y que no preexiste.” *Ibidem*, pág. 153.

<sup>29</sup> E. Souriau, *op. cit.*, págs. 850-852.

La dispositio es en definitiva un proceso de semiosis que incluye en sí misma una Semántica, una Sintaxis y una Pragmática.”<sup>30</sup>

En una cultura de oralidad primaria las palabras son *acontecimientos* y son hechos y la lengua es un modo de acción. Como ha mostrado W. Ong, el pensamiento extenso de bases orales tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria. Ong cifra sus condiciones de oralidad en nueve características: acumulativo antes que subordinado, acumulativo antes que analítico, redundante, conservador y tradicional, cercano del mundo humano vital, de matices agonísticos, empático y participante antes que objetivamente apartado, homeostático, situacional antes que abstracto. La oralidad, sigue afirmando Ong, está destinada a *producir* escritura.<sup>31</sup> ¿Estas características son aplicables al discurso narrativo que Cabrera Infante pone en juego? No podemos olvidar que Ong está hablando de culturas de oralidad primaria,<sup>32</sup> es decir, de culturas que desconocen por completo la escritura, y TTT en cambio es un libro. Pero tanto en una cultura de oralidad primaria como en TTT lo que vertebra el sentido es un mundo dominado, focalizado e interpretado por la acústica, un mundo eminentemente sonoro.

---

<sup>30</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op.cit.*, pág. 167. La cursiva es nuestra.

<sup>31</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pág. 38-81. Aquí producir tiene una significación determinada: reconstituye la palabra hablada en un espacio visual.

<sup>32</sup> Ha sido Paul Zumthor el que ha distinguido con mayor precisión los tipos de oralidad con los que Ong trabajará. Según define Zumthor en *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Cátedra, Madrid, 1989, págs. 20-21, la oralidad *primaria* “no lleva consigo contacto alguno con la escritura”; la oralidad *mixta* se produce “cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso”, y la oralidad *segunda* “cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que éste tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en el imaginario”.

Queremos fijar la atención en alguna de las propuestas de Ong y sobreponerlas, si es posible, a TTT para desmadejar ciertas estructuras narrativas significativas ligadas a unos personajes que son jugadores fónicos. Lo central parece ser la pauta musical, una gestualidad rítmica del lenguaje que nos recuerda la propuesta que Nietzsche realizó en *El nacimiento de la tragedia*. Como si se tratara de un canto coral a la manera de la tragedia griega, esta pauta musical designa un elemento que podríamos llamar *significante cubierto de efectos*, que se asemeja, a su vez, al teatro de la crueldad de Artaud que estaba “destinado a los sentidos e independiente de la palabra”<sup>33</sup>. El siguiente fragmento, uno de tantos, resulta ser significativo:

Seguía *tocando y tocando* vi a Arsenio Cué llamar al camarero y pedir la cuenta *tocando y tocando* despertar a Silvestre y vi al prieto escritor levantarse y empezar a salir con Vivián y Sibila cogidas de los brazos y *tocando* Cué estaba pagando él solo bastante y *tocando* regresó al camarero y Cué le dio una propina *tocando* que pareció buena por la cara del camarero satisfecho *tocando* y lo vi irse a él también y

---

<sup>33</sup> En ese teatro “interviene, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. [...] ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en su sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos.” Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997, págs. 102-103. La analogía con Artaud que ahora establecemos no debería extrañar si pensamos en ambos como autores que quieren dar forma a una nueva escritura que funciona como gesto, dejando al descubierto la sonoridad, la entonación o la intensidad de un fonema. Se trataría, entonces, de reclamar para la palabra poética el origen casi onomatopéyico. Allí donde la palabra no es un grito pero tampoco es un discurso que se asemeja no a una escritura descriptiva sino a una verbalización cercana al sueño. Para una lectura atenta del *teatro de la crueldad* de Artaud pueden consultarse dos textos emblemáticos de Jacques Derrida en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989: “La palabra soplada”, págs. 233-270, y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, págs. 318-343.

reunirse todos en la puerta y el botones abrir las cortinas y tocando salieron por la sala de juego roja y verde y bien alumbrada y la cortina cayó sobre, detrás de ellos tocando. No me dijeron ni hasta luego. Pero no me importó porque estaba *tocando* y seguía *tocando* y todavía iba a seguir *tocando* un buen rato [...] 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 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 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.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 110 y 123. La cursiva es nuestra. Hasta en trece ocasiones se *repite* la palabra “tocando”. Como no puede ser de otra manera su poética es también una poética musical. Una vez más el propio Cabrera Infante aporta una declaración que nos parece decisiva para comprender la importancia, desde la posición del creador, de la música en su obra: “y al mismo tiempo sepan... que este es uno de mis ideales de escritura: quiero hacer música popular por otros medios” Guillermo Cabrera Infante, “Ars poetica”, recogida en *Le Néo-Baroque Cubain*, *op. cit.*, pág. 160. Para un estudio más detenido de la música y TTT, véase Carmen Vásquez, “Bachata y la música en *Tres tristes tigres*” en *ibidem*, págs. 239-247, quien hace un detenido y sugerente estudio de la relación entre la música y el tiempo en algunos pasajes de “Bachata”. La mejor descripción de la pauta musical de TTT aparece en el libro de Ardis L. Nelson, *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1983, pág. 57.

Se habla con música y de música es cierto. Como en tantos otros pasajes de TTT la música es motivo de conversación y de competición dialéctica. Pero entendemos que también reside su importancia en ser esencialmente pasajes auditivos –y por tanto temporales-. Podemos “ejecutar” este y otros fragmentos, del mismo modo que el pianista “ejecuta” una pieza musical. No es de extrañar entonces que Alfonso Reyes haya dejado escrito que “la prueba de la literatura es la recitación. No la recitación como arte declamatorio, se entiende, sino como pronunciación en voz alta. Flaubert, que dejó en sus cartas un caudal de ideas, insistía en que un trozo que no resiste semejante prueba carece de condiciones de vida.”<sup>35</sup>

---

Según Nelson el “Prólogo” anuncia el show musical, “Los debutantes” es la obertura, “Seseribo” y “La casa de los espejos” escenifican un solo, “Los visitantes” un tema y la variación, “Rompecabeza” un movimiento, “La muerte de Totsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes” siete variaciones sobre un tema, “Algunas revelaciones” el silencio como parte integral de la música y “Bachata” la fuga y el contrapunto. Para todo ello es útil la consulta del libro de Isabelle Leymarie, *Músicas del Caribe*, Akal, Madrid, 1998. La motivación verbal presente en este fragmento viene acompañado por un eminente sentido rítmico inevitable en la poética caribeña de Cabrera Infante. Según Leymarie esa motivación o habilidad verbal “es muy valorada en todo el Caribe, cuna de numerosos narradores y poetas”, *op. cit.*, pág. 70. Para un recorrido sobre la importancia de la música en Cuba se puede consultar los dos libros clásicos que Carpentier dedicó al tema: *Concierto barroco* y su estudio *La música en Cuba*, editados conjuntamente por la Universidad de Alcalá en Club Intencional del Libro, Madrid, 1998. Para un acercamiento más específico al son cubano véase el libro de Natalio Galán, *Cuba y sus sones*, Pre-Textos, Valencia, 1997, que cuenta con un prólogo de Cabrera Infante.

<sup>35</sup> Véase Alfonso Reyes, “Marsyas o del folklore literario” contenido en *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Bruguera, Barcelona, 1986, pág. 364. Aunque el arte de la música no supone ningún sistema de signos, lo que podemos llamar su gestualidad expresiva remite a una voz que habla. Como afirma José M. Cuesta Abad “la semejanza que se destaca aquí no se reduce, con todo, a la vaga coincidencia material y fenoménica entre la sonoridad de la música y la oralidad del lenguaje, sino que se extiende a la formalidad gramatical o “gramatológica” de lo lingüístico”. Véase también el análisis pormenorizado de lo que entiendo que es una metafísica de la escritura ligada a una concepción literal de la

Sin alejarnos de esa pauta musical y rítmica que aparece en numerosos fragmentos de TTT, ligada, si se quiere, a esa voz que habla más que a una mano que escribe, podemos leer también una de las características del pensamiento y de la expresión oral que Ong ha estudiado: la acumulación antes que la subordinación. Ong menciona el inicio del *Génesis* como prueba de ello. La sintaxis narrativa oral es paratáctica. La conexión por y facilita el ritmo y permite que la narración avance en una espiral acumulativa. En una palabra: memoria. No es distinto lo que acontece en el siguiente pasaje de la novela que es sólo una muestra de los numerosísimos pasajes de TTT donde interviene la conjunción como elemento dinamizador del discurso:

Pero ni siquiera yo puedo hacer nada, porque la vida sigue. Hace poco, antes de que me trasladaran, fui por Las Vegas que está abierto de nuevo y sigue con su show y su chowcito y la misma gente de siempre sigue yendo todas las noches y las madrugadas y hasta las mañanas y estaban cantando allí dos muchachas nuevas, dos negritas lindas que cantan sin acompañamiento y pensé 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, y ellas que se llaman Las Capellas cantan muy bien y tienen éxito, y salí con ellas y con este crítico amigo mío, Rine Leal, y las llevamos a su casa y por el camino, en la misma esquina de Aguadulce, cuando paré en la luz roja, vimos un muchacho que tocaba la guitarra y se veía que era un guajirito , un pobre muchacho que le gustaba la música y quería hacerla él mismo y Rine me hizo parquear y bajarnos bajo la llovizna de mayo y meternos en el bar-bodega donde estaba el muchaco y le presente a Las Capellas y le dije al músico que ellas se

---

memoria en el seno de la escritura en su artículo “écriture” que apareció en la revista *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, Volumen 9, Alicante, 2000, pág. 19, número monográfico dedicado a la escritura, con destacadas colaboraciones como las de Jacques Derrida, Félix Duque, Patricio Peñalver Gómez o Jean-Luc Nancy, entre otros.

volvían locas por la música y cantaban pero bajo la ducha y que no se atrevían a cantar con música y el muchacho de la guitarra, muy humilde, muy ingenuo y muy bueno dijo, Prueben, prueben y no tengan pena que yo las acompaño y si se equivocan las sigo y las alcanzo, y repitió, Vamos, prueben, prueben, y Las Capellas cantaron con él.<sup>36</sup>

Por extensión, TTT es un vasto fragmento de palabras todas unidas por la conjunción copulativa<sup>37</sup>: y esta es una de las formas sobre *cómo escribir sobre un trapecio sin red*. Nos parece plausible equiparar esta escritura al habla de un infante<sup>38</sup>, a una forma pueril –pero compleja– de contar las cosas, tratando de presentar escenas sucesivas vinculadas –tengan o no tengan que ver– por la presencia obsesiva y reiterativa de esa conjunción. Y esa misma conjunción permitiría la transmisión de continuas digresiones y de ritmos que se cruzan. Ya no parece importar lo que se dice al inicio del texto, sino el continuo desplazamiento y transformación hacia otro(s) significado(s) que nunca parecen alcanzarse.<sup>39</sup> Así, para lo único que sirve leer un fragmento como este es para obtener una experiencia estética placentera.

En la estructura narrativa de TTT conviven dos polaridades simétricas. Este fragmento corresponde a aquella *voz textual* puesta en escena a través de la cadencia y de la música. Se trata de una actuación y es escenográfica, en el sentido que produce el encuentro

---

<sup>36</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, op. cit., pág. 303-304.

<sup>37</sup> Ver los Apéndices textuales.

<sup>38</sup> A este rasgo estilístico J. Bruner y S. Weisser lo llaman “secuencia”: “Al principio, las sucesiones... son lineales y están marcadas predominantemente por el uso de conjunciones de ordenamiento temporal: sucedió A y sucedió B y luego sucedió C.” Véase Bruner y Weisser, “La invención del yo: la autobiografía y sus formas.” en D. Olson, y N. Torrance, (comps), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995, pág. 189.

<sup>39</sup> El resultado es un texto que permite leerse gracias a una coexistencia crítica de una ‘estructura occidental’ y de un ‘caos caribeño’, al decir de Benítez Rojo.

de los dos agentes del libro, ambos actuantes: el escritor y el lector. La otra voz es gráfica y se ejercita en una grafía que emplea la letra y los juegos gráficos por sí mismos. Un juego repartido en un espacio textual, sin referencia a aspectos paratextuales, como ha mostrado el OULIPO. La relación de TTT con el OULIPO es evidente: ambas poéticas reconocen cierta autonomía a la lengua y a la escritura que ésta despliega asumiendo como gran referencia casi nada: el propio lenguaje. Además Cabrera Infante y el OULIPO entienden la escritura desde la convicción de que no se pueden articular y escribir si no es ocupando un espacio experimental: la página y aun la página mostrando los blancos. Los procedimientos tienen que ver, entonces, con un trabajo de la lengua como sistema y del lenguaje como técnica. Y ambos confluyen en TTT desde una reconsideración y repetición de la escritura como espacio a llenar o a vaciar, pero también y al mismo tiempo, como escena semiótica, pulsional, sonora, espacio textual. Escribir es, entonces, poner una detrás de otra, letras que se organizan y se combinan desde la página. De lo que se trata es del espacio. Cada palabra, cada letra ocupa su espacio sobre la página, adoptando una singularísima configuración con variantes tipográficas, que se instala bajo un principio esencial de plurifuncionalidad: el sistema de expresión y de comunicación se estructura desde una condición textual, pero a la vez se hace comprensible gracias a una esencial referencialidad icónica<sup>40</sup>:

***Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía***

**y fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito**

---

<sup>40</sup> Para rastrear las relaciones entre las disposiciones de la palabra en tanto que imagen y de la pintura en tanto que gramática textual puede consultarse el libro de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura*, Tecnos, Madrid, 1988.

o meñique, el genio de la botella al revés y  
se fue haciendo más y más y más chico,  
hasta que se desapareció por  
un agujero de ratones al  
fondo-fondo-fondo  
un hoyo que  
empezaba  
con  
o<sup>41</sup>

El significado, en el caso del texto con escritura paratáctica, es acumulativo, encajando pieza por pieza, una tras otra. El fragmento adquiere así una forma de secuencia, de sucesión y linealidad <sup>42</sup> predominantemente por el uso de conjunciones que dominan el texto ordenándolo temporalmente. Cabrera Infante está manipulando dos sistemas de expresión, dos órdenes en el plano de los significantes: unos producen significados verbales, otros significados visuales.

---

<sup>41</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 221. A la manera de su admirado Lewis Carroll que ofrece un ejemplo similar en cuanto a disposición tipográfica en su libro *Alicia en el País de las Maravillas*, Cabrera Infante se une a la pródiga estela de autores de todos los tiempos que han diseñado en sus páginas imágenes visuales con la palabra. El empleo del verso emblemático o figurativo se remonta a la antigua Grecia y llega hasta Mallarmé, Dylan Thomas y Guillaume Apollinaire. La decisión que integra tal vez con más ahínco – y desde luego con más violencia- la poesía y la plástica, la palabra escritural y el signo plástico es, como es sabido, la vanguardia histórica. La palabra se entroniza como un elemento textual anárquico de las disposiciones tipográficas habituales combinándose con diversos códigos y con la libre delineación gráfica, convocando hacia el lector un continuum que es capaz de destruir las convenciones formales que al dislocarlas provoca una redistribución de los materiales lingüísticos y ofrece al lector una unidad formal distinta. Para una visión de conjunto sobre este tipo de construcciones véase el libro de J. Molas y E. Bou, *La crisis de la paraula. Antología de la poesía visual*, Edicions 62, Barcelona, 2003.

<sup>42</sup> Véase Bruner y Weisser, *op. cit.*, pags. 177-202.

Hay una elección lingüística y una elección gráfica. La disposición ideográfica, como en “Un cop de dès” de Mallarmé, actúa a la manera de una notación sonora para su lectura oral. Esta disposición del texto sobre la página señala una realidad instrumental y nos indica hasta qué punto la linealidad es un hábito de nuestra lectura. Legibilidad y visibilidad quedan vinculadas bajo la forma de la página impresa. Percibimos, entonces, una *compositio loci*, una “puesta en página”.

Este fragmento de la obra de Cabrera Infante pone en paralelo estas dos unidades, la palabra y la imagen, que permite vincular el ojo que ve y la palabra que es escuchada. Es una escritura que formaliza una extraña operación que se hace efectiva no desde el saber, sino desde el hacer<sup>43</sup>, en un gesto ambiguo que participa a la vez del recuerdo y del olvido. Fenómeno de hibridación: modos de leer y modos de mirar. Situarse en este intersticio permite poner en juegos mecánicas discursivas que determinan el texto con la intención de alcanzar un *más allá* del sentido, es decir, en la dialéctica establecida entre las letras y el campo de la representación, la página, que actúa bajo un imperativo de contigüidad. Las

---

<sup>43</sup> La literatura de Cabrera Infante empieza por mostrarse como la pura sensualidad de una actividad lúdica antes que erudita manifestada casi como un rito. Y desde esta posición describiríamos a Cabrera Infante, como quería Borges, más como un lector de sí mismo que como un escritor. Su *hacer* como escritor estaría del lado del lector como aquel que escenifica el desenfreno del significante, alterando los órdenes de las letras y de las palabras. Léase a este respecto la clarificadora declaración del propio Cabrera Infante: “Si el lector comprende lo que digo, bien. Si no lo comprende, también me parece bien. No le brindo otra cosa que la posibilidad de comunicación en igualdad de condiciones. Mi ideal es una absoluta identidad entre el lector y el escritor. Si ésta no es posible acepto una gradación pero nunca una degradación de uno o del otro.” Cito por Kenneth E. Hall, *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1989, pág. 40. El cine en TTT no es la pasión activa de un crítico –presente ya en *Un oficio del Siglo Veinte* y en *Cine o sardina-*, sino el secreto entusiasmo de un espectador. Su poética así entendida poseería un nombre: versatilidad. Porque sus textos y especialmente TTT no creen en la inalterabilidad de la letra, sino en la infinidad de sus lecturas, o mejor, de sus relecturas.

letras que leemos necesitan una correlación en el espacio. Pero es también una composición que se entrega con fruición a una aspiración: la palabra que deja de existir cuando es pronunciada, permanece ahora inscrita en la arquitectura de la página. Cuando leemos, el impacto primero es visual. Y cómo no, festivo.<sup>44</sup>

La narración avanza en una dirección que nos va alejando progresivamente del inicio del discurso. Aquí lo discursivo está en el presente, en lo que se actualiza, y la narración progresa - y retrocede - en espiral. Esta práctica recompone la continuidad de la lengua en un plano distinto al de la relación gráfica. No obstante, la estrategia, como lectores y desde la recepción del discurso, es unitaria: no hay distinción entre lo que escucha el oído y lo que ve el ojo. La palabra pretende ser total: intensa y extensa, significativa y significada, tónica y átona, ágil y monótona, memorable e inmemorial practicando una escritura que reivindica el “puro gozo”.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> “Constatamos aquí la multiplicidad de los contextos en lo que se puede ofrecer esta poesía o escritura visiva, no sin dejar de señalar que estas mismas formas conocen en numerosas ocasiones una doble manera de mostrarse al ojo lector o a la mirada configuradora. Sucede, en efecto, que dichas figuras –caligrama, acróstico, jeroglífico...- comparecen primero en disposición de objeto (de “poema objeto”) decorativo. Colgadas en estructuras tumulares... se alejan así – o parecen hacerlo- de una referencia lingüística que se ofrece siempre –normativamente- en el marco de un libro, en la clausura de una página. Pero en un segundo momento – y aquí intervienen otra suerte de mecanismos y, en propiedad, nos situamos ante otro tipo de decodificación-, ese mismo laberinto, rebus o carmina cancellati, pasa al interior del libro – a la relación, que hace perenne lo que de efímero tenía el poema decorado-. Es esta vez allí, donde el aspecto figural, plástico, se amortigua un poco, rodeado como está en el contorno de la página por un dispositivo eminentemente lingüístico.” Véase “El régimen de lo visible: figuras de la poesía visual”, Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, op. cit., pág. 226-228.

<sup>45</sup> Así titula una crítica aparecida en *ABC* el 30 de septiembre de 2000, pág. 19, Javier Aparicio Maydeu en relación a la traducción de *Puro Humo* al castellano. En dicho artículo afirmaba que ese libro “se pasea gozoso por todos los territorios en los que disfruta su autor, el cine glamuroso y obsesivo, la literatura, las mujeres, el ritual del puro después de cenar, la música y esa pirotecnia verbal tan magistral como contagiosa.”

La entonación, el ritmo de la frase hablada y la estructura sonora de aquella "galería de voces" de la que hablaba Cabrera Infante, no está sólo presente en el libro con la intención de "atrapar la voz humana al vuelo."<sup>46</sup> Es relevante en tanto que funciona como una *caja de resonancia*, como una evocación de voces que se hablan a sí mismas, de personajes que dialogan consigo mismos, de palabras que se detienen en su capacidad esencialmente fonética y escénica. Una caja de resonancia que funciona a la manera de un coro polifónico celebrando, individual y colectivamente, un texto perdido por el impulso de un crecimiento musical, por el uso que se hace del contrapunto. Los diálogos gozan, en este sentido, de una gran importancia. Si los personajes de *Paradiso* hablan siempre, como dijo Cortázar "desde la imagen"<sup>47</sup>, los personajes de TTT, como un eco de sus propios

---

<sup>46</sup> Léase en voz alta a este respecto la carta a Estelvina o el siguiente fragmento, donde la escritura sigue el curso de la voz: "La dejé hablar así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal." Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 34. Puede el lector consultar este texto en su totalidad y otros afines en el Apéndice que figura más abajo. La ortografía colabora haciendo efectivo y cercano el mundo vital del personaje. Más que la gramaticalidad, cuestión referente a la forma de la lengua, este fragmento precisa de "la narratividad, una forma del lenguaje y una función posible de la lengua. El derecho narrativo no es, pues, gramatical, dado que puede ser burlado desde la más estricta gramaticalidad -aunque ello sea en un caso límite de empleo-, pero sí encuentra al menos una base que es preciso entender como lingüística -o, si quiere decirse con mayor prudencia, como "paralingüística"-, en cuanto se registra ya al nivel de las meras actitudes funcionales, de las claves formales de la interpretación", Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.*, págs. 80-81.

<sup>47</sup> "¿Por qué no aceptar que los personajes de **Paradiso** hablen siempre **desde la imagen**, puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético que ha explicado en múltiples textos y que tiene su clave en la potencia de la imagen como secreción suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo invisible?" Véase, Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, Siglo XXI, Madrid, 1976, pág. 61.

pensamientos, hablan desde afinidades, por supuesto, electivas, pero, sobre todo, acústicas.

Empieza la fiesta:

y me acordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije a Bustroformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia, Milhizia Milhinda Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevila y empezó a cantar tomando como pie forzado (forzudo) mi Fi Flaro y la evocación de Alicia en el mar y Martí y los zapaticos de Rosa aquella canción que dice así con su ritmo tropical.<sup>48</sup>

Esta creación literaria de un neologismo puede ser interpretada como un acto de soberbia, ya que el novelista, como un demiurgo, es capaz de crear *ex nihilo* palabras nuevas. No hay necesidad de que tenga en el mundo real su referente. En sentido estricto, la

---

<sup>48</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 221. Este es un ejemplo idóneo de lo que ha rastreado Màrius Serra en su libro *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Editorial Península, Barcelona, 2001, págs. 250-253, bajo el epígrafe “palabras maleta”, es decir, “un neologismo creado arbitrariamente a partir de la fusión de dos palabras preexistentes [...] Es Lewis Carroll quien pone este baúl en circulación a finales del siglo XIX. Màrius Serra se está refiriendo al prefacio del poemario de Carroll *The Hunting of the Snark* donde expone las teorías sobre la creación de palabras nuevas: “Tomad, por ejemplo, las palabras *fuming* (enfadado) y *furious* (furioso). Decidid que vais a decir las dos palabras, pero no fijéis cuál vais a pronunciar primero. Ahora, abrid la boca y hablad. Si vuestros pensamientos se inclinan, aunque sólo sea un poco, por *fuming*, diréis *fuming-furious*; si por el contrario se inclinan levemente por *furious*, entonces diréis *furious-fuming*. Pero si tenéis uno de los dones menos comunes de este mundo, que es una mente perfectamente equilibrada, entonces diréis *furmious*.” El más “alto, claro y significativo” vocablo según Cervantes es *caraculiambión* que no es sino una insigne palabra baúl o como propone el traductor de *The Hunting of the Snark* palabra *almagacén* que está anotada por Corominas en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991, Vol. I, pág. 180, en la entrada ‘almacén’ y que en una de sus acepciones significa ‘charla inútil’. Cerramos el círculo casi baldío de esta nota para llegar a uno de los corazones de TTT en tanto que escenificación inútil de una conversación, es decir, la conversación más perfecta.

invención de estas nuevas palabras supera la mera convención del juego para provocar un acto de creación denodado “que encierra en el paradigma la potencia semántica del sintagma. Y es esta audacia poética, no exenta de soberbia, la que demuestran los creadores de palabras maleta cuando sintetizan dos palabras preexistentes en una tercera palabra capaz de ensanchar el territorio de lo pronunciable.”<sup>49</sup> La práctica textual que reclama una poética como esta necesita de una escritura en espiral que compone y recompone, teje y desteje las palabras hasta la extenuación. Una primera palabra -¿el original?<sup>50</sup>-, se despedaza fonéticamente para repetirse en otras palabras gracias a las más extrañas e imaginativas combinaciones de letras, fonemas, y sonidos.<sup>51</sup> Es la escritura frente al espejo, viceversa, negativo fotográfico de los timbres de la voz, que, cuanto menos, son tres voces: la de los personajes, la del escritor (traductor, voz en off, amanuense que escucha el dictado de su propia voz) y la nuestra que lee, como partituras musicales, los sonidos pretéritos preparados por un protocolo, el ritmo, y una intención declarada: suspender, en el

---

<sup>49</sup> Màrius Serra, *ibidem*, págs. 252-253.

<sup>50</sup> Véase para esta cuestión, más adelante, el apartado “Traduttore, tradittore.”

<sup>51</sup> Cabrera Infante establece lazos de comunión aquí con el principio de construcción del verso saturniano que Saussure analizó en sus apuntes sobre los anagramas. *Cfr.* Jean Starobinski, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Gedisa, Barcelona, 1996. En una carta fechada el 14 de julio de 1906 Saussure escribe: “He pasado dos meses interrogando al monstruo, y operando sólo a tientas contra él, pero desde hace tres días, no avanzo sino a golpes de artillería pesada. Todo lo que escribía sobre el metro dactílico (o más bien espondeico) subsiste, pero ahora, gracias a la Aliteración, he llegado a la clave de Saturnino, cuya complicación es distinta de lo que uno se figuraba. Todo el fenómeno de la aliteración (y también el de las rimas) que observaba en el Saturnino, no es sino una parte insignificante de un fenómeno más general, o mas bien absolutamente total. La totalidad de las sílabas de cada verso saturnino obedece a una ley de aliteración, de la primera sílaba a la última; y sin que una sola consonante –ni tampoco una sola vocal– ni tampoco una sola cantidad de vocal, no sea escrupulosamente tomada en cuenta.” Cito por Jean Starobinski, *op. cit.*, págs. 20-21. El autor del *Curso de lingüística general* trataba de escuchar posibles repeticiones auditivas de un lenguaje en el interior del lenguaje. En *Exorcismos de esti(l)lo*, *op. cit.*, pág. 51, aparece el siguiente texto anagramático: “NEUMA: nO tiREn PIeDraS ay MujeRES Y niÑOS”.

escenario, "un movimiento visiblemente sonoro".<sup>52</sup> Y el sonido los percibe simultáneamente, y eso hace que los personajes de TTT estén vinculados entre sí como si de una misma huella sonora, un sólo diálogo, un único monólogo se tratase, que los envuelve y los percibe al unísono.

En un proyecto literario como este en el que los signos se permutan, una palabra se puede convertir en otra cuando pierde una letra o cuando, súbitamente, aparece un nuevo fonema. Este ejercicio ya aparecía en la *Rayuela* cortaziana, fue una evidencia en James Joyce, especialmente con la sonoridad mimética en tanto que calidad poética del estrato fónico presente en *Finnegans Wake*<sup>53</sup> y es el método en el que descansa casi toda la obra de Julián Ríos, destacando sobre todas *Larva. Babel de una noche de san Juan*. Leemos intercambiando fonemas, prodigándose el juego de palabras. Habría que ver hasta que punto este método de composición no se encuentra en el filo de convertirse en un proceso de traducción, intercambiando significados por asociación de palabras con otro idioma. No deberíamos olvidar que fragmentos como este ejemplifican hasta la extenuación una suerte de palabra-festiva capaz de organizar un texto como vehículo privilegiado de evocación e invirtiendo la realidad.

---

<sup>52</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, op. cit., pág. 54.

<sup>53</sup> Samuel Beckett ha escrito un texto inteligente a este propósito afirmando lo decisivo de *Finnegans Wake* y algo de lo que Cabrera Infante es muy consciente: "Here form is content, content is form. You complain that this staff is not griten in English. It is not written at all. It is not be read –or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself [...] When the sense is sleep, the words g oto sleep. [...] When the sense is dancing, the words dance. [...] The language is drunk." Véase Samuel Beckett, "Dante...Bruno. Vico.. Joyce" en *Our exagmination roun his factification for incamination of work in progress. James Joyce/ Finnegans Wake. A Symposium*, A New Directions Book, New York, 1972, pág. 14.

TTT ejemplariza una literatura en cierto sentido fantástica, combinatoria, donde el juego se presenta desde la pura gratuidad: aparece esa palabra pero bien pudiera haber aparecido otra en virtud de su semejanza fonética. Esa gratuidad del signo, lejos de facilitar un ejercicio hermenéutico, es la propia motivación del discurso. Sedición del signo. El habla adquiere de esta manera una vivaz dicción que registra la estrambótica ocurrencia, la resonancia que esta provoca en el narrador o en el resto de los personajes (sin olvidar al lector) transformando el espacio literario de TTT en juego, humor e ironía.

En una situación oral el relato se introduce de manera singular, como lo más natural y conversacional posible,<sup>54</sup> con la intención de persuadir a un público para que responda a esa situación comunicativa. Se produce, como dice Ong, una cercanía del mundo humano vital, conceptualizándose y expresándose, verbalmente, cualquier experiencia y conocimiento. Todos los acontecimientos son aprendidos gracias a una identificación comunicativa empática y estrecha con lo ya conocido. En la cultura oral, como en esta novela, cada palabra se constituye en un mundo poético en sí mismo. En Cabrera Infante, son las "diatribas sonoras". Como anuncia Códac cuando realizan la autopsia de Bustrófedon, se trata de desentrañar el "vértigo oral". Esta dinámica del discurso, hemos dicho, es concebida como movimiento. Pero además la cuestión se aclara en la medida que comprendemos que TTT busca la vinculación directa del escritor con todos los lectores, mejor todavía, del rapsoda con su auditorio: actualicemos esta vinculación como si se tratara de un espectáculo que, desde luego, tiene su inicio en el *showtime* que el prólogo del libro anuncia. El ritmo es observado espacialmente (cuando leemos la novela lo hacemos,

---

<sup>54</sup> "Siempre me dejo llevar por el viento de la conversación", credo que podría decirse que todos los personajes de TTT rezan. Guillermo Cabrera Infante, *ibidem*, pág. 437.

inevitablemente, desde la distribución de las palabras y de los bloques de palabras en las páginas)<sup>55</sup>; la disposición de los sonidos, eufónicamente.

Coseriu ha señalado la necesidad de concretar una lingüística del *habla*, en la medida que el lenguaje existe exclusivamente como hablar, como actividad lingüística. *Lengua y habla* no son realidades desligadas una de otra. La existencia de una lingüística del hablar permite ocuparse de la enunciación, es decir, del lugar donde se genera el discurso.<sup>56</sup> Para personajes como Bustrófedon, Silvestre, Cué, Códac y La Estrella, así como para el propio Cabrera Infante, la lengua, y por ende la literatura, es una práctica, a menudo, diríamos junto a Ong, agonística, donde el discurso está plagado de acción, de lucha, de genio y de ingenio. La agogía es movimiento e indica variaciones de velocidad en el discurso.<sup>57</sup> Los actores, afectados mutuamente por el texto que dicen y por el contexto

---

<sup>55</sup> "Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito espacios en blanco, espacios (saltos en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones)" *Cfr.* esta declaración en Georges Perec, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999, pág. 31.

<sup>56</sup> Véase "Determinación y entorno", en E. Coseriu, *op. cit.*, págs. 283-323 donde se afirma que "no hay que explicar el hablar desde el punto de vista de la lengua, sino viceversa. Ello porque el lenguaje es concretamente hablar, actividad, y porque el hablar es más amplio que la lengua: mientras que la lengua se halla toda contenida en el hablar, el hablar no se halla todo contenido en la lengua. En nuestra opinión, hay que invertir el conocido postulado de F. de Saussure: en lugar de colocarse en el terreno de la lengua, 'hay que colocarse en el terreno del hablar y tomarlo como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje' (inclusive de la "lengua"). (...) El análisis de los textos no puede hacerse con exactitud sin el conocimiento de la técnica de la actividad lingüística, pues la superación de la lengua que se da en todo discurso sólo puede explicarse por las posibilidades universales del hablar." Véase también el primer estudio de Coseriu para las insuficiencias e imprecisiones de la dicotomía saussureana. *Cfr.* para una visión de conjunto del texto como proceso semiótico, el primer capítulo de Lozano et al., *op. cit.*, págs. 15-56.

<sup>57</sup> En literatura, aunque el término lo tomamos prestado de la música, agogía es "la velocidad en cuanto ésta no se deja al arbitrio del lector, sino que se encuentra estrechamente condicionada por la amplitud de la frase o de la estrofa, por las palabras empleadas, por las sonoridades y por el número de versos." E. Souriau, *op. cit.*, pág. 58.

que traducen a un escenario textual, traicionan a su vez la imagen refractada de la voz en el cuerpo de la escritura.

Tal vez un modo fructífero de aquilatar este discurso narrativo es entrever cómo Cabrera Infante concibe su texto a partir de un juego escénico: personajes y monólogos que aparecen y desaparecen, inclusive la misteriosa paciente que se psicoanaliza, claro está, gracias a una palabra que se dice, que se dirige a un tú receptor, que en esta caso podrían ser la misma persona, y que se configuran en torno a un microcosmos entendido y descrito como si fuera el escenario: La Habana.

Efectivamente, TTT es un texto escénico, pero con un sentido muy preciso. Este libro-escena permite verificar tanto el comportamiento de la palabra hablada como del texto escrito en un espacio de constante interacción, un lugar agorático, de lucha dialéctica. En TTT hablar es combatir jugando.<sup>58</sup> Cada escena o capítulo debe ser configurado o, mejor dicho, enmarcado. Dressler y Beaugrande utilizarían aquí el índice de la situacionalidad porque permite, por un lado, localizar los factores relevantes y, por otro, informa sobre los medios de cohesión.<sup>59</sup> Estos dos estudiosos de la lingüística del texto se han ocupado de la conversación entendida como relación de intertextualidad, siempre y cuando el texto sea

---

<sup>58</sup> Evidentemente, aquí no se habla ni se juega con la intención de ganar. “Bachata” es, en este sentido, un fragmento modélico de una situación agonística que tanto Heráclito como los sofistas representaron a la perfección. En su libro *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998, págs. 27-28, Jean-François Lyotard afirma que estos actos de lenguaje derivados de dicha situación se hacen “por el placer de inventar[los]: ¿qué otra cosa existe en el trabajo de hostigamiento de la lengua que llevan a cabo el habla popular o la literatura? La invención continua de giros, de palabras y de sentidos que, en el plano del habla, es lo que hace evolucionar la lengua, procura grandes alegrías. Pero, sin duda, hasta ese placer no es independiente de un sentimiento de triunfo, conseguido al menos sobre un adversario, pero de talla, la lengua establecida, la connotación.”

<sup>59</sup> Véase Beaugrande y Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona, 1997, pág. 225-249.

*relevante* en relación a otros textos que aparezcan en el mismo discurso y siempre que permita reconducir otros textos. Estas acotaciones entran en escena desde el inicio de TTT. En este sentido, el *Prólogo* es primordial para el posterior desarrollo de la maquinaria escénica que los personajes, muy a menudo monólogos trágico-cómicos, van a recitar: se trata del billete para el *show* que va a dar comienzo. Pero no lo es menos la última parte, “Bachata”, que consiste en una larguísima e hilarante conversación que viola constantemente las convenciones sociales o los principios conversacionales. En sentido estricto, y por contraste, “Bachata” puede presentarse como un índice de conversación relevante<sup>60</sup>, pero no reconducida, puesto que las discrepancias discursivas de los protagonistas son, precisamente, lo que permite que el discurso avance, muchas veces, gracias al malentendido. Es posible incluso pensar en TTT como un extraordinaria polifonía coral barroca cantada desde Tropicana, lugar que reproduce la voz del coreógrafo. Para los personajes de TTT, Tropicana es "nuestro forro romano del canto y la danza y el amor a medialuz".<sup>61</sup> Las extremidades, los labios y la garganta; pero, sobre todo, es la tecnología del oído la que se pone en movimiento para poder experimentar, por vía simpática, el placer de escuchar en todas las direcciones las voces de estos personajes. Para leer TTT es necesario actualizar una “pragmática del saber narrativo” que Lyotard definió a la perfección:

---

<sup>60</sup> Según Lydia D. Hazera, Bachata “exemplifies the fusion in griten formo the fundamental elements of film: sight, sound, and movement. This fusion also characterizes the overall composition of the work, encompassing four narrative voices whose discourse is dominated by acoustic and visual images” Véase Lydia D. Hazera, “Cinematic Influences in the Works of Cabrera Infante, Puig, and Vargas Llosa.”, *Latin American Literary Review* 13.26, 1985, pág. 27.

<sup>61</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 13.

[...] la forma narrativa, a diferencia de las formas desarrolladas del discurso del saber, admite una pluralidad de juegos de lenguaje [...] El saber que vehiculan esas narraciones, lejos de vincularse sólo a las funciones de enunciación, también determina de golpe lo que hay que decir para ser escuchado, y lo que hay que escuchar para poder hablar, y lo que hay que jugar (en el escenario de la realidad dietética) para poder ser el objeto de un relato. [...] una colectividad que hace del relato la forma-clave de la competencia no tiene necesidad, en contra de lo que pudiera esperar, de apoyarse en su pasado. Encuentra la materia de su lazo social, no sólo en la significación de los relatos que cuenta, sino también en el acto de contarlos. [...] En un sentido, aquello que actualiza las narraciones son la gente misma: hacen esto no sólo para contarse ellos mismos, sino también para escucharse y recontarse a sí mismos y a través de sí mismos; en otras palabras, poniéndose en juego dentro de sus instituciones, asignándose a la vez los puestos de narrados y de diégesis así como el puesto de narradores.<sup>62</sup>

Muchos de los personajes que aparecen en TTT cuentan y son contados, escuchan y hablan, narran y son narrados, como en un juego típicamente barroco, allí donde el espejo devuelve la imagen invertida pero más completa de la figura que se representa. En este *theatrum mundi*<sup>63</sup> la palabra es una palabra efectiva (y afectiva) porque dotando al discurso

---

<sup>62</sup> Jean François Lyotard, *op. cit.*, págs. 46-50. No es menos cierto, no obstante, que junto a esta poética de la improvisación, en el mejor sentido de la palabra, la obra de Cabrera Infante despliega, a la vez, una poética “occidental”. No es de extrañar que fuera de lo que Ángel Rama llamó “la ciudad letrada” conviva en esta poética una cultura organizada a través de la palabra hablada y de la memoria. El ritmo, cuando no la rima, facilitaba un recurso mnemotécnico que permitía “fijar” ese saber narrativo. Lo que Cabrera Infante parece que se llevó de La Habana no fue una imagen como se cree habitualmente, sino el sentido profundo de un ritmo sonoro que es capaz de edificar una posible fotografía sonora de la ciudad.

<sup>63</sup> Calderón escribe hacia 1635 *El gran teatro el mundo*, comparando la realidad a un espectáculo escénico. La figura no era algo nuevo para el espectador culto de la época, ya familiarizado con la imagen, gracias a los tópicos medievales que el Renacimiento se encargará de difundir hasta la extenuación. Lo que nos interesa mostrar es que aunque Calderón no inventó el tropo, durante el Barroco la relación teatro/mundo cobra una

de una espiral acelerada que improvisa un texto múltiple –la conversación se corta y se retoma, se detiene y se acelera constantemente- logra, no obstante, ofrecer una imagen que a los ojos del lector es única: en TTT el universo entero es entendido como una serie de

---

especial relevancia. En este mismo sentido es que la poética de Cabrera Infante propone un “texto espectáculo” y una Habana convertida en un “ciudad espectacular”. Las versiones barrocas del *theatrum mundi* poseen una estructura base (1. Dios es el escenógrafo de una comedia. 2. La vida terrena es una comedia. 3. El hombre es un actor y 4. El mundo es un escenario teatral), pero quisiéramos acentuar la cuarta versión calderoniana que lee y traduce el mundo como un escenario. La realidad que propone el texto de Cabrera Infante puede ser contemplada quizá bajo esta óptica como si fuera una apariencia o una representación. En esta visión el espacio textual es un espacio de la representación y el mundo de TTT es asimilado por el escenario trastornado, conflictivo y artificioso que devuelve la imagen de un improvisado espacio donde las creencias colectivas se ponen en entredicho gracias a las numerosas versiones que cada uno de los personajes ofrece. Esta proliferación y multiplicación de las versiones es lo que difumina la preeminencia del original, de la versión unívoca y estable que nos permitirá, más adelante, plantear la cuestión de la traducción como una ansiosa búsqueda del origen, de una imagen originaria y personal. Como en el Barroco, la metáfora en TTT se torna realidad, invadiendo el mundo de Cabrera Infante y transformándolo en un lugar donde todos parecen actuar: todos se sienten contemplados y escuchados. Lewis Carroll en su libro *A través del espejo* entiende la vida como un *teatro del mundo* que visualiza en una inmensa partida de ajedrez. Para rastrear estas cuestiones referidas a la representación del mundo como un teatro puede consultarse el clásico estudio de Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Castalia, Barcelona, 1969 y el libro de G. Forestier, *Théâtre dans la théâtre*, Droz, 1981. Para una lectura sagaz de la imagen del teatro como paradigma y como metáfora total del universo que se iguala a un espectáculo contemplado por el espectador o que hace de la vida cotidiana un juego escénico puede consultarse el libro de H. Weisinger, *The agony and the Triumph. Papers on the Use and Abuse of Myth*, Michigan State University, 1965. La metáfora ha sido estudiada por L. G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, East Lansing, Michigan, State University Press, 1964. Es útil la consulta de dos libros de Javier Aparicio Maydeu. Por un lado, *El teatro barroco. Guía del espectador*, Montesinos, Barcelona, 1999 y por otro, referido al influjo del teatro en los autos sacramentales, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en el José de las mujeres*, Rodopi, Ámsterdam, 1999. Para dilucidar el concepto moderno en torno al espectáculo, véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999, pág. 43: “El espectáculo como tendencia a visualizar, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible.”: ¿La Habana?

lenguajes escénicos que convierten la realidad en un espectáculo.<sup>64</sup> La pretensión última es, según nos parece, desplegar un lenguaje que se coloca en el centro del universo y que es manipulado tal y como lo manipula un actor, rápido para manifestarse aquí y allá en sentidos y sonidos diversos. La poética de Cabrera Infante describe así una suerte de teatralidad que sostiene una palabra figurada y que permite a los personajes de TTT colocar en el centro de su existencia el lenguaje, manipulándolo como si fuesen actores, capaces de involucrarse en distintos disfraces, cambiando de papel y de escenarios, guiados siempre por el placer de jugar y la necesidad de reír y reír(se) de uno mismo.<sup>65</sup> Parece que Cabrera Infante quisiera ejemplificar de este modo aquella categoría crítica de organización axiológica que Aragon explicitó en su *Théâtre/Roman*:

Mi vida consiste en escribir ante mí, no para el teatro, es decir, un lugar que existe fuera de mí, sino para *un teatro de mí mismo*, de mi yo, en el que yo soy todo, el autor, el actor, la escena... Que se entienda bien que cuando digo el Teatro, el Teatro

---

<sup>64</sup> No debería extrañarnos algo que ya en *El Quijote* se hace explícito con la actuación de Dorotea, Sansón Carasco, Ginés de Pasamonte o los duques que realizan una metamorfosis teatral para encantar la realidad de don Quijote. Y por el mismo motivo no debería extrañarnos que en el discurso de recepción del Premio Cervantes en 1998 Cabrera Infante escenificara un diálogo imaginario con el autor de “El Quijote”.

<sup>65</sup> “La risa es señal de ironía, de desdoblamiento y de distancia intelectual, y en la ironía, se sabe, lo verdadero y lo falso dejan de oponerse como el «fingimiento» del teatro, construido sobre la duplicidad de la ilusión, también la argumentación urbana es una falacia, pero una «falacia» gobernada por las leyes de la literatura, que se transforma en acto lúdico [...] Cuanto más juega la literatura consigo misma y con su propia risa, tanto más se afirma una enseñanza, un saber inyectivo diferente pero no menos necesario que el de la ciencia, que tiene competencia únicamente en el plano gnoseológico de la «solidez» y la «verdad». Teatro de lo imaginario y de lo posible, la literatura se convierte en experiencia de lo real a través de lo irreal, dióptrica de lo verosímil, de lo múltiple, de lo contradictorio, en los espejos oblicuos de la palabra y la escritura.” Véase Ezio Raimondi, *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en la literatura*, Edición de Manuel Garrido Palazón y Andrés Soria Olmedo, Akal, Madrid, 2002, págs. 46-47.

es el nombre que doy al espacio interior de mí mismo, en el que habitan mis sueños y ficciones.<sup>66</sup>

La finalidad de la escritura de Cabrera Infante no es tanto hallar un resultado preciso sino señalar procesos y ritmos que manifiestan un discurso espectacular y repetitivo.<sup>67</sup> Es por eso que un patrón musical, salvando las diferencias entre el discurso literario y el musical,<sup>68</sup> se repite en TTT de este modo: como en la música, los significantes pueden ser leídos como un *ars combinatoria*. Se obtendría así la sensación de escuchar o leer los distintos sonidos de cada un de esos significantes. La percepción final es, a la vez, individual y global, escuchando simultáneamente los sonidos individuales y el sentido genérico que completan. Los múltiples narradores caleidoscópicos de TTT, dejando de lado la memoria visual, reconstruyen una memoria oral, acústica, sonora, dialogando incansablemente unos con otros y con sus otros yo, validando la sentencia de Rimbaud: *Je est un autre*.

Pero en el centro del escenario un sólo personaje sobresale Bustrófedon: "Bustrófoton", "Bustrófotomatón", "Bustrófenix", "Bustrofeliz", "Bustrofonema", "Bustromorfema", y tantos otros nombres con los que es bautizado ese mago del lenguaje no escrito, pero que es constantemente recordado en la grabación de sus palabras intactas. En la historia de la escritura hay varios ejemplos de escritura bustrofédica (*boustrophedon*). Sabemos que fue utilizada, de manera especial, en un período de transición de la escritura

---

<sup>66</sup> Véase Louis Aragon, *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, págs. 345-346. La cursiva es nuestra.

<sup>67</sup> Véase *infra*, el apartado que entiende la repetición como una actitud de Cabrera Infante ante el lenguaje, en el sentido que toda escritura es un acto de traducción-traición.

<sup>68</sup> Claude Lévi-Strauss afirmaba que "la música es un lenguaje sin significado."

griega. Significa "vuelta del buey" en referencia al modo en que el buey tira del arado: primero en una dirección y luego en otra. Las connotaciones en la obra de Cabrera no son, en modo alguno, casuales. Porque Bustrófedon, como Humpty Dumpty,

proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (aquí Silvestre saltaba: jump) antes de publicarlo o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 280. Más allá de los libros de ficción, Lewis Carroll en su *Symbolic Logic* hace referencia a una teoría lingüística que Cabrera Infante no ha dudado en adoptar. El pasaje que aparece en TTT es una reescritura del que escribió Carroll en su libro de lógica: “Los autores, y editores, de los libros de texto de lógica que circulan corrientemente –a quienes en adelante me referiré con el (espero que inofensivo) título de ‘los Lógicos’ –adoptan, sobre este particular, lo que considero que es una postura más humilde de lo necesario. hablan de la Cópula de una Proposición en ‘voz baja’; casi como si fuese una Entidad viva y consciente, capaz de declarar por sí misma lo que quiere decir, y que a nosotros, pobres criaturas humanas, no nos cumple más que averiguar cuál es su soberano gusto y placer, y someternos a él. Frente a esta postura, sostengo que cualquier autor está plenamente autorizado a darle el sentido que guste a cualquier palabra o frase que quiera emplear. Si me encuentro con que un autor dice al principio de su libro: “Quede entendido que con la palabra ‘negro’ quiero decir siempre ‘blanco’; y que con la palabra ‘blanco’ quiero decir siempre ‘negro’”, aceptaré humildemente su decisión por insensata que me pueda parecer. Así que, respecto a esta cuestión de si debe entenderse o no que una Proposición asegura la existencia de su Sujeto, sostengo que cada autor puede adoptar su propia regla; con tal que, naturalmente, sea coherente consigo mismo y con la realidad reconocida de la lógica. Examinemos un número de opiniones que puedan ser sostenidas *lógicamente*, y decidamos cuál de ellas pueden mantenerse *convenientemente*; después de lo cual, me juzgaré en libertad para decidir cuál de ellas me propongo sostener.” Citamos por la edición de Martin Gardner de su *Alicia Anotada*, Akal, Madrid, 1998, pág. 252-253.

El propia Cabrera Infante ha declarado que “sin Lewis Carroll (y sin Swift, ni Sterne, ni Mallarmé, pero aún más sin Carroll) no habría habido jamás un Joyce y sin la lengua bífida del irlandés ni Nabokov ni Gadda ni Queneau ni Cortázar no Donald Barthelme ni yo mismo podríamos hablar hoy el mismo lenguaje con su acento diferente.”<sup>70</sup> La página que sigue a la declaración de Bustrófedon en TTT sólo puede ser leída con la ayuda de un espejo. Es un modo de escritura, pero es también un componente esencial en la lectura del texto. Como ha dicho Jordi Llovet, “el libro, de este modo, fija una norma literaria que por su propia fijación en la escritura se convierte en el espacio donde se lee todo lo que no se habla, y donde una misma cosa no se lee igual dos veces, ni dos cosas iguales de un modo idéntico.”<sup>71</sup> Se trata, en definitiva, de transformar y alterar, como en el mundo invertido de Alicia, nuestras percepciones de lo que creemos que es ‘literatura’. En este fragmento, infinito en sus posibilidades interpretativas, Cabrera Infante presenta lo que podemos llamar *tercera vía*: a la palabra total (o el *saber absoluto* de Hegel) o la *palabra vacía* (o imbécil del Flaubert de *Bouvard y Pécuchet*), opone la *palabra torcida* de Carroll que enunciando las dos no pronuncia ninguna y las pronuncia todas: pronunciar ‘blanco’ y querer decir ‘negro’ significa poner patas arriba casi todo el pensamiento y la literatura

---

<sup>70</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Avec Cabrera Infante et ses “*Trois Tristes Tigres*”, *La Quinzaine Littéraire*, 16-18 de febrero de 1971. Son estos escritores (sumados Rabelais y Cervantes) y no otros los que parecen ocupar los primeros puestos del canon literario de nuestro autor. Pero resulta notoria en esta cita de Cabrera Infante la ausencia flagrante de uno de los autores decisivos en su poética. Nos referimos al irlandés Flann O’Brien y muy especialmente a los dos libros de los que se ha ocupado Cabrera Infante: *El Tercer Policía* y el difícilísimo *En Nadar-Dos-Pájaros*. De este último Cabrera Infante ha declarado que es “un libro de veras complejo: no hay otro que se le compare en la literatura irlandesa” Véase “Flann O’Brien. Un solo escritor y muchos nombres” en *Espiral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979, pág. 181 y reproducido parcialmente en “Flann O’Brien. Un solo escritor y muchos nombres” como prólogo a *El Tercer Policía*, Numa Ediciones, Valencia, 2000, págs. 7-13.

<sup>71</sup> Jordi Llovet, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Anagrama, Barcelona, 1978, pág. 200.

occidental. Es en este momento cuando la poética de Cabrera Infante, al amparo de sus admirados Carroll, Sterne, Joyce o Nabokov, expresa una operación literaria trascendental. Pronunciar *escribir* significa *leer*, escribir una página en blanco debe ser entendida como una página en negro, escuchar la música de Bach a toda velocidad por el Malecón es en realidad atender a la melodía de Vivaldi en un convertible, la lectura en voz alta de un texto tiene el reverso perfecto en cientos de juegos con la literalidad de las palabras, el sentido de una conversación cualquiera de TTT puede avanzar (que no tener *un* significado) gracias al malentendido... Existe un sentido positivo y un sentido nihilista de las palabras, pero lo que Cabrera Infante parece advertir es que la tercera posibilidad tal vez sea la única viable.

Pronunciar *escribir* –volvemos a repetir- significa *leer*. Sabemos que para los antiguos, especialmente en el Medioevo, toda lectura es lectura en voz alta.<sup>72</sup> “Por el espejismo de la belleza en el escenario” como se afirma en TTT. Y es que Bustrófedon es partidario de “la otra, decía ahora B., la otra literatura hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando”. Avanzada la lectura nos encontramos con otra de esas sentencias o aforismos (que Ong caracterizada como algo propio de culturas orales) que rodean el universo oral que Cabrera intenta traducir:

- ¿Do cabe Queve-do? También conocido por Qué Vedo. ¿Era Paco o no era?

---

<sup>72</sup> "El lector que tiene ante su vista ideogramas, jeroglíficos o incluso el beta-beto semítico no vocalizado, debe comprender el sentido de la línea antes de poder pronunciarla. Sólo el alfabeto permite leer correctamente sin comprender lo que se lee. Y, de hecho, por más de dos mil años, la decodificación del registro alfabético no podía realizarse sólo con la vista. "Leer" significaba recitar en voz alta o entre dientes. San Agustín, el mejor orador de su época, se sorprendió cuando descubrió que era posible practicar la lectura en silencio. En sus *Confesiones*, habla de su descubrimiento de aprender a leer sin emitir sonidos ni despertar a su compañeros de hermandad.", I. Illich, "Un alegato en favor de la investigación de la cultura lega" en Olson y Torrance, *op. cit.*, pág. 57.

- El primer problema está resuelto, como tantos otros, por Borges, que dice que Quevedo no es un escritor sino una literatura. Tampoco es un hombre, es una humanidad. La historia de la España de su tiempo. No es un contradictorio, porque esa historia era contradictoria entonces.
- Entonces ni Cervantes ni Lope fueron contradictorios.
- Lope menos que nadie. El Félix de los ingenios, el más feliz de los genios fue lo contrario de Shakespeare.
- Y de Marlowe.
- Ése es el padre de todos nosotros.
- ¿Eres tú un contradictorio?
- Es una figura de retórica.
- ¿Quién? ¿Marlowe o tú?
- Mi manera de hablar.
- Ten cuidado. *Las maneras de hablar son también modos de escribir (...)*.<sup>73</sup>

La dualidad es, ahora, una práctica unitaria. La fuerza productiva de lo oral señala el lugar donde se engendran esos *modos de escribir*. Marca el umbral, la brecha en la que discurre la inagotable narración que descubre, que "trata de imaginar" toda la metafísica

---

<sup>73</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 441-442. La cursiva es nuestra. Cabrera Infante parece aquí coetáneo del "escribo como hablo" de Juan de Valdés, que buscaba un estilo agudo y eminentemente rápido, sin menoscabo de la retoricidad que el otro, el estilo oratorio, plasmaba más explícitamente. Por otro lado, y en un contexto latinoamericano, Juan Rulfo al hablar de sus cuentos afirmó: "lo que yo no quería era hablar como un libro escrito, sino escribir como se habla". *Vid.* Isabel de Armas, "Todos llevan su dolor a cuestras" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, Julio-Septiembre 1985, pág. 70.

occidental puesta al revés, frente al espejo. El flujo del habla libera a lo artístico en busca de una poesía total. De tal modo que “la larga y minuciosa verbalización de las noches de La Habana no busca recrear ambientes o situaciones sociales o alguna trama famosa; simplemente, busca capturar ese mundo vivido con la memoria oral, con la nostalgia verbal, en donde los actores que charlan más que individuos a analizar, son puntos de vista verbales, hablantes implicados en la festiva y fluyente poetización de este recrear. La espiral de esa poetización estará señalada por un impulso desasosegado, casi un frenesí rítmico que lucha con la respiración, con el tiempo ciertamente; la palabra vive, en esta novela, la aventura de reemplazar con su propio sonido asociativo a la otra vida de la opacidad y la confusión, capturando el impulso ciego de una existencia como sonámbula, ebria en su misma duración.”<sup>74</sup>

El "frenesí rítmico" –que también podemos llamar ‘narración en espiral’- del que habla Julio Ortega multiplica la sensación que el lector tiene de un discurso con una clara conciencia de ser pronunciado: un diálogo y un habla que lucha contra sí misma, a toda velocidad, por recuperar todo el espacio de un tiempo que está desapareciendo. Nostalgia y velocidad son dos caras de una sola moneda: la urgencia por reconocerse en el paso del tiempo. Es en este sentido en el que el extraordinario diálogo-monólogo de Silvestre y Cué puede leerse con el ritmo furioso de un auto “a ciento veinte”:

Veníamos bajando Silvestre y yo en mi carro por la calle O, viniendo del hotel nacional y atravesamos 23 y pasamos como un pedo por frente al Maraka y Silvestre me dijo Las luces y le dije ¿Qué? Y él me dijo Las luces, Arsen, que te van a meter una multa porque ya eran más de las siete y nada más que en bajar la lomita

---

<sup>74</sup> Julio Ortega, *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la revolución*, op. cit., págs. 144-145.

de O y atravesar 23 había oscurecido y en un convertible no es fácil darse cuenta si es de día o es de noche (ya sé que alguien va a decir que cómo es posible, que si yo sé lo que digo, que si no veo que un convertible es un carro abierto y todo se ve mejor: a esa persona o personas o muchedumbre puedo decirles que yo he dicho solamente que en un convertible no es fácil darse cuenta si es de día o de noche", ver más arriba, y que todavía no he dicho si la capota está baja o subida, ya que no soy Pru, un amigo mío, Marcel Pru, fabricante de la bebida oriental que lleva su nombre, a quien le gusta más que el mantecado, para esas enumeraciones infinitas, lo que quise decir y no dije es lo que los felices propietarios de convertibles comparten conmigo sin que yo se lo diga, de manera que lo digo solamente para aquellos que nunca han paseado en un convertible por el Malecón, entre cinco y siete de la noche, el 11 de agosto de 1958 a cien o a cientoveinte: esa regalí, esa bienvenida, esa euforia del día que está en su mejor hora, con el sol de verano poniéndose rojo sobre un mar añil, entre nubes que a veces lo echan a perder al convertirlo en un crepúsculo de final de película religiosa en Technicolor, cosa que no pasó ese día, aunque a veces la ciudad es crema, ámbar, rosa arriba mientras abajo el azul del mar es más oscuro, se hace púrpura, morado y sube al Malecón y comienza a penetrar en las calles y en las casas y no quedan más que los concretos rascacielos, rosados cremosos, de merengue tostado casi por mi madre, y eso es lo que yo iba mirando, y sintiendo el aire de la tarde en la cara y la velocidad entre pecho y espalda, cuando este Silvestre me sale con lo de Las luces) y encendí las luces.<sup>75</sup>

Nuestra consideración del componente oral en TTT tiene en el centro de la argumentación, como hemos dicho, un patrón rítmico-musical,<sup>76</sup> que le es fundamental para

---

<sup>75</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 143-144.

<sup>76</sup> TTT es un auténtico laberinto musical polifónico plagado de estructuras narrativas que se repiten. Alfredo Aracil ha mostrado la importancia de estas estructuras en música desde el siglo XIV. "En música, quizá por su naturaleza más especulativa y abstracta, se venían empleando con asiduidad, desde la consolidación en el siglo XIV de la polifonía -el ars nova-, estructuras repetidas, espejos, retrogradaciones, acrósticos -"Soggetto cavato" se llamó más tarde, en el siglo XVI, a aquellos temas o células musicales dentro de una obra,

medir una cierta cantidad de memoria y nostalgia. Sus manifestaciones en el nivel textual determinan la especificidad de una poética donde “la ecuación oral-escrito”<sup>77</sup> se complementa mutuamente: no son valores culturales excluyentes, sino que remiten a un proceso estético unitario. Y de ese proceso participa TTT con una intención específica: mostrar hasta qué punto es posible, por un lado, escuchar el tono de la escritura, la voz de las grafías (lo que en otro momento hubiéramos llamado el estilo del escritor); por otro, articular un espacio (la página) en el que visualizar esa misma escritura. Lo definitorio es, en efecto, lo que Roland Barthes anunciaba en 1978 en esa magnífica última página de *El placer del texto*. La cita corresponde a la continuación de las palabras que abren este capítulo y, aunque es extensa, nos parece muy iluminadora de la lectura que aquí se quiere de TTT:

En la antigüedad la retórica comprendía una parte que ha sido olvidada, censurada por los comentaristas clásicos: la *actio*, conjunto de recetas específicas para permitir la exteriorización corporal del discurso: se trataba de un “*teatro de la expresión*”, el orador-comediante “expresando” su indignación, su compasión, etc. La *escritura en alta voz* es expresiva, deja la expresión al feno-texto, al código regular de la comunicación. La *escritura en alta voz* pertenece al geno-texto, a la significancia, es sostenida no por las inflexiones dramáticas, las entonaciones malignas, los acentos complacientes, sino por el *tono* de la voz, que es un mixto

---

formados por las notas correspondientes a las letras de un nombre o una frase determinada los “cánones enigmáticos”, por ejemplo, cuya forma de ejecutarse ha de ser deducida por el intérprete descifrando un lema o un acertijo-, referencias que podríamos llamar “icónicas”, laberintos, caligramas con figuras de todo tipo o estructuras y combinaciones cabalísticas de notas o intervalos con un fuerte significado simbólico”, en Alfredo Aracil, *Juego y artificio*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 219. Las palabras de Aracil parecen estar escritas para muchas páginas de TTT.

<sup>77</sup> Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna.”, en Olson y Torrance, *op. cit.*, págs. 25-46.

erótico de timbre y de lenguaje y que como la dicción puede también ser la materia de un arte: el arte de conducir el cuerpo <sup>78</sup>

Esta poética sensorial (lo que Sarduy llamó “el goce que procura la materia fonética”), vuelta a lo exterior y a las motivaciones más cotidianas de los personajes, señala el artificio que recompone TTT y que da cuenta de una escritura trastornada, vuelta del revés por la imagen paródica de un espejo: la escritura hablada. Escritura descentrada y oblicua que no se deja atrapar. La Habana de TTT es por ello el capítulo más sobresaliente del *Curso de Lingüística Tropical*.

Esta escritura hablada no puede ser entendida sin la vinculación que podemos establecer entre la ‘materia hablada’ y la ‘materia tipográfica’. La disposición tipográfica en literatura tiene en Mallarmé, como hemos indicado más arriba, a uno de sus valedores más determinantes con su “Le coup de dés”. Paul Valéry ya había percibido que “toda su invención, deducida del análisis del lenguaje, del libro y de la música, elaborados durante años, se funda en la consideración de la página, como unidad visual [...] había estudiado muy cuidadosamente la eficacia de las distribuciones de blancos y negro y la intensidad comparada de los tipos [...]; la página, dirigiéndose a la mirada que precede y envuelve a la lectura, debe “invocar” el movimiento de la composición [...]; introduce una lectura *superficial* que él traba con la lectura *lineal*; se trataba de enriquecer el dominio de la literatura con una segunda *dimensión*.”<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, *op. cit.*, págs. 108-109.

<sup>79</sup> Valéry precisó hasta la fecha en que Mallarmé le dio las galeradas del poema (el 30 de marzo de 1897), y le preguntó si no creía que tal poema era un acto de demencia. Y fue él quien indicó el carácter decisivo que el acto de leer jugaba en el poema y, concretamente, la superación de una lectura lineal. Véase Paul Valéry, *Estudios literarios*, Visor, Madrid, 1995, pág. 198. José Lezama Lima en *La dignidad de la poesía*, Versal, Barcelona, 1989, pág. 33-34, escribió que “Mallarmé muere queriendo llevar las posibilidades del poema más

Herederero de la concepción romántica del Libro Absoluto, Mallarmé incorporó una reflexión y una incisión estética intermedia, pero esencial. Ese Libro debía proceder de la legibilidad fragmentaria del poema y éste, a su vez, debía *escenificar* los caracteres gráficos y tipográficos del poema. Es decir, vinculó la posibilidad de realizar ese proyecto en tanto que adquiriese la forma del fragmento. Era esa la expresión adecuada: un libro como un *fragmento*. Lo absoluto no podía tener sino un trozo de su realización. Bien. Pero nuestro interés sobre el poema de Mallarmé se dirige a dos aspectos concretos que nos parecen iluminadores para la lectura de TTT. Por un lado, podemos vincular esa legibilidad del poema con la legibilidad de TTT, porque no escapará al lector avezado que la obra de Cabrera Infante guarda cierta analogía con “Le coup de dés”: ambas obras acercan, casi hasta confundir, al autor y al oyente, reclamando todos los sentidos del espectador. Por otro, esa misma legibilidad no es un medio, sino el punto final al que se podía llegar en una obra poética.

Valéry había indicado con minuciosidad la importancia que habían adquirido, para la correcta lectura del poema de Mallarmé, el sentido de la vista (a través de la cual “palpaba las pausas corporales del silencio”<sup>80</sup>) y del montaje de la simultaneidad de la

---

allá de la orquesta, por la unión del verbo y del gesto, y de las organizaciones del color. Intenta en su *Coup de dés*, el avance y el retroceso de los timbres y la colocación espacial del poema en la jerarquía de las constelaciones. Se subraya una palabra solitaria, como el andantino marcial en las graciosas subdivisiones de la flauta o se prolongan, se cierran en la infinitud de su serpiente, igualándose el comienzo y la recepción con la despedida, como en las impulsiones de los metales. La transparencia del papel, sus márgenes participando como una acusación o una alegría, sus combinaciones irrefutables de blancos y negros, adquieren un claroscuro, una desconocida dimensión. A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres, serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses.”

<sup>80</sup> Paul Valéry, *ibidem*, pág. 198.

configuración textual, «en qui devaient se composer le simultan e de la vision avec le successif de la parole»<sup>81</sup> Se trata, en definitiva, de combinar lo lúdico con el texto, permitiendo que el significante, reducido a un signo autónomo, proclame su propia autosuficiencia y la expresión de las reglas de su propio juego. Magris apunta, a propósito de la vanguardia, que esta “niega la instancia misma de lo universal y se presenta a modo de juego combinatorio y mecanismo textual, cuyo significado queda absolutamente reducido a la norma de uso y la convención formal, es decir, al significante, como en los movimientos sobre el tablero de ajedrez.”<sup>82</sup>

La determinación de la obra es, pues, el símbolo perfecto de una práctica que trata de acercar una cierta cantidad de figuración plástica con otra tanta de texto que la explica y que la determina, desde su estructura más profunda. El conocido lema de Horacio *–ut pictura poesis–* hermanaba ya la lógica de la visión con la lógica de la audición, convirtiendo así la obra de arte en un espacio en el que se articulan distintos códigos. Cabrera Infante, como Mallarmé, quiere enlazar por medio de la tipografía la primigenia plenitud de la palabra, la palabra escrita y la palabra hablada. Esta *coniunctio* de lo visible y de lo legible tiene sus “procedimientos” que la semiología, como ciencia de todos los signos, nos permite situar, incisivamente, en los intersticios de cada uno de ellos, es decir, en la imagen y en el texto. De esta manera, se trata –si queremos indagar desde una perspectiva interdisciplinar– de observar de qué manera, desde el corazón del discurso, surge el sistema que trasciende esa palabra en busca del blanco y del negro (se puede

---

<sup>81</sup> Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, *op. cit.*, pág. 317. El capítulo “El libro del mundo vacío” es un excelente estudio, todavía hoy no superado, sobre los significados de la metáfora, tan cara para Blumenberg, del libro sobre la nada que Flaubert y Mallarmé construyeron respectivamente.

<sup>82</sup> Claudio Magris, *op. cit.*, pág. 34

escribir tal y como se pinta). En los inicios de la imprenta se produjo lo que aquí parece tener también cabida, a saber, un texto que armoniza, en ciertos momentos, signos plásticos (visuales) y auditivos (sonoros), por un lado, y signos lingüísticos, por otro; una literatura visual-auditiva. En TTT la armonía se establece entre los signos auditivos (la oralidad) y los códigos lingüísticos, produciendo de esta manera un discurso que F. R. De la Flor llamaría verbo-sonoro y que aquí reclamamos como necesario a la hora de leer los textos de Cabrera Infante. Un texto así diseñado ensaya un itinerario de lectura lúdica, polisémica. Al hacer evidente su *dispositio* permite al lector y al escritor posteriores actos de re-escritura.

Tanto en un sentido como en otro lo que importa, en este “insensato juego de escribir” del que hablaba Mallarmé, es la *puesta en escena* del significante en la página. José Lezama Lima afirma: “La transparencia del papel, sus márgenes participando como una acusación o una alegría, sus *combinaciones* irrefutables *de blancos y negros*, adquieren un claroscuro, una desconocida dimensión. A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses.”<sup>83</sup> Tanto “Le coup de dés” como “Igitur” fueron concebidos para ser representados en un escenario teatral -el “coro griego” al que hace alusión Lezama Lima-, es decir, desde una perspectiva escénica:

---

<sup>83</sup> José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1970, págs. 116-117. La cursiva es nuestra.

Los versos son terriblemente difíciles de hacer, pues los hago absolutamente *escénicos*, no posibles en el teatro, sino *exigiendo el teatro*.<sup>84</sup>

Roberto González Echevarría ha mostrado un rasgo definitorio de toda la literatura neobarroca que ahora interesa traer a colación. González Echevarría habla de la teatralidad, de una articulación del lugar (*locatio*, que es también *collocatio*) y de

la insistencia en el teatro como lugar de acción; la presentación de los personajes como cantantes, actores, vedettes, y la tendencia a describir la figura humana, el cuerpo, como pelele, marioneta, muñeco, como espacio para la inscripción y la pintura.<sup>85</sup>

En cualquier caso, podemos pensar, sobre todo, en la tarea de crítico de cine – moderno teatro- que Cabrera Infante llevó a cabo y, especialmente, en sus libros *Un oficio del siglo veinte* y *Cine o sardina*. En el prólogo del primero de ellos, Caín, seudónimo bajo el que Cabrera Infante escribía sus críticas cinematográficas en *Carteles*, escribe que

---

<sup>84</sup> Cito por Julia Kristeva, *op. cit.* pág. 76. La cursiva es nuestra.

<sup>85</sup> Roberto González Echevarría, “Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*” en Severo Sarduy, *op. cit.*, pág. 1752. No escapa al lector de estas páginas que la ‘memoria de apariencias’ es un género del discurso explícitamente así denominado durante el barroco. Dicho género describe cómo tiene que ser visto y oído el texto que el dramaturgo escribe. De tal manera que la grafía detalla la escenografía. Para un análisis pormenorizado de las relaciones entre la poética de Mallarmé y la de Sarduy es útil el artículo de Alicia Rivero-Potter, “Afinidades intertextuales entre la evocación mallarmeana y la metáfora neobarroca sarduyana: *De donde son los cantantes*”, *Le Néo-Baroque Cubain*, *op. cit.*, pág. 125-136.

William Shakespeare fue un guionista de cine.<sup>86</sup>

Interesa mostrar cómo, por un lado, el autor de TTT asocia la tarea del gran dramaturgo inglés con el cine y, por otro, nos permite vincular su propia tarea como novelista en relación al discurso cinematográfico. De hecho, bien avanzada la novela (página 178) se afirma que

estoy dando una versión filmica, chico, no textual.

Y más adelante, en los reparos que Mrs. Campell realiza a lo acaecido en torno al bastón de su marido, afirma que “toda la escena está descrita por Mr. Campbell como si fuera el escenarista de un film italiano.” Esta relación entre TTT y el cine reafirma no sólo una formación estética particular, sino que aplaude una manera de experimentar la ciudad y la vida nocturna que identifica la fantasía cinematográfica –y que no nosotros hemos caracterizado como esencialmente escénica- de la colectividad y sus utopías colectivas.

Buena parte de la obra de ficción de Cabrera Infante sugiere tener muy en cuenta está relación con el cine, que no es únicamente un objeto de pasión, de estudio y de tarea crítica, sino que se erige en un elemento muy particular, cuando no fundamental, de la

---

<sup>86</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Un oficio del siglo veinte*, El País/Aguilar, Madrid, 1994, pág. 28. En una entrevista Cabrera Infante declara que “TTT está lleno de cine, de arriba-a-abajo, no sólo de cine como la aventura de ir a él sino de cine orgánicamente, de cómo ciertos personajes en determinadas situaciones reaccionan de una manera que se puede llamar cinematográfica” *Quimera*, Barcelona, nº 96, pág. 26. Para una visión de conjunto de las relaciones entre el cine y la obra de Cabrera Infante, véase Kenneth E. Hall, *op. cit.*, págs. 5-44, que dan cuenta de su concepto de film, y 124-159 para un estudio pormenorizado de TTT y el cine. También puede consultarse el artículo de Edgardo Cozarinsky, “Del cine como necromancia. (El tiempo recobrado de Cabrera Infante)”, *Letras Libres*, Madrid, Año III, Número 28, Enero de 2004, págs. 30-33.

narración. Ese cine es entonces, en buena medida, una inspiración para la tarea de la escritura. Sabemos que en 1972 Cabrera Infante escribió un guión para Joseph Losey basado en la novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*.<sup>87</sup> Las declaraciones que el propio Cabrera Infante ha realizado de esta experiencia son especialmente significativas:

Luis Goytisolo dice con razón que es tan terrible como *Los cantos de Maldoror*. Yo diría más: con esa novela bajé realmente al infierno. Estar entre el cónsul y sus fantasmas más el durísimo trabajo (escribí el guión en inglés en dos meses, con una operación de apendicitis por medio) me produjo un *nervous breakdown*, en que llegué a ser el cónsul borracho.<sup>88</sup>

En *Delito por bailar el chachachá*, uno de los cuentos (“Una mujer que se ahoga”) es un guión transformado, otra viñeta que se repite tratando de visualizar la misma escena.

---

<sup>87</sup> El propio Cabrera Infante dejó testimonio del suceso en el artículo “Scenarior. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla”, *Revista de Occidente*, 40, Madrid, 1984, págs. 7-19. Cabrera Infante ha escrito varios guiones cinematográficos a parte de este *Under the Volcano (Bajo el volcán)*. Otros han sido *Wonderwall* escrito en 1968 y *Vanishing point (Punto límite: cero)* en 1971. El guión que más dolor le ha producido a Cabrera Infante es *La ciudad perdida* que nunca ha encontrado financiación. Él pensó siempre que su buen amigo Andy García era el actor idóneo para protagonizar este film que sería una suerte de versión cinematográfica de TTT.

<sup>88</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, *op. cit.*, pág. 1096. En “Orígenes. Una cronología llamada: EL AUTOR SE PRESENTA” que aparece en la edición de TTT publicada en Seix Barral en 1999, pág. 512, Cabrera Infante escribe: “Tentado por el director Joseph Losey, regresa al cine y escribe un guión basado en *Bajo el volcán*. El proceso de escribir bajo la doble presión del tiempo y la materia literaria, más la demencia adulta del personaje central, con el que debe identificarse, le producen un *nervous breakdown*, manera inglesa de diagnosticar la locura. Ingresó en un *rest home* (eufemismo inglés por manicomio privado) y es sometido a sucesivos electroshocks y a una cura intensiva por drogas” Cabrera Infante ha relatado en muchas ocasiones este suceso y siempre acaba afirmando que fue Miriam Gómez quien le salvo porque fue ella la que le ingresó en este *rest home*. No deberíamos olvidar, por otro lado, que el mismo Losey firmó en 1973 una película basada en los hechos acaecidos en el exilio de Trotski en Coyoacán con el título de *La muerte de Trotski*, sucesos que le dieron pie a Cabrera Infante para diseñar sus parodias sobre los escritores cubanos.

En *La Habana para un infante difunto* Cabrera Infante utiliza de manera constante la técnica del *travelling* o del primer plano para construir buena parte del relato, introduciéndose, tal y como lo haría una cámara, en la “Casa de las transfiguraciones” o en la casa de Zulueta 408.<sup>89</sup> En TTT el *travelling* es también uno de los elementos catalizadores durante el recorrido por el Malecón, al inicio de la sección titulada “Bachata”. Vemos pasar ante nuestros ojos a gran velocidad una ciudad nocturna plagada de luces, de sonidos y de música.

El fragmento de TTT que se vincula de manera más explícita con estas cuestiones que aquí hemos apuntado en relación a la obra de Mallarmé, aparece en “Bachata”:

No. Ni un programa. La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria. (¿Cómo la música? Le pregunté.) No, no habría ninguna partitura, sino un diccionario. (¿Pensé en Bustrófedon? porque enseguida rectificó:) O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno, donde tu amigo Zenón no sólo se diera la mano con Avicena, que es fácil porque los extremos, etcétera, sino que ambos anduvieran cerca de potaje o revólver o luna. Se repartiera al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quién podría hacer su libro. No habría más que tirar los dados. Que sale un 1 y un 3, pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra número 4 o

---

<sup>89</sup> “En *La Habana para un infante difunto*, se trataría de un largo “travelling”, con la cámara deteniéndose ante cada cuarto, viendo levantándose la cortina (el telón) que delimita la separación entre el espacio privado y el espacio público. En el interior apenas se perciben siluetas, magnificadas en el deseo y en la memoria. El contacto es fugaz, instantáneo, simplemente visual” Véase Jacobo Machover, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante. Ensayo a dos voces, op. cit.*, pág. 65, que pertenece al capítulo “Una summa erótica” dedicado íntegramente a esa novela. Coincidimos con este análisis de *La Habana para un infante difunto* en el doble sentido en el que lo presenta Machover: por un lado, en tanto que foto detenida en el tiempo y en la memoria del escritor (iniciación a la ciudad) y, por otro, como un recorrido por el deseo (iniciación erótica de un adolescente).

todavía la 13 –o todas ellas, que se leerían en un orden arbitrario que aboliría o aumentaría el azar. La ordenación también arbitraria de las palabras del listín, y esta misma colocación podría estar regida por los dados. Quizá tuviéramos entonces verdaderos poemas y el poeta volvería a ser un nuevo hacedor o de nuevo un trovador. Lo de aleatorio entonces no sería una aproximación o una metáfora. *Alea jacta est* quiere decir que se tiró el dado, como creo que sabes.<sup>90</sup>

Como hemos visto más arriba ciertos pasajes de TTT se leen gracias a la noción de la percusión polimétrica y polirrítmica<sup>91</sup> - que Occidente encuadra bajo el marco de música tradicional- pero que también podrían ser pautados bajo la referencia de la música no tradicional<sup>92</sup>, en este caso, aleatoria de John Cage,<sup>93</sup>-que Occidente entiende como un

---

<sup>90</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, 349.

<sup>91</sup> “La polirritmia encuentra un paralelo en la polifonía, sólo que en este caso, en lugar de líneas melódicas superpuestas entre sí, se trata de varios ritmos dentro de una sola medida de tiempo; la polimetría, que es ajena a la música occidental, consiste en que cada instrumento de un conjunto rítmico es tocado bajo una medida de tiempo estrictamente individual, de tal modo que unos ritmos se superponen sobre otros sin que se encuentren encuadrados dentro de una medida de tiempo común; así, lo que percibe el oído es un barahunda de ritmos “cruzados” o “atravesados”. Véase Antonio Benítez Rojo, *op. cit.*, pág. 406. El ritmo de las continuas conversaciones que los personajes de TTT entablan tiene que ver, nos parece, con esa polirritmia en tanto que ritmo cruzado de las palabras de dos personajes, como mínimo. “Bachata” es, en este sentido, un texto modélico del ritmo cruzado (narración en espiral que se repite). La conversación va tomando idas y venidas, diferencias y repeticiones en busca de aquella palabra eficaz que aúna todos los ritmos posibles, pero que nunca se encuentran.

<sup>92</sup> *Cfr.* la siguiente declaración: “Él es compositor de lo que Silvestre, Arsenio y Cué llaman música seria” Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>93</sup> Aleatorio está tomado del latín *aleatorius*, que, a su vez, deriva de *alea* ‘dado’, ‘azar’, es decir, jugar con la selección que dan los dados. La pregunta que aparece al inicio del fragmento (“¿Cómo la música?”) es significativa porque también en este campo se da lo aleatorio. Muchos fragmentos de TTT poseen un ritmo vertiginoso, trepidante, casi infernal donde lo aleatorio y la entropía juegan un papel destacado. El máximo representante de la ‘música aleatoria’, John Cage –que también exploró el campo de la página y la discontinuidad de la línea y la lectura especialmente en su “Conferencia sobre nada” recogida en J. Cage,

referente de música culta-. Su actividad compositiva tendió a buscar una indeterminación casi total y acabó por entender, de modo muy parecido a Cabrera Infante, que es música no sólo cualquier actividad que se realice, sino todo aquello que se decida escuchar como tal. Es bien conocida la sentencia que Cabrera Infante escribe en *Exorcismos de esti(l)o* cuando afirma que “literatura es todo lo que se lea como tal”.<sup>94</sup> No deberíamos olvidar que las coincidencias no acaban aquí porque en 1979 Cage compone *Roaratorio* –subtitulado *An Irish Circus on Finnegans Wake*– espectáculo en torno a James Joyce que necesita de varios ejecutantes y que trataba de quebrar las convenciones restrictivas del espectador que había aprendido la sintaxis de Joyce.

---

*Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999, págs. 59-86-, escribió *Music of Changes* en 1951, arrojando los dados que le darían combinaciones arbitrarias para sus composiciones. Otro libro revelador de la poética de Cage es *Silencio*, Árdora Ediciones, Madrid, 2002. Para una visión de conjunto de este fenómeno musical véase Ottó Károlyi, *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, págs. 69-71 y Tomás Marco, *Pensamiento musical y siglo XX*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, especialmente el capítulo “Aleatoriedad y vanguardias no seriales”, págs. 351-382. Aquí se podría establecer una posible relación entre la estructura aleatoria de la *Rayuela* de Julio Cortázar, que es análoga a la de estas composiciones musicales de John Cage, y el texto de Cabrera Infante. Habría otras conexiones que merecerían un estudio aparte. Tanto para Cortázar como para Cabrera Infante el lenguaje es un campo de operaciones y la tarea que ambas obras se proponen en este sentido resulta fundamental. En ambos narradores es visible el esfuerzo por evitar un lenguaje “literario” para acercarlo a un lenguaje “coloquial”. En *Rayuela* aparece en el capítulo 49 la invención de una “lengua ispamerikana” y en el 68 el gíglico, que es un lenguaje erótico inventado para crear sentido del sinsentido, pero si se lee en voz alta el texto cobra, abruptamente, sentido: es como afirma Andrés Amorós “la evocación de una escena erótica mediante un lenguaje puramente musical”. Véase Andrés Amorós, “Introducción” a la edición de *Rayuela*, *op. cit.*, pág. 58. Los registros son, seguramente, distintos, pero ambos esfuerzos tratan de diseñar la impresión de un estilo lo más inmediato y vivaz posible. Otra de las conexiones que ahora sólo podemos apuntar es la fuerza irremediable de lo lúdico que ambas novelas presentan o la plasmación de lo que podemos llamar sin ninguna seguridad un espíritu lúdico del erotismo.

<sup>94</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Exorcismos de esti(l)o*, *op. cit.*, pág. 16-17.

Modos nuevos de leer y modos nuevos de componer es lo que, a su vez, nos propone Cabrera Infante. Dados para la lectura y dados para la propia escritura. Las reminiscencias que el fragmento de Cabrera Infante actualiza nos ponen sobre la pista de un texto que guarda relación, también, con la Cábala. Como es sabido, la Torá, escrita en forma de fuego negro sobre fuego blanco, tinta sobre papel, estaba formada por una serie de letras no unidas aún en palabras. El cabalista utiliza diferentes recursos no tan sólo para leer (una técnica de lectura), sino más bien para crear (técnica compositiva y creativa). La Cábala sugiere, pues, que puede *producirse* un texto con un infinito número de *combinaciones* (recuérdese lo dicho a propósito del Oulipo), vigiladas, en todo lugar, por el azar.<sup>95</sup> Evidentemente, los espacios en blanco participan de manera decisiva en esa configuración del espacio que la página proporciona y administra. En TTT la página en blanco *es la obra visible* de Bustrófedon y el inicio de “Algunas revelaciones”:

No escribió más nada, Bustrófedon, si descontamos las memorias que dejó bajo la cama con un orinal como pisapapeles. Silvestre me las regaló y aquí van, sin quitar punto ni coma. Creo que de alguna manera (para hablar como S.) son importantes.<sup>96</sup>

A este párrafo le siguen tres páginas en blanco. Para Cabrera Infante el número *tres* tiene un significado muy personal, que remite, en primer lugar, al trabalenguas que da título al libro:

---

<sup>95</sup> No podemos detenernos aquí, pero digamos solamente que nos parece demasiado arriesgado sostener buena parte de la interpretación de TTT bajo el amparo de la Cábala. No obstante, es sugerente el recorrido numérico que Rosa M<sup>a</sup> Pereda lleva a cabo, no tanto simbólicamente en relación a la Cábala, sino como tablero de lectura de TTT, a la manera de la *Rayuela* cortaziana. Para una lectura de la Cábala en TTT véase Rosa M<sup>a</sup> Pereda, *op.cit.*, págs. 69-76.

<sup>96</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 273.

¿Qué hay en un nombre? 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 extraliterarias- posibles, que sugiera prácticamente nada acerca de su contenido, y éste 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 [...] 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 tópicos, 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 terrible asimetría<sup>97</sup> del tres que brilla oscuramente en el bosque de la mente.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> La deuda que TTT tiene con el libro de Martin Gardner, anotador de los libros de Carroll, *El universo ambidiestro. Simetrías y asimetrías en el cosmos*, *op. cit.*, viene atestiguado por las propias palabras de Cabrera Infante cuando le escribió el 26 de octubre de 1966 a su editor Carlos Barral diciéndole: “No sé si habrás leído un librito que publicó Alianza Editorial hace sólo unos días. Se llama *Izquierda y derecha en el Universo*. Si lo hojeas (no sé si te interesa la ciencia o no) y le echas un vistazo a *Tres tristes tigres* (no sé si lo has hecho o no), verás qué cantidad de cosas tienen en común. Yo no conocía el libro de Gardner, aunque sí conocía su *Alicia anotada*. Pero la insistencia en los palindromos, en los espejos y en los números simétricos es extraordinaria. Eso se llama *Zeitgeist*, pero también acierto.” Pueden consultarse estas y otras declaraciones en “Cabrera Infante. Cartas del exilio y la censura.” publicadas por *El Cultural* de *El Mundo* el 9 de marzo de 2005. Salvo que Cabrera Infante hubiese leído el libro en inglés, que se publicó en 1964, la traducción que menciona es de 1966 cuando Cabrera Infante ya había escrito y ganado el premio Seix Barral aunque todavía no había publicado el libro. El título del libro al que alude Cabrera Infante es, en realidad, *Izquierda y derecha en el cosmos*, libro muy costoso de encontrar y al que nosotros hemos accedido por la edición, igualmente inencontrable, arriba mencionada.

Ligando el significado del tres con el título del libro *Cué declara*:

Everything happens in threes. El tres era el Gran Número, casi el Número Uno, porque era el primer número primo, los que no se dejan dividir más que por sí mismos y por la unidad. (Cué dijo la Unidad)<sup>99</sup>

Como ha mostrado de manera excelente Túa Blesa, las páginas en blanco se inscriben en una larguísima tradición literaria que estudia en su libro *Logofagias*.<sup>100</sup> Blesa define el texto de la logofagia como el lugar donde “la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, una habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica. Por ese gesto, por la logofagia, se textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio.”<sup>101</sup> La

---

<sup>98</sup> Cito por el libro de Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, pag. 52. Las opciones que manejaron Cabrera Infante y Jill Levine a la hora de colocar el título a la traducción en inglés fueron múltiples y se pueden rastrear en el citado libro, págs. 53-55.

<sup>99</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 164 y 346. En *The Hunting of the Snark* Lewis Carroll escribe: “I have said it thrice: What I tell you three times is true” Véase Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark/ La Caza del Carabón*, Lumen, Barcelona, 2001, pág. 22.

<sup>100</sup> Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Tropelías, Zaragoza, 1998.

<sup>101</sup> *Ibidem*, pág. 15. Para una posible explicación de esas páginas en blanco creemos oportuno vincularlas, también, al olvido, en relación, precisamente, a uno de los motivos estructurales del libro: la memoria. En este sentido, Blesa, *ibidem*, pág. 62, apunta que “la razón del blanco, pues, su clave, al olvido, el olvido, todo aquello que no adviene al recuerdo, y que, por tanto, no llegará a ser texto, sino que se ha inscrito en una página blanca y se ha preservado, para el archivo, una copia con tinta negra en una página negra, figuras de la logofagia.” Se trata, en todo caso, de ofrecer uno de los mecanismos que Mallarmé apuntaba como propiamente modernos: “La modernidad vendría aquí de los blancos en gran número y bien dispuestos y del

página en blanco<sup>102</sup> de TTT es capaz de mostrar, a la vez, la restricción y la proliferación del sentido y del nonsense carrolliano, tan querido para Cabrera Infante, en un ejercicio textual donde el sujeto del texto y el narratario pueden perderse y marearse ante tanto signo en blanco. Es un blanco que acoge a todos los signos posibles precisamente porque no queda fijado ni uno solo. Sin ninguna seguridad en ello, diríamos que aquello que Cabrera Infante está presentando y representando tanto en la inscripción de la página en negro como

---

empleo exclusivo del carácter negro.” Véase Stéphane Mallarmé, *Fragmentos sobre el Libro*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2002, pág. 96. No es posible “leer” esas tres páginas en blanco sin tener presente que tanta restricción de tinta debe tener algún exceso en otro lugar del libro: la página negra de TTT. Los antiguos decían “Se pareva boves, alba pratalia araba, et albo versorio teneba, et negro semen seminaba”, es decir, ponían en juego la imagen del escritor como aquel que, metafóricamente, agujoneaba a los bueyes, araba prados blancos, y sostenía un arado blanco, y sembraba una semilla negra. *Cfr.* asimismo para una explicación de los espacios en blanco como metáfora del silencio el libro de Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998, especialmente el capítulo “Al filo del silencio”, págs. 175-200.

<sup>102</sup> Ludwig Wittgenstein, *Movimientos del pensar*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pág. 93, afirma que “blanco es también una especie de negro”. Antes de la página en blanco de TTT aparece una página en negro. En ambos casos el antecedente ilustre es, desde luego, el *Tristram Shandy* de Sterne donde hay cuatro páginas en blanco y cuatro en negro, sin olvidar que el capitán del poema de Lewis Carroll *The Hunting of the Snark*, *op. cit.*, pág. 52, presenta a su tripulación “un mapa en blanco perfecto y absoluto” En la tradición hispánica cabe destacar a Julián Ríos que en *Larva* coloca una página en negro, cuando se funden los plomos, y a Carlos Fuentes con su *Cristóbal Nonato*. Para la relación de TTT y la obra de Sterne, véase, en el contexto de la tradición menipea, “Of Hobby Horses and Narrators *Tristram Shandy* and *Tres Tristes Tigres*” en L. Nelson Ardis, *op. cit.*, págs. 21-52. Es notorio que en Cabrera Infante esta página en negro busca una significación estética que está cargada de un valor literal (el pozo donde cae Ribot) y de un valor simbólico (lo que el Barroco llamó *funus imaginarium*, unos “funerales de imagen”). Para una descripción de la sátira menipea es útil consultar las aproximaciones de Julia Kristeva, concretamente, en relación a la menipea y sus conexiones con la novela tal y como hoy la entendemos: “Género englobante, la menipea se construye como un empedrado de citas. Incluye todos los géneros: cuentos, cartas, discursos, mezclas de versos y prosa [...] La ambivalencia menipea consiste en la comunicación entre dos espacios, el del *escenario* y el del *jeroglífico*, el de la representación por el lenguaje y el de la experiencia en el lenguaje, el sistema y el sintagma, la metáfora y la metonimia. Es esa ambivalencia la que va a heredar la novela” Julia Kristeva, *op. cit.*, págs. 216 y 218. La cursiva es nuestra.

en la visualización de la página en blanco o *tabula rasa*<sup>103</sup> es una suerte de saturación del signo, una plétora de la palabra hablada y de la palabra escrita –de la página preñada por todos los fonemas, signos y significados -en negro- y de la palabra todavía por pronunciar, palabra muda, la no-dicha -en blanco-, unida indisolublemente a su significado, locus semántico absoluto.<sup>104</sup> En ambas páginas se levanta un *lock out*, un fundido en negro o en blanco donde nada se ve y donde sin embargo todo se solicita representado, aunque solo sea como el reverso negativo, como pura anulación o negatividad. Cabrera Infante opera con el límite que los colores blanco y negro han simbolizado desde antiguo. En nuestra modernidad fílmica blanco de la pantalla que nos recibe y el fundido en negro de la proyección.

El negro alcanza un extraordinario significado simbólico que ya está presente desde la teoría de los colores de Goethe hasta la *Teoría estética* de Adorno quien afirmó que “para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el *negro*.”<sup>105</sup> Al mismo tiempo, Adorno declara que “la afirmación de que aun los momentos más tenebrosos del arte deben proporcionar placer coincide con la afirmación de que el arte y una recta conciencia de su dicha es lo único que tiene capacidad de resistencia y

---

<sup>103</sup> La *tabula rasa* es el antecedente de la angustia de la página en blanco a la que se tiene que enfrentar el escritor y que en la imaginería barroca fue metáfora del alma en la que el Creador imprimía las huellas del signo.

<sup>104</sup> En este caso, TTT vacilaría en presentarse como un texto para ser leído, mostrándose en determinados momentos como una experiencia límite de la ilegibilidad. Es así como Nicolás Rosa entiende el régimen de la literatura. “Todo texto no se define por su lectura sino por su ilegibilidad, por su resistencia a ser leído.” Véase Nicolás Rosa, *Artefacto*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 1992, pág. 83.

<sup>105</sup> Theodor W. Adorno, *Estética negativa*, Taurus, Madrid, 1986, pág. 60.

perduración”<sup>106</sup> La página en negro de TTT ejemplificaría de este modo y hasta la extenuación el hecho de que hay más placer en la disonancia que en la consonancia. La pobreza del negro en tanto que disonancia –como mimesis. Por parte de Cabrera Infante se trataría de mostrar que donde no se puede ver nada porque nada hay aparece el sentido primero y último de la obra creativa.<sup>107</sup> Con todo, sean o no aplicables las posiciones adornianas sobre la pura negatividad de lo tenebroso, el recurso de lo negro busca en TTT provocar la distancia irónica del lector con respecto a lo histórico, distancia que quizá ya no seamos capaces de retener con la sola palabra. Es un recurso que se agota en el mismo momento en que tiene lugar, gesto muy vanguardista. Quizá sea el síntoma de que nuestros nombres y nuestras palabras ya no significan –tan solo nombran. El lenguaje no es, ciertamente, la serie de los enunciados. Pero es lo que tenemos: un decir acerca de las cosas que se narran.<sup>108</sup> Queda por saber si la inscripción de lo blanco y lo negro en TTT no es una apuesta límite que irrumpe violentamente: tanto lo que no ha sido pronunciado (las palabras de Boustrophedon, el que no hablando tampoco escribe: la página blanca<sup>109</sup>) como todo lo

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, pág. 60.

<sup>107</sup> Para un rastreo de la imaginería de lo negro y de lo blanco en el barroco hispánico puede consultarse “Negro, nada, infinito. *Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro.” en Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.

<sup>108</sup> Retomando los fragmentos de Adorno puede que se trate de lo que ya dijo –o mejor dicho: ejemplificó– Aristófanes en su momento, a saber: que la comedia es más profunda que tragedia. Más profunda, es decir, “ulterior”. Reírnos de nosotros mismos (incluso ante “lo negro”) es lo que aún podemos hacer cuando no hay nada que hacer, antes de que el dolor nos resquebraje. Lo grotesco –*cf.* Batjín– como último reducto de la subjetividad en medio de tanta destrucción. Cuando Adorno piensa en el lenguaje del arte piensa en un lenguaje del sufrimiento que sea capaz de mostrar la miseria de las conciencias y que sea protesta y denuncia de una civilización de la barbarie.

<sup>109</sup> Es imposible no pensar en la *página blanca* por la que el narrador de *Molloy* suspira: “... sería preferible, es decir, por lo menos igual de bueno, borrar los textos que emborronar los márgenes, cubrirlos hasta que todo sea blanco y liso”. Véase Samuel Beckett, *Molloy*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pág. 15.

que ha sido dicho, excesivamente pronunciado y que por ello se torna ilegible (todos los discursos de los *tres tristes tigres*, las canciones de La Estrella y de Cuba Venegas aunados en una sola página que simboliza supuestamente la muerte de uno de ellos<sup>110</sup>: la página negra). La página en blanco y la página en negro des-pliegan, pliegan sobre sí mismas, el vacío que en la escritura se torna irreplicable.

En cualquier caso, lo que queda es una poética fragmentaria, mejor dicho, una serie de fragmentos que, más allá de lo que hemos visto a propósito de la poética de Mallarmé y de la propia estructura de TTT, nos permite dibujar el marco en el que se desarrolla la literatura de Cabrera Infante. Sus textos pueden ser leídos aquí y allá, de manera desgajada, en un contexto distinto y desde un libro distinto en el que está inscrito. Porque así fueron creados. Un cuento que se publicó en *Así en la paz como en la guerra* forma parte de *Delito por bailar el chachachá*. Nos referimos a “El gran ecbó”, cuento que Cabrera Infante ha confesado que quiere de manera especial, y que dio lugar a *Vista del amanecer en el trópico*. En ese mismo libro, como apunta Celia Manzini, es posible reconocer estrategias de escritura que no sólo llevan la marca de la oralidad, sino que, además, organizan una heterogeneidad “de saberes plurales mediante una práctica de escritura y reescritura que se combina según variables diversas en el interior de cada uno de los fragmentos.”<sup>111</sup> El caso

---

<sup>110</sup> ¿No será que “representar la muerte y la cesación supusiera forzosamente producir *la muerte de la representación*”? *Ibidem*, pág. 86. Esta es la aporía que Omar Calabrese describe diciendo que “para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación.” Véase Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 21.

<sup>111</sup> Celia Manzoni, “Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en *Vista del amanecer en el trópico*”. [En línea]. Página web, URL <<http://www.lehman.cunmy.edu/ciberletras/v07/manzoni.html>> [Consulta: 8/08/2004]. Ese libro -¿cómo llamarlo?- representa en la obra de Cabrera Infante el momento idóneo para certificar la repetición de la historia -violenta- como otra posible lectura del caribe en tanto que *locus amoenus*.

más paradigmático sigue siendo TTT, texto del que, por lo menos, tenemos las siguientes versiones o correcciones:

- 1) El manuscrito que obtuvo el premio Biblioteca Breve de Seix Barral y que Cabrera Infante tituló *Vista del amancer en el trópico*.
- 2) *Tres tristes tigres*, publicada en 1967.
- 3) En 1971 Cabrera Infante publica, con la colaboración de Suzanne Jill Levine y Donald Gardner, la traducción al inglés de TTT (*Three Trapped Tigres*).
- 4) En 1972 se publicó en *Review 72* “Epilogue for Late(nt) Readers” que se convierte en una corrección o ampliación de TTT o, como afirma Roberto González Echevarría “una posdata cervantina en la que los personajes de *Tres tristes tigres* confrontan a uno de los autores/narradores (Códac) para hacer una *corrección* sobre el final, o uno de los posibles finales de la novela.”<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna, op. cit.*, págs. 226-227. La cursiva es nuestra. Esta descripción de los avatares de TTT no es nuestra, pertenece a González Echevarría y plantea una cuestión que nos parece de enormes consecuencias y que liga su poética de la fragmentación [la de Cabrera Infante] con lo que González Echevarría plantea en su libro sobre el *Mito y el Archivo, Una teoría de la narrativa latinoamericana*, FCE, México, 1998 y que nosotros consideraremos cuando hablemos de las cuestiones de TTT en torno a la traducción y del texto sin fin, el texto que no puede ser completado. Cué, Rine Leal y otros no pueden completar ni ofrecer las versiones o traducciones definitivas de Bustrófedon -ni otros personajes una imagen única de La Habana- en el mismo sentido en que el *Archivo* es incompleto: “El archivo es incompleto como lo demuestran la gran cantidad de documentos inconclusos o mutilados que contiene.[...] Este carácter incompleto aparece como un clero, ya sea al final o en cualquier otra parte del manuscrito, y señala no sólo una falta de fin que obra en contra de la espaciosidad y el deseo de totalización del archivo, sino que, más importante aún, subraya el hecho de que los huecos son una parte constitutiva del Archivo, al igual que el volumen.” *Op. cit.*, pág. 248. Para un desarrollo más pormenorizado de todas estas cuestiones remitimos al lector a nuestras consideraciones en el apartado “Traduttore, tradittore”.

5) *Vista del amanecer en el trópico*, publicada en 1974, libro al que Cabrera Infante añade el decisivo “Meta-Final”

No deberíamos olvidar aquí estas sucesivas ampliaciones, correcciones y versiones: las secciones que en TTT llevan por título “Ella cantaba boleros” años más tarde fueron publicados por el propio Cabrera Infante por separado, formando un solo libro.<sup>113</sup> La sección titulada *Los visitantes* con la historia del bastón y los reparos que Mrs. Campbell realiza al cuento que explica su marido será publicada también por separado en el libro de cuentos *Todo está hecho con espejos*.<sup>114</sup> Los dos prólogos que aparecen en *Un oficio del*

---

<sup>113</sup> En cuyo prólogo Cabrera Infante declara: “Este libro, qua libro, debe su existencia a los consejos de dos escritores amigos. Uno de ellos, Mario Vargas Llosa, en fecha tan temprana, o tan lejana, como 1964 me aconsejó que publicara *Ella cantaba boleros* no como el hilo conductor de *Tres tristes tigres*, sino como una narración independiente. [...] El otro amigo es Javier Marías, quien con su perspicacia de autor y lo que es mejor, su autoridad como lector, me aconsejó, no bien apareció La Habana para un infante difunto, publicada en 1979, me dijo: «El último capítulo es perfecto. Deberías publicarlo por separado». Véase Guillermo Cabrera Infante, *Ella cantaba boleros*, Alfaguara, Madrid, 1996, pág. 7. William Faulkner en su libro *Las palmeras salvajes* publicado por Random House en 1939 alternó dos historias diferentes –“Palmeras salvajes” y “El viejo”-. Pero posteriormente en la edición de Signet Books ambas narraciones se publicaron conjuntamente y separadas. ¿Fue pensado y escrito como un solo libro en origen o se trata de dos narraciones que nada tienen que ver la una con la otra?

<sup>114</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*, Alfaguara, Madrid, 1999. En el *Aviso* que inicia el libro -pág. 11- Cabrera Infante declara que en este volumen “están presentes o creo que están presentes mis preocupaciones por el lenguaje cubano [...] Los cuentos todos están unidos por la primera persona del singular y por la garrulería, esa virtud o vicio de los habaneros, antes de que su universo locuaz cayera en el laconismo. Mis versiones son pobres reflejos del relato oral que se ha llamado en Cuba *relajo real*.” Este libro contiene las dos preocupaciones fundamentales que TTT ya había previsto. La primera es el efecto literario de esas “preocupaciones por el lenguaje cubano” transcribiendo el lenguaje oral en un ejercicio límite que aparece en el cuento “La duración del tiempo”; la segunda, es un ejercicio opuesto, aunque simétrico en el cuento titulado “El fanstama del Cine Essoldo”, en el que Cabrera Infante extrema su conocida afición por el pun, la paranomasia, los juegos de palabras que producen una sensación de lengua en constante pérdida, en tanto que el sentido está a la deriva.

*siglo XX* pueden ser leídos desde el imperativo de la ficción y no tanto como textos que introducen las críticas en *Carteles*.<sup>115</sup> Todo ello nos permite enlazar con el próximo capítulo si leemos en el texto de TTT una escritura excesiva: corrección, reinterpretación y traducción de otros textos en muchas ocasiones bajo el prisma de la ironía y de la parodia. Cabrera Infante procede también de este modo, si ampliamos esta última consideración, en el interior de la frase: a menudo son fragmentos sonoros pronunciados a destiempo, por pedazos. La charla<sup>116</sup> puede ser interrumpida constantemente por continuas correcciones en forma de asociaciones fónicas, mentales, visuales o musicales provocando una enorme masa fónica fragmentaria. La voz se registra como oído y la escritura como mirada. Registrar una determinada manera de hablar, de tener voz, significa en TTT hacer coincidir dos estados principales del libro y de lo que en él se afirma: unir el espacio y el tiempo, o como se afirma en TTT, “casar a Newton con Proust”. El resultado es siempre una aceleración del discurso que parece estar amenazado por la fuerza irresistible del olvido.

---

<sup>115</sup> Nos referimos, claro está, al continuo juego entre el personaje Guillermo Caín y el narrador que constantemente se van alternando como agentes de la narración. El molde de la introducción es más bien el equívoco desde el que configurar la identidad precaria y poco fiable de un yo que escribe de sí mismo como si se tratase de otra persona.

<sup>116</sup> Para Nicolás Rosa, *op. cit.*, pág. 185-186, “los personajes de TTT no entablan conversación puesto que esta conducta social sería el reconocimiento de la validez del lenguaje: ellos charlan: desarrollan una actitud lingüística y gestual sin finalidad, sin objeto, donde la comunicación ha sido derogada por el carácter sospechoso con que los sonidos encubren y disuelven las palabras. 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”

## **5. REPETICIÓN**



La literatura comienza cuando... el libro no es ya el espacio en que el habla toma figuras (figuras de estilo, figuras de retórica, figuras de lenguaje), sino el lugar en que todos los libros están recogidos y consumados: lugar sin lugar puesto que aloja todos los libros pasados en ese imposible “volumen” que acaba de incluir su murmullo en medio de tantos otros –después de todos los otros, antes que todos los otros.

*De lenguaje y literatura*

Michel de Foucault

¿Qué es un cierre? ¿Qué una apertura? ¿Qué un camino que conduce a otro? ¿Qué una ruptura? ¿Qué lo continuo y lo discontinuo? ¿Qué un umbral, qué un límite?

*La identidad*

M. Serres

La fuerza produce el sentido (y el espacio) mediante el mero poder de “repetición” que habita en ella originariamente como su muerte. Este poder, es decir, este imponer que abre y limita el trabajo de la fuerza inaugura la traducibilidad, hace posible lo que se llama “el lenguaje”: transforma el idioma absoluto en límite desde siempre ya transgredido: un idioma puro no es un lenguaje, sólo llega a serlo repitiéndose.

*La escritura y la diferencia*

Jacques Derrida



**5.1. *Traduttore traditori: TTT* como modelo de texto repetitivo e incompleto.**

-¿Por qué tú no escribes? –le pregunté de pronto.

-¿Por qué no te preguntas mejor por qué no traduzco?

*TTT*

Guillermo Cabrera Infante

¿Es la literatura una forma de nostalgia? ¿O una traducción? ¿O tal vez sólo una lectura en que no pasa nada sino el tiempo?

“Cuando leyendo a Catalina Ana Portera sobre la gran Gertrudis Piedra”  
de *Todo está hecho con espejos*

Guillermo Cabrera Infante

La pregunta por la traducción es una pregunta por el origen. Sin embargo, la primariedad es, en realidad, y muy especialmente en la literatura, una ficción teórica. Lo que está en el origen descansa en la repetición. El propio lenguaje, como sabía Michel Foucault, es aquello que “no cesa de repetirse.”<sup>1</sup>

La poética de Cabrera Infante es una poética dirigida a un relevante y recurrente argumento de la tradición literaria que aquí estrecha la vinculación que venimos apuntando entre lo hablado y lo escrito. Tal y como hemos visto más arriba, el discurso de TTT se presenta como una enorme *masa sonora* que no es sino la traducción de lo oral a lo escrito, cuando no de lo escrito a lo oral. La tensión que se produce entre la distancia que media de un lugar a otro es lo que ahora quiséramos llamamos ‘traducción’. Su poética no sólo es traducible, sino que parece exigir la traducción. Traducción como interpretación y como la manifestación más específica de una potencialidad intrínseca del lenguaje y, por tanto, de su escritura. Traducción como repetición y traducción como corrección<sup>2</sup>, como aquella

---

<sup>1</sup> “... este fenómeno de la repetición en el lenguaje es una propiedad constitutiva, con toda seguridad, del lenguaje; pero esta propiedad no permanece neutra e inerte en relación con el acto de escribir. Escribir no es contornear la repetición necesaria del lenguaje; escribir, en sentido literario, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra”. Véase Michel Foucault, *op. cit.*, pág. 87. Lo que nos parece que está describiendo el autor de *Las palabras y las cosas* con esta figura es una capacidad innata del lenguaje que convierte la repetición -ya sea de letras, de palabras o de fragmentos de una misma historia- en algo constitutivo del lenguaje. No como suplemento del lenguaje, sino que el lenguaje *es* repetición. El texto de TTT parece estar concebido entonces como una repetición incesante de una misma escena: una ciudad sonorizada, visualizada, oralizada, una *ciudad letrada* puesta en movimiento, teniendo muy de cerca el sabor de su música o el sonido preciso y envolvente de una conversación a sesenta por el Malecón.

<sup>2</sup> No podemos ni queremos evitar aquí las similitudes que se dibujan entre esta actividad traductora y correctora con la que se le atribuye tradicionalmente al psicoanalista, traductor y corrector de los movimientos psíquicos que acontecen en el paciente. El psicoanálisis afirma un territorio inestable donde la Verdad y el

---

escritura que nunca es definitiva y que es presentada como una actividad agonística, en lucha constante por la significación. (No deberíamos olvidar que Cabrera Infante es el primer traditore a la hora de ‘profanar’ su texto.) En TTT los doctores que ‘abrieron’ a Bustrófedon creyeron necesario

---

Sentido son irregulares: allí la traducción se entrega como el vínculo de una actividad que, como quisiera la lectura crítica de los textos literarios, permite presentar nuevas formas de significación. Las sesiones psicoanalíticas del personaje femenino y las palabras finales de TTT podrían ofrecer un paradigma clásico de las relaciones que se establecen entre el que habla y el que escucha. Pero literalmente, todas las voces de TTT se corrigen -y se traducen- mutuamente para ofrecer distintas versiones de La Habana o incluso distintas versiones y per-versiones de algo que páginas antes o páginas después se ha dicho o que se irá diciendo. La especificidad de los sueños es que en ellos el lenguaje resulta ser más visual y escénico, que propiamente verbal. Tampoco debería ser olvidado, como ya hemos apuntado más arriba, que TTT es fruto de una depuración y/o corrección de una primera versión que, como es sabido, se tituló inicialmente *Vista del amanecer en el trópico* y que se convierte en una especie de borrador de TTT. Noé Jitrik en *Los grados de la escritura*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2000, dedica todo un capítulo a las operaciones implicadas en la escritura, destacando en la gestación de la obra “el concepto central de corrección”, ligándolo a la noción de borrador. Jitrik afirma, pág. 87, que “la idea de “borradores” implica que no sólo lo primero que se ha escrito no es definitivo sino que la visión misma de la definitividad se aleja tantáticamente y, con ella, toda idea de escritura definitiva.” Puede consultarse asimismo de Margo Glantz, *La desnudez como naufragio. Borriones y borradores*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2005 donde se afirma, pág. 6, que “la destrucción se repara mediante la contrahechura del texto, la memoria inscribe en el cuerpo un palimpsesto y la interpretación –la figura de la lengua- prepara una nueva lectura de la realidad “otra”... En este proceso, las mutilaciones, las tachaduras, los borrones modifican el cuerpo del que las produce y alteran el concepto de escritura, pero a la vez la edifican.” La poética que se quiere describir aquí en relación a Cabrera Infante es una poética que se aleja de la Obra Definitiva y anda en busca de la obra que no cesa de corregirse y repetirse. Él mismo lo ha declarado así en la entrevista con Rita Guibert, *op. cit.*, pág. 21: “No comprendo a esos escritores que hablan de que cuando un libro está terminado, queriendo decir escrito, pasado en limpio o impreso, según los casos, entonces deciden olvidarse de él. [...] Para mí un libro siempre es factible de *corrección* y de mejora”. La cursiva es nuestra.

quitarle los dolores de cabeza, los vómitos de palabras, el vértigo oral, para eliminar de una vez y para siempre... las *repeticiones* y los cambios y la aliteración o la alteración de la realidad hablada...<sup>3</sup>

Traducción entonces como una operación que flexiona la lengua y su variedad de registros lingüísticos. Dicho de otro modo: el concepto de traducción en TTT designaría un proceso semiótico donde todos los textos son posibles de tal modo que se produce una suerte de disgregación del sentido<sup>4</sup> gracias a la elección que se debe tomar entre una y otra palabra. Pero se significa también en virtud de la variación sobre un mismo tema, de la derogación del sentido de lo enunciado (y es allí donde la ironía y la parodia cercan la literatura de Cabrera Infante) o mostrándose como una manera de leer (y no necesariamente bien). Repetir un texto o fragmento de un mismo texto o una misma escena narrativa, o incluso ir avanzando en la significación de un fragmento por la repetición de palabras con una mínima diferencia de letras gracias a las cuales se va produciendo el sentido es, en la poética de Cabrera Infante, no la ocasión imperecedera del retorno de lo mismo, sino la posibilidad infinita e incorregible para que se muestre en todo su esplendor la fuerza irremediable de una diferencia. Lo notable es aquí que las tareas del escritor, lector y traductor son en la ficción de TTT intercambiables. Y es la traducción, entonces, una experimentación del lenguaje -la más radical- que Cabrera Infante instaura. Es una

---

<sup>3</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 245. La cursiva es nuestra.

<sup>4</sup> “La traducción representa, pues, el punto de convergencia al que afluyen las actividades semióticas más simples, las múltiples realizaciones de la intertextualidad, los procesos hermenéuticos del lenguaje y los recursos retóricos del sistema verbal.” Véase José M. Cuesta Abad, *op. cit.*, pág. 105.

---

perspectiva desde la cual pensar la disolución del pensamiento único, un lugar desde el cual la poética de Cabrera Infante deconstruye los mapas o discursos culturales.<sup>5</sup> Algunos de los pasajes más significativos de TTT se intensifican, se corrigen y se reescriben apelando a un concepto de escritura que delata ya no sólo una rectificación continua en la materialidad de la escritura, sino también en la insistencia de los saberes canonizados.<sup>6</sup> La lucha no se dirige tan sólo hacia los ‘altos conocimientos’, hacia una idea preconcebida de lo que debe ser leído como literatura, sino también hacia todo encasillamiento de este o de aquel saber o práctica cultural, en el más amplio sentido. Según esta poética cualquier visión y cualquier palabra pueden y deben ser repetidas, traducidas y/o corregidas.<sup>7</sup> Según la función que el

---

<sup>5</sup> Cabrera Infante ha declarado que TTT es “una traducción fallida del *Satiricón*.” Puede consultarse esta y otras afirmaciones en una entrevista de Albert Bensoussan publicada en *Insula*, número 286, Septiembre 1970, págs. 90-92. Interesa mostrar ahora esta concepción de la propia escritura como traducción y no tanto como escritura que repite un modelo. En este sentido Ardis L. Nelson, *op. cit.*, pág. 89, TTT es una traducción-traición del lenguaje, de la literatura y del amor.

<sup>6</sup> Aunque de un modo esencialmente diverso y situado en otra tradición literaria el texto de Thomas Bernhard, *Corrección* repite de un modo algo parecido lo que Cabrera Infante realiza en ‘Los visitantes’. La analogía entre estos dos autores que ahora proponemos es de difícil defensa. Aunque sólo sea por contraste en esta narrativa, la de Bernhard, no hay nada *que ver*, mientras que en la otra, hay mucho por ver. Como afirma Villoro, Bernhard “fue un obsesivo artista de la reiteración... En opinión de Bernhard, sólo los mediocres buscan variación; el genio se repite.” Véase Juan Villoro, *Efectos personales*, Anagrama, Barcelona, 2001, pág. 231. Ambas escrituras operan con la repetición en tanto que lenguaje en busca de sí mismo, sea a través del sentido (Bernhard) o gracias al sonido (Cabrera Infante).

<sup>7</sup> En este sentido uno de los textos más emblemático de Cabrera Infante y que ejemplifica lo que ahora estamos mostrando es, sin duda, “Meta-final” que el lector puede leer en su totalidad en el Apéndice. Para una interpretación de dicho fragmento puede consultarse “«Meta-Final», de Guillermo Cabrera Infante, con comentario, notas y traducción al inglés” que aparece en *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, *op. cit.*, págs. 223-265.

pliegue<sup>8</sup> proporciona la operación *traduttore, tradittori* (que se articula en Cabrera Infante de una lengua a otra y de la oralidad a la textualidad) envuelve y articula una generatividad barroca que va de los sonidos, pasando por las letras hasta alcanzar la totalidad del discurso. La poética de Cabrera Infante no cesa de repetir una lengua que opera y se constituye según dos procedimientos: el desdoblamiento de los sonidos y de las palabras y la multiplicación de una misma imagen que se escribe –léase se traduce– varias veces. Con el empleo de la repetición no se nos escapa que Cabrera Infante hace suyo uno de los recursos estilísticos más recurrentes de la tradición literaria. En realidad, todo texto narrativo engloba y discurre gracias a una compleja red de analogías internas que permiten leer dicho texto como una sola unidad orgánica. Esta repetición de letras, palabras, enunciados, motivos e imágenes actúa como una técnica de aplicación metódica de dichas correspondencias internas y se constituye en uno de los mecanismos de cohesión textual más habituales de la novelística actual. En un texto como TTT se muestra en todo su esplendor esta iterabilidad de la narración, capaz de desplegarse como un mecanismo que en realidad no hace sino subrayar y dar énfasis a determinados aspectos del relato.<sup>9</sup> Esta repetición alcanza palabras, frases enteras y relatos que crean un efecto de reverberación de la voz que nos hace pensar en TTT como aquella enorme masa sonora que no cesa de

---

<sup>8</sup> La función que proporciona el barroco se asienta –dice Deleuze– en el pliegue en tanto que figura paradigmática capaz de dibujar una diferencia que jamás cesa de desplegarse y replegarse. La tarea traductora sería entonces una perspectiva magnífica desde la cual pensar los pliegues de la lengua. Véase *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, págs. 11-40

<sup>9</sup> Esta iterabilidad de TTT es el mecanismo que permite leer el texto de Cabrera Infante como un todo organizado y no como un texto caótico e inconexo.

repetirse, según había pronosticado Michel Foucault.<sup>10</sup> Se trataría entonces de constatar que en TTT es posible que haya varias historias, pero lo esencial del texto se constituye como una poética de la variación entre dos palabras posibles, dos frases posibles o dos historias posibles, como el paradigmático relato del matrimonio Campbell<sup>11</sup> o ‘La muerte de Trostsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes’<sup>12</sup> o todos los

<sup>10</sup> Ejemplo paradigmático de lo que estamos diciendo sería el texto que cierra TTT:

“aire puro me gusta el aire puro por eso estoy aquí a mí me gusta el perfume que se habrá figurao me hace mueca mueca y mueca me vuelvo loca de tanta mueca me gusta el perfume concentrado qué se habrá figurao que voy a oler a su culoapestoso qué mejor que el aire puro el aire puro de la naturaleza me gusta el sol y los perfumes concentrados me hace mueca mueca y mueca y me mete los fondillos en la cara habiendo tanta agua le meten la peste del culo en la cara caballeros qué gente más inmoral y más sucia estoy con los alemanes 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 enséñeme su principio moral soy protestante protesto de tanto salvajismo

un polvo de majá de cocodrilo de sapo y se vuelve localocaloca enséñeme su moral su principio moral su religión por qué no lo enseña no soy cartomántica ni soy bruja ni soy santera toda mi familia ha sido protestante

ahora usted me confunde por qué me va a uimponer su ley asquerosa ley confunde la raza confunden la religión todo lo confunde el principio moral de los católicos no de los ñañigos ni de los espiritista el aire no es suyo esto no es su casa la bamba suya se mete en toas partes esa peste me pudre las serulas del cerebro ya no puedo más registra y registra y registra que viene el mono con un cuchillo y me registra me saca las tripas el mondongo para ver qué color tiene ya no se puede más.” Véase Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres, op. cit.*, pág. 472.

<sup>11</sup> La sección “Los Visitantes” es un juego especular de versiones, correcciones y traducciones (dos) que se traicionan mutuamente. Esta sección se conforma, sin duda, como la referencia más explícita que Cabrera Infante incluye en su libro en torno a la traducción como repetición. Definitivamente, nos las hemos con cuatro versiones distintas de un mismo suceso. Leer –oír– repetidas veces una misma historia puede ofrecer al lector de TTT placer por sí mismo al margen de que el contenido de la historia, como es el caso, ya se conozca. Es precisamente en estos episodios donde la voz resulta fundamental: la teatralidad de la voz es capaz de producir una audición repetida que es fuente inusitada de recreación y de goce, tanto desde los distintos narradores como desde el lado de los lectores. Puede consultarse este relato en el Apéndice.

<sup>12</sup> Léase ya desde el título la rectificación-corrección de los hechos acaecidos en relación al tiempo.

fragmentos que Cabrera Infante recoge bajo el epígrafe ‘Ella cantaba boleros’. Este desdoblamiento, esta repetición y proliferación de letras y palabras, de historias y anécdotas, de músicas y de escenas filmicas lo proporciona el punto de vista que ofrece la traducción en tanto que corrección, que es, como se ha dicho, la ley del relato en TTT.<sup>13</sup> Es la operación que puede suministrar una multiplicación infinita, como el pliegue.<sup>14</sup> De ahí que los personajes de TTT des-plieguen cada uno su propia traducción, sean versiones orales o versiones escritas.

Aunque Cabrera Infante afirma que “el traductor siempre desespera ciego donde el escritor no sólo no se preocupó, sino que corría divertido entre las sombras”,<sup>15</sup> en realidad, su escritura, la poética de su literatura, está enraizada en la poética de la traducción. No es este, empero, el lugar para llevar a cabo una descripción de los diversos planteamientos que, a lo largo de la historia, se han ido produciendo en torno a esta cuestión.<sup>16</sup> Pero sí es

---

<sup>13</sup> Está en el haber de la traductora al inglés de las obras de Cabrera Infante el logro de un libro único porque describe el trabajo ímprobo que supuso traducir TTT. Es Suzanne Jill Levine la que con mayor autoridad habla de la traducción como la ‘ley del relato’ en TTT. Pero nosotros quisiéramos estar diciendo también que la traducción es algo decisivo en TTT no sólo para quien escribe, sino también para quien lee. Gracias a las reflexiones de Ricardo Piglia sabemos que la figura del traductor también prefigura la representación del “lector perfecto, un copista que escribe lo que lee en otra lengua, que copia fiel, un texto, y en la minuciosidad de esa lectura olvida lo real.” Véase Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, pág. 29

<sup>14</sup> Según Deleuze el barroco “curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito.” Véase *El pliegue. Leibniz y el barroco*, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>15</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>16</sup> Puede consultarse para ello un notable compendio de las diversas posiciones que la tradición ha mantenido en torno a esta cuestión capital en el libro de Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Júcar, Madrid, 1994 y el artículo de Marina Guglielmi, “La traducción literaria” en el libro al cuidado de Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, págs., 291-346. Para Vicente García Yebra el traductor no es sino “un lector extraordinario”:

pertinente mostrar algunos argumentos que nos serán necesarios, más adelante, cuando estas cuestiones se precipiten de lleno en el texto de Cabrera Infante, especialmente en relación a las similitudes y diferencias sobre las que se preguntaba Paul de Man en relación al enigmático texto de Walter Benjamín “La tarea del traductor”. Como es sabido, ese texto se remontaba a una tradición de pensamiento cabalístico y gnóstico, allí donde el lenguaje es entendido como la dispersión de una supuesta unidad babélica. De Man en un fragmento decisivo de su artículo afirma la inteligibilidad –que es también y sobre todo la *ilegibilidad*- de las traducciones que Hölderlin llevó a cabo debido a su traducción literal:

las traducciones que Hölderlin hizo de Sófocles, que son absolutamente literales, palabra por palabra y que son, por tanto, totalmente ininteligibles; lo que de ellas sale es totalmente incomprensible, deshace la frase por completo. (...) Hay también una fuga completa del significado cuando el traductor sigue la sintaxis. (...) La relación entre la palabra y la frase es como la relación entre la letra y la palabra, esto es, la letra no tiene significado en relación a la palabra. Cuando deletreas una palabra dices un cierto número de letras sin significado que luego se unen en la palabra, pero la palabra no está presente en cada una de las letras.<sup>17</sup>

---

“El que lee como traductor tiene desde el comienzo, la intención de no detenerse en esa meta [el contenido del texto]: piensa emprender a continuación el camino inverso, en la misma dirección seguida por el autor, sólo que en otro terreno: este camino irá desde el contenido del texto original hasta los signos lingüísticos capaces de expresarlo, pero en la lengua terminal, que suele ser la lengua propia del traductor, la de la comunidad lingüística a la que pertenece.” Véase Vicente García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid, 1984, 2 vols., I, pág. 32.

<sup>17</sup> Paul de Man, *op. cit.*, pág. 137-138.

El autor de *Les tableaux parisiennes* entendía la práctica de la traducción desde el “lenguaje puro” (*Reine sprache*). La pregunta que plantea de Man y desde la cual querríamos situarnos es: “¿cuál es la diferencia esencial entre el par autor/lector y el par autor/traductor?”<sup>18</sup>

En un sentido amplio, la traducción, tanto si nos referimos a ella en un plano teórico como en un sentido pragmático, anda inmersa en cualquier acto de comunicación. En lo que a los textos literarios atañe entendemos que mostrar los intersticios del significado tiene que ver con la traducción. Dicho en otros términos, entender –e incluso leer- un texto es traducir un texto. Es aquí donde pudiera cristalizar, con una potencia inusual, uno de los mecanismos que envuelve el universo de Cabrera Infante. De un modo tal que la pregunta de De Man cobra nitidez en el par de actores autor/lector, ambos intérpretes del texto. Más que sugerir la traducción, la escritura creativa de Cabrera Infante impone a la obra original, sea lo que fuere, estos dos agentes como autoridades intercambiables. La línea que separa al autor del lector y al lector del autor la cubre el traductor, que en Cabrera Infante se significa como el traductor de tradiciones, de textos, de músicas y de imágenes. En el terreno del lector, Cabrera Infante pretende que su figura sea una extensión natural del acto interpretativo entre el original y su red de referentes explícitos o implícitos. Como ha hecho

---

<sup>18</sup> Paul de Man, *ibidem.*, pág. 125. En alemán ‘traducción’ e ‘interpretación’, traductor e intérprete son designados con la misma palabra: *Übersetzung/Übersetzer*. El estudio que citamos de Paul de Man, así como el coloquio que le sigue, es una transcripción revisada de la última de las seis conferencias Messenger pronunciadas en la Universidad de Cornell durante los meses de febrero y marzo de 1983. Este texto está basado en grabaciones magnetofónicas –como los textos de Boustrófedon- completadas con un borrador de ocho páginas manuscritas.

---

notar su traductora al inglés “tanto el original como la traducción son textos multilingües que requieren la participación del lector como traductor.”<sup>19</sup>

Los procesos implicados en el acto de la traducción se relacionan, según nos parece, con los procesos propios del habla y de la escritura. Parece evidente que la traducción determina en buena parte la evolución literaria, marcando procesos de cambio y de continuidad en esta o aquella literatura y se muestra como un medio necesario para dialogar con otras tradiciones.<sup>20</sup> Veamos algunos ejemplos que puedan ilustrar con mayor eficacia lo que venimos diciendo.

La novela más emblemática escrita en lengua castellana se desarrolla, ficcionalmente, en tanto que tarea de un traductor:

Estando yo un día de Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. [...] Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada...<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, pág. 46.

<sup>20</sup> T. Tomachevskij afirmaba que “la literatura de las traducciones debía ser estudiada como un elemento constitutivo de la literatura de cada nación. [...] De este modo lo que interesa a la Historia Literaria no son las cualidades del original, sino la imagen construida, la textualización que una literatura realiza de una obra extranjera. La interpretación que podemos realizar del acto interpretativo que conlleva cada traducción.” Cito por el libro de Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, Júcar, Madrid, 1994, pág. 86.

<sup>21</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, 1998, págs. 108-109.

Este conocido y citado pasaje del capítulo nueve de la primera parte de *El Quijote*, de importante trascendencia porque nos descubre la raíz de la *poiesis* cervantina,<sup>22</sup> sitúa el ámbito de la traducción como un terreno de enormes consecuencias para el libro.

Muchos años después, Franz Kafka, que tuvo en el centro de su escritura “una conciencia obsesiva del carácter opaco y refractario del lenguaje”,<sup>23</sup> y que construyó la imposibilidad de una literatura que no fluctuase entre el checo y el alemán, el hebreo o el yiddish, sintió que “la multiplicidad de lenguas le provocaba un nudo en la garganta”<sup>24</sup>.

El caso de Jorge Luis Borges es también paradigmático. Para una literatura laberíntica como la suya una de las obsesiones recurrentes es la idea de un texto capaz de condensar todas las sílabas o la imagen de un mundo capaz de encadenar una palabra absoluta –el *alef*- o la obra que ya está prefigurada por todas las permutaciones posibles del

---

<sup>22</sup> Que estriba, según nos parece, en una radical y certera atención a la alternativa dialéctica entre verdad/mentira, historia/ficción en la composición de su novela del “doble fondo”, haciendo aparecer en el *Quijote* personajes que leen (vale decir que traducen) sus propias aventuras. La traducción es, entonces, un espejo que crea lo que imita.

<sup>23</sup> George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, *op. cit.*, pág. 86. Para Pascale Casanova la obra de Kafka no es sino “«una traducción» de una lengua que no sabía escribir, el yiddish” y, por tanto, según esta posición su tarea literaria se podría leer “como una especie de «traducción» denegada del yiddish.” Se puede consultar el sugestivo apartado “Kafka, traductor del yiddish” en Pascale Casanova, *op. cit.*, págs. 349-355.

<sup>24</sup> *Ibidem.* pág. 89. En sus *Diarios* el escritor de *La metamorfosis* mostrará con cuánta claridad esa con-fusión de lenguas le produce un sentimiento contradictorio, mostrando que el alemán es una lengua de préstamo: “Ayer, se me ocurrió que no había amado siempre a mi madre como se merecía y como podía amarla, por el simple hecho de que me lo impedía la lengua alemana, la madre judía no es una “madre”; la denominación de madre la convierte en algo ligeramente cómico [...]; damos a una mujer judía el nombre alemán de madre, pero olvidamos la contradicción que nos presenta tanto más gravemente en el sentimiento. “Madre” es para los judíos algo especialmente alemán.” Cito por Pascale Casanova, *op. cit.*, pág. 354. Tanto el ejemplo de Kafka como los de la biografía de Cabrera Infante cuando niño nos indican que se produce en ambas escrituras una lucha inconsciente por la dominación del lenguaje, por ser fiel a la lengua madre.

alfabeto. En Borges se repite hasta la extenuación los laberintos de una escritura que es la combinación de unas letras que la Biblioteca ya ha pronosticado:

En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula *Trueno peinado*, y otro *El calambre de yeso* y otro *Axaxaxas mlö*. Estas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, ex hipótesis, ya figura en la Biblioteca. No puedo combinar unos caracteres *dhcmrlchtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto y que en algunas de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos –y también su refutación. (Un número  $n$  de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos el símbolo biblioteca admite la correcta definición «ubicuo y perdurable sistema de galería hexagonales», pero biblioteca es «pan» o «pirámide» o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?<sup>25</sup>

Ese lenguaje de la Biblioteca nos lleva a una inquietante universalidad de las lenguas, cuya extensión depende “de la *repetición* periódica de los volúmenes de la

---

<sup>25</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pág. 60. La cursiva es nuestra. Este texto y el ya citado “Versiones homéricas” se erigen en los lugares más fructíferos para estudiar lo que piensa Borges en relación a la traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone la traducción.” Véase Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pág. 267-271. Buena parte de la literatura de Cabrera Infante parece la ampliación temática de este fragmento de Borges.

Biblioteca, que abocan al fracaso total de los signos desde el momento en que éstos pueden significar cualquier cosa.”<sup>26</sup> Una de las aportaciones más decisivas de Borges fue, como se sabe, el relato “Pierre Menard, autor del Quijote” porque entiende la literatura como el lugar propicio de la creatividad, recreabilidad y repetición del lenguaje<sup>27</sup> y porque concibe la lectura como escritura, germen subversivo de toda la poética borgesiana. La tarea de Menard no es otra que repetir de manera artificial aquello que en Cervantes fue un proceso espontáneo. El libro de Cervantes puede ser leído como la escenificación de una tragedia; el de Pierre Menard, como una parodia. Toda lectura, reescritura o traducción del texto cervantino, parece concluir Borges, lo enriquece. Cabrera Infante repite el gesto de Pierre Menard al tratar de pronunciar no sólo lo que ha leído para repetirlo en forma de escritura, sino también, y sobre todo, lo que ha escuchado y lo que ha visto.

La traducción al castellano de la novela *Ferdydurke* del polaco Witold Gombrowicz se sonstiuye como un caso ejemplar de la problemática de la traducción. Fue un ejercicio lúdico de un grupo de escritores que no sabían polaco y el propio Gombrowicz, que apenas sabía castellano.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> José M. Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid, 1995, pag. 69.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, págs. 32-40.

<sup>28</sup> “Esta traducción fue efectuada por mí y sólo de lejos se parece al texto original. El lenguaje de *Ferdydurke* ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco. En estas condiciones la tarea resultó tan ardua como, digamos, oscura, y fue llevada a ciegas –sólo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero” Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Seix Barral, Barcelona, 2001, pág. 21. Merecería, sin duda, un estudio apasionante el proceso de la traducción de esta novela al castellano justificado por el propio Gombrowicz y que se acerca al proceso de traducción de TTT al inglés: “En la segunda mitad del año 1946 [...] le pedí a Cecilia Debenedetti que financiara la traducción de *Ferdydurke* al

---

Samuel Beckett o Vladimir Nabokov<sup>29</sup> encararon su tarea en tanto que *escritores-frontera* situados en la dualidad de dos lenguas. James Joyce buscó en su *Finnegans Wake* aglutinar no sólo múltiples tradiciones, sino, sobre todo, aunar varias lenguas para construir un texto emblemático por su diversidad lingüística y, seguramente, imposible de leer y de traducir.<sup>30</sup>

---

español [...]. Me dediqué entonces al trabajo, que se efectuaba así: primero traducía como podía del polaco al español y después llevaba el texto al café Rex donde mis amigos argentinos repasaban conmigo frase por frase, en busca de las palabras apropiadas, luchando con las deformaciones, locuras, excentricidades de mi idioma. [...] Cuando teníamos traducidas algunas páginas, *Ferdydurke*, libro ya muerto para mí, que yacía sobre la mesa como cualquier otro objeto, empezó de repente a dar signos de vida... y percibí en los rostros de los traductores un interés creciente. Pronto la traducción comenzó a atraer a gente y algunas sesiones del Rex se vieron colmadas de asistentes. Pero quien tomó el asunto a pecho, como algo propio, quien ocupó la “presidencia” del “comité” formado por algunos literatos para dar la última redacción, fue Virgilio Piñera, escritor cubano recién llegado al país. Sin su ayuda y la de Humberto Rodríguez Tomeu, también cubano, quién sabe si se hubieran salvado las dificultades de esta –como calificó la crítica- notable traducción.” Witold Gombrowicz, *Diario argentino*, Adriana Hidalgo, Argentina, 2001, págs. 56-57. Efectivamente, tarea imposible que a uno le hubiera gustado contemplar de lejos en la que participaron, además de los citados por Gombrowicz, Luís Centurión, Adolfo de Obeita, Jorge Calvetti, Manuel Clips, Carlos Coldaroli, Adán Hozowski, Gustavo Kotkowski, Pablo Manen, Mauricio Osorio, Eduardo Paciorkowski, Ernesto Plunkett, Luís Rocha, Alejandro Russovich, Carlos Sandelín, Juan Seddon, José Laurel, Luís Tello y José Patricio Villafuerte. Si traducir un libro es ya, seguramente, la tarea de encarar la propia multiplicidad que nos constituye no queremos ni pensar cómo debió ser este ejercicio imposible y lúdico que fue traducir al castellano *Ferdydurke*.

<sup>29</sup> José Miguel Oviedo ha rastreado las similitudes entre la poética del autor de *Pálido fuego* y Cabrera Infante en un importante artículo titulado “Cabrera Infante en el espejo de Nabokov”, *Quimera*, Barcelona, N° 78/79.

<sup>30</sup> “*Finnegans Wake*, sin embargo, representa un caso especial dentro de la problemática de la traducción, ya que, en primer lugar, no se sabe muy bien qué es lo que se ha de traducir, y a qué lengua; y, en segundo término, cabe plantearse la utilidad del esfuerzo que una traducción de *Finnegans Wake* conlleva. [...] la traducción de *Finnegans Wake* es necesariamente algo más que una traducción, o algo menos según se mire, y adquiere siempre el grado de recreación.” Véase Francisco García Tortosa, “Introducción” a *Anna Livia Plurabelle*, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 110-111.

Como es sabido, en las últimas páginas de *Cien años de soledad* se presenta la culminación del proyecto de Melquíades, que relata y al mismo tiempo diseña los hechos que constituyen la novela. No podemos detenernos ahora aquí, pero baste decir que esta novela de García Márquez presenta también, como la novela de Cervantes, una especialísima poética de la ficción en torno a la traducción.<sup>31</sup>

Los ejemplos aducidos parecen indicar que la problemática de la traducción es una cuestión acuciante de la modernidad literaria, pero presente seguramente en toda época preocupada por *trabajar* la lengua. George Steiner concluye que ya no existen condiciones de estabilidad lingüística y que, por tanto, “progresivamente, todo acto de comunicación humana se convierte en una traducción.”<sup>32</sup> La traducción ya no es un factor servil, anónimo

---

<sup>31</sup> El meollo de la cuestión que estamos apuntando en *Cien años de soledad* prioriza la poética de García Márquez en relación a los actos interpretativos de diversa índole que los propios personajes y los lectores deben tomar. Ese desciframiento de las claves nos parece, en realidad, un acto de traducción -o desciframiento- en sentido amplio. Es imprescindible en este punto saludar efusivamente el artículo del profesor Jacques Joret, “Autores “Traduttori traditori” *Don Quijote* y *Cien años de soledad*” en su *op. cit.*, págs. 92-108, quien afirma, en la página 101, que “lo que nosotros, lectores del Quijote, leemos no es el texto aljamiado de Cide Hamete, sino una traducción de un no menos sospechoso morisco, reinterpretada por un “segundo autor”. Asimismo, quien recorre las páginas de *Cien años de soledad* no lee el texto escrito por Melquíades sino, como dijo Julio Ortega, “una de sus equivalencias”. Y más adelante, en la página 104, el profesor Joret afirma lo decisivo: “*Cien años de soledad* representa la culminación del proceso cervantino al mismo tiempo que su aniquilación al hacer coincidir al traductor con el lector de sí mismo.” Silvestre y Cué reproducen la obra de Bustrófedon de una manera algo parecida a la que los Buendía realizan en relación al desciframiento o traducción de los manuscritos de Melquíades. La traducción-traición es para Jacques Joret “un código de lectura.”

<sup>32</sup> George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, *op. cit.*, pág. 34. Por su parte, Nora Catelli en un artículo titulado “Repertorio clásico, memoria moderna” aparecido en *ABC* con motivo del centenario de Borges el 12 de junio de 1999, página 14, discrepa de la posición que Steiner aplica a Borges: “Discrepo con la idea de extraterritorialidad que George Steiner atribuye, entre otros a Borges. Creo

---

y obediente.<sup>33</sup> Por el contrario, es de pleno derecho una “operación literaria creadora”.<sup>34</sup> En palabras de Octavio Paz, un texto único: “Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción

---

más bien en su definitiva territorialidad: quizá fuese la conciencia del territorio americano lo que le dio la clave para descubrir que a su lector errático, fragmentario y dubitativo le correspondía ser memoria clásica.”

<sup>33</sup> Resulta claro que no siempre se ha mantenido tal posición frente a la tarea del traductor. En numerosas ocasiones la figura ha sido sinónimo de fracaso, porque la traducción, por definición siempre fracasa, al quedar en un eslabón por debajo del texto original. Paul de Man describe esta situación, que en numerosas ocasiones se ha mantenido, frente al traductor con estas palabras: “Cualquier traducción siempre queda detrás en relación al original, y el traductor como tal está perdido desde el principio [...] El traductor tiene que rendirse en relación a la tarea de reencontrar lo que estaba en el original.” Véase Paul de Man, *op. cit.*, pág. 125. Jorge Luis Borges, en una conferencia titulada “La música de las palabras y la traducción” afirma que “la diferencia entre una traducción y el original no es una diferencia entre los textos mismos. Supongo que si supiéramos cuál es el original y cuál la traducción, los podríamos juzgar con imparcialidad. Pero, desgraciadamente, no puede ser así. Y, en consecuencia, el trabajo del traductor siempre lo suponemos inferior –o, lo que es peor, lo sentimos inferior– aunque verbalmente, la traducción pueda ser tan buena como el texto.” Véase Jorge Luis Borges, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 83.

<sup>34</sup> Es con estos términos con los que la denomina en un texto especialísimo, y muy personal, titulado “Sobre la traducción.” Véase Leopoldo María Panero. “Prólogo” a *Matemática demente*, de Lewis Carroll, Tusquets, Barcelona, 1995, pág. 15. No debería pasar desapercibido la conexión que aquí se apunta entre Carroll, Cabrera Infante y Panero. Estos *tres tristes tigres* no son, como en la novela de Cabrera Infante, tres: hay que añadir, como mínimo, a Edward Lear, memorable escritor de limericks. A propósito de Lear y de los limericks Cabrera Infante ha escrito: “No hay que olvidar, por otra parte, que su máximo cultivador, sir Edward Lear, publicó su primera colección en el llamado *Libro del nonsense*.” Véase Guillermo Cabrera Infante, *O*, FCE, Madrid, 1998, pág. 144. Para reconstruir el proceso y las diversas lecturas que se pueden hacer de los cincuenta primeros limericks de Lear, puede el lector consultar el libro de César Aira, *Edward Lear*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2004, págs. 53-129.

es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único."<sup>35</sup>

Nos interesa traer a colación estos distinguidos ejemplos en torno a la traducción porque constatamos como necesaria una vinculación muy particular de estos aspectos con el quehacer literario de Cabrera Infante. El tema de la traducción goza de una enorme trascendencia en su obra y pensamos que puede leerse como condición necesaria para vislumbrar su poética. Una poética repetitiva que extiende todas sus potencialidades a numerosas modalidades de recreación textual. Dejamos de lado la práctica de la traducción en relación a TTT porque esta cuestión igualmente trascendental ya ha sido abordada de manera inmejorable por el mencionado libro de Suzanne Jill Levine, que aporta numerosos ejemplos de cómo su tarea de traducir junto al propio Cabrera Infante y Donald Gardner TTT al inglés fue, en realidad, una reescritura del texto<sup>36</sup> - es decir, una corrección tal que convirtió el texto de Cabrera Infante en una novela nueva y que asentó en ella la convicción de que “el original es una de tantas versiones posibles.”<sup>37</sup>

Una lectura superficial de TTT ya evidencia que en muchos momentos se intercalan numerosos pasajes redactados en otras lenguas. Cabrera Infante responde ejemplarmente a ese escritor que reivindica el entusiasmo por todo lo que es diferente. La operación puede

---

<sup>35</sup> Octavio Paz, *Traducción: Literatura y Literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990, pág. 13.

<sup>36</sup> “La traducción es subversiva ya que traiciona no sólo el sentido tradicional del adagio traduttore, traditore, sino también porque hace evidente la versión subterránea de la obra: al traducir, la versión latente del original se hace explícita [...] el traductor literario debe considerarse un escribano subversivo. Su labor destruye la forma del original a la vez que reproduce el sentido en una nueva forma. En este proceso, la traducción emerge como la extensión del original que, al re-crear, siempre pretende alterar la realidad.” Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, págs. 29-30.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 20.

---

entenderse como un mestizaje de sonidos, de palabras, de lenguas, de tradiciones que se repiten sin poder recuperar jamás el dominio sobre todos esos elementos. Se confirma así la necesidad que tiene Cabrera Infante por mostrar, dinamitándolas, unas fronteras lingüísticas diseñadas de antemano. Sus textos literarios son en gran medida traducciones y sus traducciones son en gran parte textos literarios.<sup>38</sup> Su tarea como escritor es la misma con la que se piensa en tanto que lector: ambas son, para Cabrera Infante el espacio en el que traducir textos propios o ajenos. Palabras como multiplicidad, heterogeneidad y, por tanto, una repetición<sup>39</sup> que es ya una recreación, se imponen para describir su poética. Sin ir más

---

<sup>38</sup> Su traducción de *Dubliners* de James Joyce es menos una traducción que un texto *sui generis* de Cabrera Infante que entiende la frontera entre las lenguas no como un espacio represivo sino como el campo de batalla del cual se sale victorioso con un texto diferente desde el cual se ha partido. Aunque la lengua es la primera marca de la frontera y el origen de la creación de la identidad, en la obra de Cabrera Infante esas diferencias entre las lenguas restituyen su combinación. Para la poética de Cabrera Infante la traducción es un imperativo. La tardanza con la que aparece traducido al castellano *Holy Smoke* denota ya la dificultad que supone para el escritor Cabrera Infante proporcionar una mera traducción del texto original. No se trataba de repetir en otra lengua el texto inglés sino de acometer otro texto. En la nota inicial que abre el texto Cabrera Infante declara: “*Holy Smoke* fue publicado en tierras diversas como Alemania y Grecia. Ahora aparece en español en una traducción no por demorada menos idónea –que no es una versión sino una reescritura que la lengua hace posible.” Véase Guillermo Cabrera Infante, *Puro Humo*, *op. cit.*, pág. 7.

<sup>39</sup> Nos parece que no se puede separar conceptos como traducción y repetición, original y copia. Por eso la cuestión fuerte es preguntarse cuál es el original y qué entendemos por copia. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 165, advierte que “la irrepitibilidad de un original, la dependencia de una manifestación o derivación de una copia, pueden revelar que el original es ya una copia y que todo comienza con la *repetición*.” La cursiva es nuestra. En la literatura de Cabrera Infante se impone pensar la repetición como la búsqueda perdida del original. Poco importa obtener un resultado. A Cabrera Infante le interesa mostrarse como un escritor que siempre modifica sus textos y que éstos hayan sido publicados no es motivo para detener las constantes revisiones, repeticiones o traducciones de determinadas palabras o de determinados fragmentos. La versión inglesa de TTT contiene 30 páginas más que el original. Para la traducción al inglés de *Vista el amanecer en el trópico* Cabrera Infante añadió algunas viñetas sobre la época de Batista que las contenidas en el original. En la traducción francesa de *La Habana para un Infante*

lejos, el prólogo decisivo que abre el libro<sup>40</sup> está construido, como se sabe, por una alternancia entre la lengua materna de Cabrera Infante y el inglés macarrónico del presentador del show de Tropicana: literalmente, TTT se inicia con una traducción.

El título (TTT) es la repetición y la traducción de un sonido. El libro en su conjunto es una repetición, depuración y corrección, como hemos visto más arriba, de una obra preliminar. Cuanto menos tres de los cinco personajes principales (el actor Arsenio Cué, el escritor Silvestre, Códac el fotógrafo, el bongosero Eribó y el rey de todos ellos, Bustrófedon) repiten juntos como actores principales en las distintas escenas.<sup>41</sup> La intrigante Laura Díaz –amada por Cué y Silvestre– repite una serie de sesiones en las que habla con el psiquiatra y que refleja a la perfección un conocido fragmento de Freud en su libro *La interpretación de los sueños*:

Los pensamientos del sueño y el contenido del sueño se nos presentan como dos versiones del mismo tema, pero en idiomas distintos. O mejor dicho, el contenido del sueño aparece como un registro de los pensamientos del sueño en otra modalidad de expresión, cuyos personajes y leyes sintácticas nos concierne descubrir por medio de la comparación del original y la traducción.<sup>42</sup>

---

*difunto* Cabrera Infante duplicó el episodio más largo del libro (“La amazona”). Literalmente, su escritura es provisional y no tiene fin.

<sup>40</sup> El lector puede consultarlo en su totalidad en los Apéndices textuales.

<sup>41</sup> Cué es quien recorre la palabra kilómetro en toda su extensión: busca el tiempo en el espacio; Silvestre, quiere recordarlo todo; Códac, desea que todas las mujeres tengan un sola vagina; Eribó, erigirse en el sonido que camina; Bustrófedon, ser el lenguaje. Y todos ellos querían ser totalitarios, pretendían alcanzar a través de sus parodias y traducciones la sabiduría total, por vía simpática.

<sup>42</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pág. 134.

---

En el universo creativo de Cabrera Infante la repetición es la tarea –siempre inconclusa- sobre la que se cimenta toda su obra. En *Delito por bailar el chachachá* ya Cabrera Infante se había pronunciado sobre este mecanismo: “La literatura repetitiva trata de resolver la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez. Se trata de un juego de narraciones que quiere superar la contradicción entre realidad y ficción. Los fragmentos son autónomos y de igual valor, pero el autor se reserva el derecho de ejercer un cierto determinismo narrativo. Las cosas no son, suceden, pero en literatura autoridad viene de autor.”<sup>43</sup> La traducción puede ser abordada desde dos lugares distintos, aunque mantengan mutuas implicaciones. El primero de esos lugares ya ha sido apuntado más arriba. Cabrera Infante es un escritor que gusta de situarse en un territorio lingüístico fronterizo. Su exilio le llevó a habitar con mayor insistencia el terreno de la cultura y de la lengua inglesa y todas sus manifestaciones más que el de la tradición hispánica. En numerosas ocasiones ha declarado que practica infinitamente más el inglés que el español. El segundo, dirige su atención expresamente a lo que sucede con la traducción en TTT. Tanto en un sentido como en otro TTT confirma las palabras de Michel Butor cuando afirmaba que “toda escritura es una reescritura o una traducción”.<sup>44</sup>

Si pudiéramos dar respuesta a una de las preguntas que abre este estudio, formulada por el profesor Said, –“¿Cuál es la unidad de escritura bajo la cual podemos estudiar la interacción de repetición y originalidad?”<sup>45</sup>–, diríamos probablemente que el modelo de la

---

<sup>43</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Delito por bailar el chachachá*, Alfaguara, Madrid, 1995, pág. 9.

<sup>44</sup> Declaración que forma parte de una larga entrevista que aparece en el libro de Jesús Camarero, *op. cit.*, pág. 131.

<sup>45</sup> Edward W. Said, *op. cit.*, pág. 186.

literatura practicada por Cabrera Infante resulta ser un lugar propicio para procurar alguna posible solución. Y lo es porque ejemplifica un problema puramente formal –pero decisivo– de aspectos propios de su poética y de la tradición.<sup>46</sup> En la duplicación, recurrencia o repetición la traducción juega un rol sobresaliente. Dicho en otros términos: los aspectos que en TTT se muestran vinculados a la traducción, explícita o implícitamente, forman parte, en realidad, de una poética que enlaza el texto de Cabrera Infante con una intención de no concluirlo, de no darle final. La traducción es aquella práctica literaria capaz de no concluir el sentido del texto, no sólo porque, como mostró Benjamín traducir es imposible<sup>47</sup>, sino porque en cada traducción se permite que el lenguaje sea una pura

---

<sup>46</sup> Cabrera Infante afirma que “no existe la novedad sin una tradición que la soporte. Fue Ramón Gómez de la Serna quien dijo que lo nuevo surgía del cansancio de las formas. También podría haber dicho que la novedad era una necesidad impuesta por la tradición.” Rosa M. Pereda, *op. cit.*, pág. 112. Tradición, traición y parodia que en Cabrera Infante son tres episodios que operan a un mismo tiempo: se deconstruye críticamente la tradición para construirla creativamente en la medida en que la parodia se comprende como repetición con distancia crítica.

<sup>47</sup> Y todavía más: traducir el propio texto de Benjamin es imposible o cuanto menos, tal y como evidencia Paul de Man, da lugar a sentidos distintos de los que Benjamín había pensado y que los traductores de su texto al inglés y al francés no ven: “Incluso los traductores, que obviamente están cerca del texto, que lo han tenido que leer cuidadosamente, no parecen tener la menor idea de lo que Benjamín está diciendo; tanto que cuando Benjamín dice ciertas cosas bastante simplemente de un modo –por ejemplo dice que algo no es– los traductores, que al menos saben suficiente alemán para saber la diferencia entre algo es y algo no es, ¡no lo ven!, y ponen absoluta y literalmente lo contrario de lo que Benjamín ha dicho.” Véase Paul de Man, *op. cit.*, pág. 123. *Cfr.*, por otra parte, lo que Leopoldo María Panero en un texto poco conocido y que constituye el prólogo a *El ómnibus, sin sentido* de Edward Lear, Visor, Madrid, 1972, pág. 8, declara cuando afirma que “no hay que «trasladar», repito, de una lengua a otra, el poema como si fuera un bolso, sino «fundir» las dos lenguas, hacer que se establezca entre ellas un «contacto» fructífero, y no superfluo como un apretón de manos.”

---

enrancia, un exilio del lenguaje que es, a la vez, un exilio del escritor.<sup>48</sup> Como lo personajes de TTT que al hablar no hacen sino modificar, unos sobre otros, la misma versión de un solo recuerdo: la ciudad de La Habana. La repetición de esa imagen imperecedera es la ocasión que el escritor tiene de poseer un mundo que no puede olvidar.<sup>49</sup> Pero la supervivencia de esa imagen de la ciudad depende, en buena medida, de la cantidad de *traiciones, per-versiones y correcciones* que se lleven a buen término por parte de los personajes que la pueblan. Incluso las traiciones paródicas que el narrador efectuará sobre los grandes escritores cubanos. No hay que ser fiel a La Habana, tal y como el traductor no debe ser fiel al texto original y tal y como Cabrera Infante no es sino fiel al recuerdo y al olvido, con una cantidad notoria de nostalgia, que él tiene de la ciudad, de sus sonidos, de la noche, de la música o del cine. Dicho en otros términos, la vida de la ciudad, la imagen vívida que el lector contempla es la suma de las diversas concretizaciones y transformaciones –traiciones- que cada uno de los personajes pronuncia o reescribe. Se trata, en cualquier caso, de transformar el original del texto (La Habana) para asumir así como natural la multiplicidad irreductible, ya no sólo de todas esas visiones particulares, sino, sobre todo, de las diferencias entre las lenguas. Se provoca así, según nos parece, una extensión o proliferación de las palabras: una oralidad que no tiene final puesto que las

---

<sup>48</sup> Si existe algún engarce entre la biografía y la literatura practicada por el sujeto Cabrera Infante parece ser este que acabamos de enunciar. Su exilio es, antes que nada, un exilio *en* el lenguaje.

<sup>49</sup> En ese ensayo fundamental que es “Sobre la repetición”, Edward W. Said describe la escena original en que las recurrencias tienen lugar: “Porque la repetición lleva consigo no abandonar, sino una posesión de sí mismo llevada hasta un punto de no retorno.” De tal manera que el escritor puede “recuperar la posesión del mundo, repetir en él los diminutos detalles de la experiencia” Véase Edward W. Said, *op. cit.*, págs. 167-168. Por otra parte, en el ensayo que le sigue, “Sobre la originalidad”, *op. cit.*, pág. 178, Said formula que “la escritura es la traducción compleja y ordenada de innumerables fuerzas en un guión descifrable”.

letras y los fonemas se combinan, como hemos visto, en todas las direcciones; una extensión o proliferación<sup>50</sup> de las frases, de los párrafos e incluso de la misma historia: es por ello que aparece paradigmáticamente el episodio de “Los Visitantes”, texto que repite y traduce tres veces una misma historia, y el de “La muerte de Trotsky por varios escritores cubanos, años después –o antes”, que ejemplifican a la perfección cómo las distintas versiones o traducciones son, en realidad, sub-versiones, traiciones del original, sea cual fuere.<sup>51</sup> En el paradigmático “Los Visitantes” ya nos enfrentamos a la pérdida de univocidad (hay dos visitantes y dos bastones). Leemos un texto duplicado, corregido y, finalmente, traducido erróneamente por la voz de los Campbell.

El sentido que aporta la traducción en TTT es entonces mostrar un texto repetitivo, traicionado, modificado y modulado. Un texto con distintas versiones y per-versiones sobre

---

<sup>50</sup> Es esa proliferación de los fonemas, de las palabras y de los párrafos uno de los motivos que permitiría hablar de neobarroco en la obra de Cabrera Infante en tanto que escritura delirante, acumulativa y desbordante que provoca al sentido allí donde sólo se muestra un puro juego. Este juego de la condensación, que tiene su reverso en las artes visuales representado por la anamorfosis, encuentra en la escritura de Cabrera Infante el lugar propicio para desplegar en el texto toda la potencia expresiva del lenguaje. La palabra es entonces una red de tensiones fonéticas, semánticas y sintácticas que polarizan, por un lado, la escritura hacia el texto como soporte dinámico de las palabras y, por otro, hacia la palabra aislada que traduce el testimonio febril de una entidad viva y dinámica. Traducir es, en este sentido, una tarea que in-forma toda la poética de Cabrera Infante porque entiende la práctica de su literatura como el secreto del arte que ya los formalistas entendieron en tanto que desautomatización sorprendente del lenguaje, dinamizando -y dinamitando- el discurso hacia el plurisentido, hacia el equívoco.

<sup>51</sup> A. J. Greimas llamaría a tales episodios isotopías en la medida en que *repiten* una posición discursiva del contenido. Para una definición completa de ‘isotopía’ puede consultarse *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, Madrid, 1973, pág. 222, donde Greimas afirma que es “el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal y como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades que es guiada por la investigación de la lectura única.”

---

los recuerdos (imaginarios) de Cabrera Infante: un libro que presenta a la manera de las composiciones musicales el *tema* y sus *variaciones*, un texto sin final<sup>52</sup>, capaz de revelarse distinto a pesar de que diga lo mismo o a pesar de que esté contando la misma historia. Este lenguaje engulle y amplifica el relato. Lo engulle porque muestra que la lengua es *solamente* repetitiva. Lo amplifica porque en la medida que los diversos relatos se suceden, se intercalan, se confunden y se corrigen mutuamente se esta creando el espejo cóncavo de una narración *producida* por la lengua, mostrando sus estados progresivos y regresivos, en un flujo continuo e incesante de la memoria<sup>53</sup> que dibuja un escenario drástico: la evocación del pasado y su transcripción lingüística es una tarea imposible y contradictoria:

---

<sup>52</sup> Marco Kunz lo explicita así en su libro *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid, 1997, pág. 15: “En la novela, el final es una necesidad y un escándalo, un momento de repudio y de apoteosis.” Estamos tentados de afirmar que la literatura de Cabrera Infante tampoco tiene final: es la modulación repetitiva sobre un solo acontecimiento y de sus otras posibles versiones que no se escribieron: “Más que leer como si el texto tuviera un sentido escondido, se tiende a interpretar en el sentido musical, a imaginar las variantes posibles y las modulaciones. Leer desde ahí quiere decir leer como si el libro no estuviera nunca terminado.” Sagaz lector, Ricardo Piglia habla así sobre el *Ulises* de Joyce en *El último lector, op. cit.*, pág. 166. De hecho tanto en TTT como en *La Habana para un infante difunto* no concluyen, pero uno tiene “Epílogo” y el otro “Función continua”: tanto en uno como en otro discurso (especialmente la anónima verborrea de la ‘loca’ de TTT) se invierte en tiempo para ofrecer una repetición obsesiva y continua, sin final: “Ya no se puede más” (de TTT) o “Aquí llegamos” (de *La Habana para un infante difunto*) son el “Meta-final” de un eterno retorno donde todo puede ser concebido de otra manera y donde el tiempo es, como quería Nabokov, reversible. El estudio más completo y sugestivo con que contamos sobre los finales de las ficciones es el de Frank Kermode, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de ficción*, Gedisa, Barcelona, 1983, que examina la imposición de un final en la obra de autores como Homero, San Agustín, Robbe-Grillet o William Burroughs.

<sup>53</sup> A este respecto es muy esclarecedor consultar el citado artículo de Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, págs. 1536-1545. Hammerschmidt refiriéndose al estatuto de la enunciación en TTT afirma, pág.1537, que “al poner en escena el vínculo entre por un lado, el pasado y su recuerdo, y por otro, el recuerdo y su representación en el texto, se logra lo imposible: no como reflejo ‘verdadero’ de una verdad extraliteraria, sino como *repetición* de la falsificación de la memoria misma por la escritura.” La cursiva es nuestra.

“Ya no se puede más”. Incluso las dos imágenes de referencia (la de La Habana “real” y la de La Habana de TTT), las distintas historias que se hablan y cuentan, creándose y recreándose, las recurrentes sesiones psicoanalíticas o las distintas versiones de una misma historia que se escriben en torno al bastón de Mr. Campbell, permiten comprender que de lo que se trata es de confrontar dos textos, original y traducción, que son equivalentes. Así como la oralidad y la textualidad, lo popular y lo culto no son desde la poética de Cabrera Infante mecanismos enfrentados, así el original y la traducción gozan desde el mismo estatuto. No hay superioridad frente a inferioridad. Cabrera Infante consigue de este modo detener el tiempo narrativo o retardarlo en el sentido que Italo Calvino habló en sus famosas conferencias de la Universidad de Harvard. En la conferencia titulada *Rapidez* Calvino afirmaba que “el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo... La técnica de la narración oral en la tradición popular responde a criterios de funcionalidad: descuida los detalles que no sirven, pero insiste en las *repeticiones...*”<sup>54</sup>

TTT viene a corroborar, en cierta medida, aquellas palabras de Barthes en torno a lo que entendemos como definitorio del texto de Cabrera Infante: su esencial pluralidad:

En rigor, el sentido de un texto no puede ser otro que el plural de sus sistemas, su transcriptibilidad infinita (circular): un sistema transcribe a otro y recíprocamente; frente al texto no existe una lengua crítica primera, natural, nacional, materna; al nacer, el texto es de golpe multilingüe; para el diccionario textual no hay lengua de

---

<sup>54</sup> Italo Calvino, *op. cit.*, págs. 48-49. La cursiva es nuestra.

---

entrada ni lengua de salida, pues el texto no comparte con el diccionario su poder definicional (cerrado), sino su estructuración infinita.<sup>55</sup>

Más arriba decíamos que es posible abordar esta cuestión desde dos lugares distintos. El primero estaría vinculado a la situación personal de Cabrera Infante en tanto que “escritor cubano que escribe en inglés”; el segundo, aparece propiamente desarrollado en la poética y en las historias de TTT. Es necesario recordar unas palabras decisivas del propio Cabrera Infante:

No hay villanos verdaderos en TTT, ni siquiera el “liquidador” de Arsenio Cué. Tampoco hay héroes ciertos. El tema del libro, sin embargo, es la traición. La traducción en TTT es una de las formas que adopta la traición, pero allí todo es traducción: la escritura de la oralidad, el lenguaje de la realidad y el mismo Arsenio Cué literalmente equivale a escribir, a traducir. Mi verdadero primer trabajo, aun antes que la corrección de pruebas, que ser secretario privado, fue traducir del inglés textos del periódico comunista *Daily Worker* para el magazine del periódico comunista cubano. Era 1946, tenía apenas dieciséis años y acababa de terminar mis estudios de inglés. De más está decir que esa traducción debió ser una traición ejemplar. *Finnegan Wake* (Joyce se horrorizaba cuando alguien incluía el apóstrofo, que él había eliminado para añadir ambigüedad al significado) me ha sido propuesto, en diversas ocasiones y por varios editores. Nunca he aceptado, por supuesto, ya que se trata del trabajo de un Hércules literario. Ese libro es perfectamente intraducible. No debería serlo, ya que en principio no existe la literatura intraducible, solamente existe una pérdida del valor en la traducción –y esto ocurre con toda literatura, aun en el caso de obras que ganan con la traducción, como Baudelaire traduciendo las *Historias extraordinarias* o Borges traduciendo

---

<sup>55</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Siglo XXI, Barcelona, 1979, pág. 100. Qué duda cabe que la tarea de traducir está ligada rigurosamente a momentos de innovación de la tradición occidental.

*Las palmeras salvajes* [...] Hay que repetir el cansado adagio de que toda traducción es una lectura atenta, pero *toda lectura es una forma de traducción. Escribir es traducir del lenguaje a la escritura*. No hay diferencia entre una traducción y una lectura, excepto en el tiempo que toman una y otra. Yo, que soy un lector lento, un relector (a menudo del mismo texto que estoy leyendo, tal vez por distracción, o para confirmar la lectura), soy un traductor constante, no sólo de textos en otro idioma (leo, por ejemplo, infinitamente más en inglés que en español), en que comparo cómo se diría un determinado pasaje, una frase, una palabra en otro idioma, sino que me sorprende haciendo una labor inversa: tratando de saber cómo resultaría la traducción al inglés de un texto en español. Las infinitas traducciones [...] obligarían a admitir que la traducción es posible, pero siempre interrumpe esa felicidad el proverbio italiano que adopté como punto final en TTT: *Traduttore, tradittore*, convertido allí en una sola palabra que hace del sueño pesadilla: *Tradittore*. Hay un ejemplo eminente: Nabokov (cuya obra es un a continua traducción de su pensamiento en ruso al inglés escrito) quejándose de la pobreza de su literatura escrita en inglés en comparación con sus posibilidades en ruso. Esta posibilidad era una mera ilusión: hay una imposibilidad cierta de la escritura. Los escritores no hacemos más que imaginar que la estamos venciendo al escribir. Pero cada libro, cada párrafo, cada frase es una victoria pírrica.<sup>56</sup>

El concepto de traducción que aquí reclama Cabrera Infante no sólo se refiere a la traducción entre lenguas, sino al propio acto de escribir y al acto de leer.<sup>57</sup> TTT reclama que

---

<sup>56</sup> Rosa M. Pereda, *op. cit.*, págs. 108-111. Las cursivas son nuestras. Sabrá perdonar el lector la enormidad de esta cita, pero es obvio que resulta decisiva reproducirla en su totalidad para las cuestiones que estamos proponiendo.

<sup>57</sup> En esto coincide con la poética, aunque sea otro el registro y otra la tradición, de Leopoldo María Panero quien afirmaba en *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Madrid, Fehmar, 1977, págs. 29-30 que “la literatura, a comenzar por Lautreamont, otorga a la cita, a la lectura y a la traducción el máximo valor,

---

no hay traducción inocente que no corrija o traicione el texto original. Y articula un muro infranqueable entre los fragmentos a traducir y los textos traducidos. Defiende como manera de *escribir sobre un trapecio sin red* la continua reeleaboración de la palabra<sup>58</sup>, la reescritura que se le supone a toda traducción y la traducción en tanto que reescritura de un supuesto texto original. Y este forma de acometer el lenguaje no sólo se hace evidente en los textos que se traducen en TTT, sino también y sobre todo en el ‘estilo’<sup>59</sup> de Cabrera Infante. Parece como si la escritura de Cabrera Infante se remontara a tiempos pretéritos<sup>60</sup> en los que el sólo hecho de nombrar ininterrumpidamente las cosas significara poseerlas, tener la autoridad sobre ellas.

---

como los más arriesgados exponentes de la naturaleza sistemática de la literatura. Y considera a la traducción lo mismo que a la cita y a la lectura como lo que son, reescrituras.”

<sup>58</sup> “Conrad decía que la literatura como arte debía tener su justificación en cada línea. Creo, casi con Conrad, que toda escritura debe tener su justificación en cada palabra. Para ello es necesario usar la palabra como si fuera una línea: algo más que una palabra y más larga que una frase.” Véase Cabrera Infante, “Ars poética o el oro de la parodia”, *Letras Libres*, Año IV, Número 43, Abril de 2005, Madrid, pág. 14.

<sup>59</sup> Nos servimos del término a sabiendas de lo dudoso que resulta llamar de este modo su escritura. *Cfr.* la siguiente declaración del propio Cabrera Infante: “He venido a hablarles esta noche no de mi lengua sino de mi estilo. Debo decirles que no tengo ninguno. La frase «El estilo soy yo», dicha por Gustave Flaubert, o «El estilo es el hombre», según Bufón, no tienen para mí ningún sentido. Estilizar viene de demasiado estilo y de estilo viene estilete. El estilo no soy yo, son los otros, que es el infierno. La noción de estilo ha terminado hasta en Francia, tierra que si no inventó el estilo necesitaba haberlo hecho, por la cantidad de eruditos del estilo que han nacido bajo los tilos de París ¿Puede un estilo nacer bajo un tilo? Estilo además rima con sigilo y escribir es como un complot.” Cabrera Infante, *ibidem*, pág. 14. Escritura camaleónica, la literatura de Cabrera Infante tiene un no-estilo porque los posee a todos.

<sup>60</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, págs. 102 y ss., págs. 231-232, pág. 276 y pág. 430, estudia el fenómeno de la repetición como mecanismo de supranacionalidad que compete al comparatista. En unos casos se trata, siempre según Claudio Guillén, de concebir la repetición como fenómeno (“¿mnemónico?, ¿retórico-persuasivo?”) que estrecha los lazos entre la literatura oral y la literatura culta; en otros, de mostrar una voluntad constante por autocitarse (“quien se repite, como dice Todorov, se auto-cita –y se modifica.”).

En la edición especial que celebraba los setenta años del autor con un *Aviso* y una *Cronología* especialmente escritos para esa ocasión, Cabrera Infante declara en ese *Aviso* que “aunque *Tres tristes tigres* (el título viene de un trabalenguas infantil cubano) semeja una colección de camafeos (no de retratos a lo Dorian Gray), sus personajes no son estas mujeres y estos hombres, ni siquiera las “desventuras de unos pocos” en los que vio una “historia, el mito”. Sus héroes (o mejor heroínas) son la nostalgia, que llamó la puta del recuerdo, la literatura, la ciudad, la música y la noche y, a veces, esa forma actual del arte que parece reunir las, para el autor, en una sola representación: el cine. El único villano es la traición. Pero no el delito humano, comprendido y perdonado, sino el crimen de lesa literatura que es la traducción. El libro termina en realidad con una inscripción doblemente dantesca: la palabra tradittori escrita en el sueño como una etiqueta moral.”<sup>61</sup> Lo que se ha pretendido es, a la par, una *lingua franca* que en TTT se define explícitamente cuando se relata la muerte de Bustrófedon:

[...] y su teoría de que al revés de lo que pasó en la Edad Media, que de un solo idioma, como el latín o el germano o el eslavo salieron siete idiomas diferentes cada vez, en el futuro estos veintiún idiomas (miraba a Cué cuando lo decía) se convertirían en uno solo, imitando o aglutinándose o guiados por el inglés, y el hombre hablaría, por lo menos en esta parte del mundo, una enorme lingua franca, una Babel estable y sensata y posible, y al mismo tiempo este hombre era una termita que atacaba los andamios de la torre antes de que se pensara en levantarla porque destruía todos los días el español diciendo, imitando a Vitor Perlo (al que

---

<sup>61</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, *op. cit.*, pág. 7-8. Boustrophedon es el que renuncia a la escritura, como si quisiera ir en busca del anonimato (¿Qué hay en un nombre?) merced a lo que no ha escrito. Por extensión cualquier oración de TTT pronunciada contiene un eco (Ecué), la sombra festiva y aterradora que es el tono exacto de un recuerdo perdido en la noche de los tiempos.

llamaba Von Zeppelin por la forma de su cabeza), decir satisficado y esóctico y deleznable o decir que él tenía asexo a las interioridades de un asunto o quejarse de que no comprendían en Cuba su apestoso humor y consolarse pensando que sería alabado en el extranjero o en futuro, Porque nadie, decía, es mofeta en su tierra.<sup>62</sup>

Si hemos podido leer TTT como un texto que escenifica y repite textos orales y textos escritos no deberíamos desdeñar otra avanzada relectura que proporcionara pensar TTT como un texto que reproduce, traduce y se repite gracias otros medios aunque sea de manera simbólica. Son medios tecnológicos como la radio, el cine, el gramófono o la máquina de escribir. En numerosos pasajes del texto de Cabrera Infante se citan estos mecanismos técnicos que son manifestaciones del posmodernismo y que, al inicio de este estudio, hemos podido comprobar que guardan especial relevancia para Cabrera Infante. Es otra marca, técnica en este caso, predominante en la narración de TTT. Se trata de una tecnología de la grabación acústica y de la cinta magnetofónica capaz de *repetir* lo dicho en algún momento del pasado, de recordarlo y corregirlo técnicamente. Se graban voces y se graban imágenes: hay personajes que repiten melodías, personajes fotógrafos que repiten imágenes, personajes que repiten palabras levemente modificadas, personajes que repiten sonidos bongoseros... O cuanto menos son personajes que no se cejan en su empeño por recordar, es decir, por grabar.<sup>63</sup> Tomaría sentido ahora -y desde otro lugar- las lecturas que hemos ido imaginando al entender TTT como una enorme red discursiva donde se

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pág. 354.

<sup>63</sup> D. Gallegher afirma, no obstante, que “Cabrera Infante dirige constantemente nuestra atención al carácter de libro que tiene su novela, recordándonos que no es una grabación magnetofónica... Al final, “la voz humana” que Cabrera Infante intenta “atrapar... al vuelo” se filtra en su máquina de escribir, encuentra su lugar en el papel y se transforma en algo diferente a la voz humana: una ficción escrita” Véase Julian Ríos, (comp.), *Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*, pág. 73.

superponen una gran cantidad de referencias y textos: “el lugar en que todos los libros están recogidos y consumados” del que hablaba Foucault. Se imprime en el lector una marca técnica como un espacio tecnológico que permite plasmar una escritura capaz de reproducir y repetir infinidad de imágenes y sonidos.<sup>64</sup> TTT estrecharía, en este punto de nuestro discurso, el vínculo con una poética como la que John Barth despliega en *Perdido en la casa encantada*, que tiene como significativo subtítulo de *Relatos para imprimir, grabar y recitar*.<sup>65</sup> En las manifestaciones más tempranas del posmodernismo la *marca técnica* predominante en la narración breve son las tecnologías de la grabación acústica, y muy singularmente la cinta magnetofónica y la radio.<sup>66</sup> Libros como *40 relatos* de Donald

---

<sup>64</sup> Josefina Ludmer piensa que es esta la lectura principal que podemos realizar sobre TTT “en tanto que escritura trata de reproducir cada vez la totalidad de las imágenes visuales y auditivas.” Véase Josefina Ludmer, *op. cit.*, págs. 493-512. Por su parte Danubio Torres Fierro declara que “volver a tratar temas y asuntos, visitar lo ya escrito para releerlo implica, en este contexto, una manera de establecer correspondencias y coincidencias internas en una obra que fía en la recreación permanente de la propia vida como materia prima abastecedora y en la calidad en cada trecho más transparente de una experiencia estilística vertebrada en torno a la composición serial de las palabras y a una imaginería verbal sin tasa.” Véase “Una exaltación del mito literario” en el número de homenaje a Cabrera Infante de *Letras Libres, op. cit.*, pág. 21.

<sup>65</sup> En la ‘Nota de autor’ que abre el libro Barth declara que “la idea dominante no es ni más ni menos que la humilde ambición de convertir tantos aspectos de la ficción como sea posible (la estructura, el punto de vista de la narración, el medio de presentación, en algunos casos el proceso de redacción y/o recitación, así como de lectura o audición) en emblemas del tema con resonancia dramática.” Véase John Barth, *Perdido en la casa encantada. Relatos para imprimir, grabar y recitar*, Península, Barcelona, 1988, pág. 8. Es útil la lectura en paralelo de los dos artículos clásicos que escribió Barth (“The Literature of Exhaustion”, *The Atlantic Monthly*, Agosto, 1967 y “The Literature of Replenishment (Postmodern Fiction)”, *The Atlantic Monthly*, Enero, 1980) y del volumen teórico que Barth presentó para resolver algunas de las cuestiones posmodernas que atraviesan la mayoría de sus relatos: *Textos sobre el postmodernismo*, Universidad de León, 2000.

<sup>66</sup> En la sección titulada *Against Voice* de la antología de Philip Stevick, *Introduction a Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*, The Free Press, New York, 1972, éste señalaba la transformación en la naturaleza de la ficción breve que implica la idea misma de grabación, llamando la atención sobre el elemento

---

Barthelme o, más específicamente, como los volúmenes de Barth y de Cabrera Infante se presentan en parte o en alguna de sus secciones como un volumen para ser grabado y emitido, de tal manera que a lo largo del texto se plantea como una actualización satírica de la tradición literaria como en el relato “La oración” –en el caso de Barthelme-, “Menelíada”, que arranca con la presentación *radiofónica* “Aquí Menéalo” –en el caso de Barth- o las grabaciones de Bustrófedon que sus amigos recuperan y repiten y que son su legado a la tradición –en el caso de Cabrera Infante.

Esta actualización irónica del legado cultural caracteriza la modalidad de escritura posmoderna de los años sesenta y setenta en la que se inscribe conscientemente Cabrera Infante<sup>67</sup> y que se centra, como se ha dicho, en las relaciones de legado, adquisición y reinterpretación de la tradición literaria, en este momento representada como una práctica parcialmente desvinculada de otras formas artísticas e incluso, en un concepto más amplio,

---

de relatividad, extrañeza y revulsión interna que provoca en el estilo literario la posibilidad misma de volver al registro oral y ser reproducido mecánicamente. Como ha dicho Eloy Fernández Porta en “El último modelo de la literatura”, *Químera*, n° 237, diciembre de 2003, págs. 72-74, “esta cuestión la amplía Valentina Valentini en su discusión acerca del teatro posmoderno, donde señala cómo la presencia de dispositivos de oralidad que subvierten los principios de cerrazón formal, perspectiva central, figuración y forma completa que son propios del escenario naturalista. En las distintas revisiones de la oralidad que recorren el escenario independiente norteamericano en los años setenta reconoce Valentini la expresión dramática de una concepción de la *phoné* (la palabra dicha en escena) en que escritura y expresión gestual se combinan e interpenetran, adquiriendo la una cualidades físicas -en la modalidad del *action writing*- y proponiéndose la otra como un lenguaje no subyugado a la tiranía de la voz. La disposición oral del espectáculo da así prioridad a la trama y al empalme de momentos por encima de la estructura general.”

<sup>67</sup> Es en este sentido que Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, pág. 447, confirma que “en un tratamiento posmodernamente lúdico de la aporía de lo propio (considerado en su doble acepción, a veces como lo literal y, por eso, traducible, y otras en el sentido de ‘hablar en su nombre propio’), Guillermo Cabrera Infante efectúa un agotamiento de lo escrito como agotamiento de sí mismo: en su escritura, la proliferación del texto circunda metonímicamente un centro (vacío) que hace que el autor aparezca como elipsis.”

de cultura: como una suerte de voz solitaria y pródiga a revisar críticamente la propia Historia y las distintas versiones (traiciones) que de ella se puedan producir. Ambos gestos –el radiofónico de Barth y el de la grabación y repetición del legado de todo lo que dejó escrito Bustrófedon- son el vehículo perfecto que diseña su renovación formal a la vez que de su oposición y descontento con la tradición del relato moderno, declarando preferir “la expresividad, incluso la extravagancia, la complicación, el fragmentarismo, el *telling* en vez de *shoking* (...) y tal vez la fabulación o alguna otra mezcla de irrealismo sobre el realismo sin adulterar. Con este metabolismo narrativo, comprenderán que me pareciera claustrofóbica la forma tradicional de la narración breve: Rabelais y Laurence Sterne no deberían caminar sobre los pasos de Maupasant, o Shereazade en los de Chejov y viceversa”<sup>68</sup>. Barth y Cabrera Infante emplean la cinta y la grabación para proponer un retorno efectivo a la oralidad como origen de la tradición literaria.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> John Barth, *op. cit.*, pág. 98.

<sup>69</sup> Ronald Sukenick se atiene a una concepción algo menos elevada de ‘lo oral’. A lo largo de su libro *The End of the Novel and other Short Stories* Sukenick, y tal y como sigue afirmando Fernández Porta en *ibidem*, pág. 74, “reproduce con frecuencia pasajes o historias grabadas en una cinta, que representan episodios autobiográficos o fabulaciones más o menos ensayísticas acerca del futuro de la ficción. Su operación puede caracterizarse como un *experimento sobre el realismo* vinculado a las ideas de la espontaneidad creativa y de la improvisación que emanan de la contracultura norteamericana de los años setenta y de la que forma parte uno de los “personajes reales” del libro. Para Sukenick la mediación tecnológica no está puesta al servicio de un reencuentro con el pasado de la tradición, sino más bien de la búsqueda de un más o menos ideal punto cero de la creación artística, presentada como pura vida sin mediación estética. Se trata, por supuesto, de un concepto de realismo que choca frontalmente con la elaboración cuidadosa de la experiencia de la clase media: hiperrealismo, pues, presentado como liberación de los instintos afectivos y sexuales y propuesto como alternativa a un sentido de la reglamentación estética que en esto sí coincide en Barth- se percibe como represor. Sukenick hará una consideración similar en los relatos de los años ochenta que se presentan como transcripción de una narración grabada. En este gesto de voluntad contracultural se pone en evidencia un

Considerando, brevemente, una posible tipología del texto en TTT podemos comprobar que corregir, revisar, reescribir y grabar son operaciones textuales motivadas por la inagotable exploración de un imponderable expresivo, por la noción de que un texto como TTT nunca está acabado y como la práctica sistemática y persistente de la traducción como poética de la escritura de Cabrera Infante.

Al mostrar la necesidad de completar el texto –sea a través de la traducción, sea gracias a la repetición-, es decir, de saber cuál es su origen, cuál es el fragmento original, la escritura de Cabrera Infante se refiere a sí misma y sondea, en realidad, el propio ser de la escritura, que lleva implícita la huella de su propia concepción. Y todavía más: el ser de la obra, la persistente autorreferencialidad que TTT despliega, no es sino la forma más locuaz de preguntar quién escribe (y quizá también, quién lee). Por último, la pregunta por saber quién escribe el texto nos lleva, inexorablemente, acerca del comienzo de la escritura. Sería ingenuo pensar que Cabrera Infante es original en este aspecto: titanes de la modernidad como Nietzsche, Freud, Joyce o Borges han dirigido su atención a estas cuestiones. En Cabrera Infante, no obstante, estos motivos representan la escena primordial de su escritura en la medida que articula imágenes como la página en blanco, el desierto de la escritura, o su reverso en el espejo, la página negra, saturada por todos los sentidos, tal y como hemos visto más arriba. El lenguaje debe conquistarse en cada momento, debe constantemente re-inventarse y repetirse en una suerte de texto para-narrativo<sup>70</sup> en el que se

---

rasgo que estará muy presente a lo largo de la época: el vínculo entre la representación de la tecnología como *paso adelante* histórico y la búsqueda idealizada de lo primitivo como regresión antimoderna.”

<sup>70</sup> Nos servimos una vez más de la terminología que Wladimir Krysinski utiliza en su libro *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Arco/Libros, Madrid, 1997.

despliegan eficazmente comentarios, ensayos, estilos irónicos y anulaciones paródicas del relato. Se provoca de este modo una remotivación del lenguaje asentada en una permanente continuación (léase repetición) de la propia escritura, apropiándose de textos ya publicados que son incluidos en otros textos, es decir, haciendo valer la propia ‘autoridad’ sobre los propios textos o bien apropiándose de textos de otros para incluirlos en su literatura de ficción. Lo que escenifica TTT, en definitiva, es una invocación a no acabar la escritura.<sup>71</sup> El propio Cabrera Infante tiene que hacer valer su autoridad –o recuperarla- sobre el texto de TTT apareciendo en la última sección con la firma de GCI.<sup>72</sup> En este juego de autoridad sobre un texto que escenifica la imposibilidad de dominar las palabras (sean orales o escritas) todo parece indicar que, aunque los personajes fracasasen en este intento de dominar la voz o la escritura,<sup>73</sup> el proyecto de la escritura de Cabrera Infante se solidifica,

---

<sup>71</sup> Para Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, pág. 445, se trata, en efecto, de atender en la totalidad de la obra de Cabrera Infante a “la no-finalización de cualquier final”.

<sup>72</sup> Cabrera Infante gusta de ausentarse de sus propios textos a través de los seudónimos que ya en TTT se explicita a través de la cita: “Los nombres propios (...) deben considerarse como pseudónimos.” Pero donde resulta evidente esa tarea de ausentarse es en su trabajo de crítico cinematográfico a través del seudónimo de CAIN y que Cabrera Infante confesaba de este modo en la entrevista que le concedió a Danubio Torres Fierro y que cito por el libro de Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, pág. 256 : “Soy un periodista profesional y un autor amateur (...) La afición es escribir libros para que duren más que un periódico (...) Pero al recoger mis crónicas semanales, escritas por un *alter ego* llamado Caín, que usaba el subterfugio de llamarse a sí mismo el Cronista y escribir en tercera persona sus críticas, crónicas, lo que sea, convertí el libro en una obra de ficción, con el crítico transformado en personaje y sus escritos pasaron a ser su *corpus*, algunas veces *delicti*. Mato al crítico al final del libro, cuerpo que no cae como caen los cadáveres sino que se hace, para mí, una delicia al jugar con la ficción y los hechos, *facta est [sic] verba*, y a veces al hacerme el muerto para ver el entierro que yo mismo me hago.”

<sup>73</sup> Repare el lector en que el alma del libro –Bustrófedon- está muerto desde que el mismo da cominezo, el relato sin final de Silvestre culmina en el silencioso vacío de las palabras, los avatares de Eribó con su

precisamente, en este vaivén que se produce entre una lucha de contrarios que confirmaría una búsqueda (imposible) del recuerdo y del olvido sobre la *Lost City*, de la palabra que se dice y de la palabra que se escribe, el comienzo locuaz de un “showtime” y la pobre palabra nocturna y excesiva de la loca en el parque, la búsqueda de autoridad sobre el propio texto a través de las siglas GCI y la continua presencia de la ‘firma’ del otro a través de la citación reiterativa y sin final... La escritura de TTT ejemplificaría, por tanto, la presencia obsesiva de la muerte, el *infante difunto* que se convierte en textura merced a la puesta en escena de esos contrarios entendidos a la vez como espacios necesariamente simultáneos. Justamente por eso Cabrera Infante consigue, una y otra vez, recordarnos que la ambición sobre la propia escritura es vana, que la conexión entre el poder referencial del lenguaje y la autoridad<sup>74</sup> del escritor sobre sus textos no tiene final, que la traducción entendida como relato de las mil y una noches es la tarea (interminable) que su poética impone y que, finalmente, la tan manida conexión entre lenguaje y mundo constituye un proyecto vacío e imperecedero sobre el que se sienta su concepción de la literatura.

---

máquina de escribir Smith-Corona le conducen irremediamente a la tumba, La Estrella se extingue en un ‘meta-final’ y Cué cae indefinidamente en (una) coma o en el “pozo oscuro” del recuerdo.

<sup>74</sup> Si en este punto de nuestro discurso incorporásemos la aportación emblemática y decisiva que Roberto González Echevarría diseña en torno a la narrativa latinoamericana, a saber, su concepción de la misma como una severa ley, aunque extremadamente creativa, que fluctúa entre el Mito y el Archivo, obtendremos seguramente otro de los ángulos precisos desde el cual leer algunos de los fragmentos más significativos de TTT, aquellos que mejor explicitan esta poética de un texto repetitivo e incompleto. En el ya citado libro *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* González Echevarría propone una teoría acerca del origen y evolución de la narrativa latinoamericana y lo hace derivándola del discurso legal del imperio español durante el siglo XVI. Los supuestos que González Echevarría realiza diseñan el carácter incompleto, de texto sin final, que tienen las ficciones del Archivo, merced a la lucha de los escritores latinoamericanos frente a la autoridad.

El discurso exhibe, entonces, una suerte de representación de sí mismo provisional e interminable<sup>75</sup> que no sólo resulta en Cabrera Infante más espacial que temporal, sino que, además, se presenta como un proceso repetitivo y sonoro de la escritura, el fluir de un habla que sólo se representa y se habla a sí misma. Una literatura que aunque disímil siempre es la misma. ¿Existe un prodigio mayor?

---

<sup>75</sup> Es el propio Roberto González Echevarría, *op. cit.*, pág. 253, el que piensa que “Meta-Final (...) nos advierte de que no tomemos los metas por finales. El texto, su título –en sí un final más- nos invita a interpretar lo que dice como lo opuesto de lo que dice. Además, Meta-Final dramatiza la repetición sobre la cual nos previene no sólo en el título sino en el relato. “Meta” y “final” pueden llegar a querer decir lo mismo; sin embargo, el final que el nuevo relato aporta no puede ser la meta final porque el narrador no parece aceptar la enmienda propuesta, y el texto mismo continúa suministrando más finales con el título, la nota del autor y así sucesivamente.”

## **6. EPÍLOGO**



---

Con este estudio hemos querido exponer que la poética de Cabrera Infante es una visión literaria de aliento dilatado y de constante rectificación en una apoteosis verbal difícilmente repetible. La dilación sobre el significado la hemos podido constatar en una suerte de ejercicio límite de libertad y escritura. Se trata, en definitiva, de una poética experimental<sup>1</sup>, jocosa, y esencialmente subversiva. TTT ha sido estudiado como la continua recreación y repetición de tres elementos anclados en el centro de esta poética: escritura, oralidad y traducción (de un tiempo perdido). Buena parte de la eficacia de TTT consiste en repetir tantas veces como sean necesarias una obsesión habanera en forma de nostalgia.

Parece que TTT llega a cumplirse como tal únicamente cuando el receptor del texto se torna en usuario del libro. El *teatro* al que hemos hecho referencia en TTT tiene algo que ver con el principio de realidad que Valle-Inclán incorpora en su *Tirano Banderas*: voces cruzadas, expresiones y escenificaciones de la lengua que operan como el *aleph* de la poética de Cabrera Infante: un punto negro del idioma con el que se construye el andamiaje total de su escritura. No debería extrañar que pudiésemos hablar de la escenificación en TTT: buena parte de sus fragmentos son acontecimientos de la vida cotidiana vueltas en documento sonoro y visual. Necesitan ser *actuados*. Un usuario que más leerlo lo escucha y

---

<sup>1</sup> Experimental no quiere decir aquí vanguardista, sino ficción que se pone en juego. Con esta rectificación hemos accedido al corazón de TTT en la medida en que *jugar* daría espacio al sintagma “poner en juego”, es decir, un significado teatral de “poner en escena” o “recitar” e, incluso, según Cororminas en la explicación del término “juego”, *op. cit.*, pág. 535, jugar como el terreno propicio para traicionar. Las aporías terminológicas de la vanguardia histórica son, como ha mostrado Hans Magnus Enzensberger en *Detalles*, *op. cit.*, págs. 166-167, el talón de aquiles de dicho movimiento y muy especialmente en lo que se refiere al término *experimento* que para Enzensberger resulta una “noción sin sentido, inservible.”

lo pronuncia.<sup>2</sup> El aviso de lectura que TTT proporciona indica el marco sobre el cual puede leerse el libro tornándolo en espectáculo. Casi se podría decir que se muestra en la escenificación de una escritura discursiva. Es en este sentido que hemos querido estudiar TTT como un libro que, basculando entre lo popular y lo culto, con todas las reticencias que ambos conceptos pueden estar enmascarando, entre el despliegue de las grafías y la fuerza irremediable de la prosodia, entre la escritura espiral –barroca- y la reescritura experimental (que necesita jugarse), apela a la noción de voz gráfica (la palabra que se torna imagen) o de la grafía de la voz (la letra que se torna sonido). Una voz que adviene escritura repetitiva y que es pensada como sonido y gesto.

Los aspectos y aproximaciones teóricas que aquí se han dibujado no han querido mostrar sino una poética fundamentalmente desechable, residual, en el sentido de aquello que queda tras el paso del significado. No negamos la fuerza semántica necesaria en la literatura de Cabrera Infante (siempre hay una ‘verdad’ a transmitir), pero sí postulamos que el modelo que abarca se constituye sobre todo como la suspensión del significado que cede su paso ante la fuerza de una escritura rítmica, visual y escénica que traduce y repite imágenes de un recuerdo más ficticio que real, más personal que oficial, más histérico que histórico. En la escritura narrativa de Cabrera Infante su abandono hacia el lenguaje establece la búsqueda agónica por encontrar la dicción perfecta aunque no esté acoplada al sentido de las palabras. Decir, pronunciar, escribir *estas* y no otras palabras. De tal manera

---

<sup>2</sup> El arcano de la voz en nuestra modernidad aparece en el canto de la música y en las palabras del psicoanálisis. Ambos espacios están representados y escenificados en TTT.

que el lenguaje en tanto que información queda supeditado siempre al acontecer autónomo del enunciado en busca de sí mismo.

En TTT una de las autoridades es la voz. Una voz que hemos querido imaginar con su carácter cuasi operístico, escenográfico, en pura exposición. Sólo así podríamos entender las distintas versiones –y perversiones- en tanto que multiplicaciones de esa voz originaria sobre la cual se preguntaba Cabrera Infante en aquel libro que él consideraba su mejor aportación a la literatura: “¿de qué voz original es el lenguaje el eco?”

Hemos querido imaginar TTT como *centón*. Una recopilación salvaje en la selva de los signos, combinatoria que juega con la página en blanco y con el más negro de los sentidos: proliferación del sentido y del nonsense carrolliano, tan querido para Cabrera Infante, en un ejercicio de versatilidad donde el sujeto del texto y el narratario se pierden y se marean ante tanto signo. Lo único que queda es el fragmento, poética de la novela, que sobrevive, erráticamente, al holocausto de una escena tipográfica desapacible.

Por otro lado TTT se nos ha mostrado como un texto de la memoria que escenifica distintas versiones<sup>3</sup>. ¿No serán estas distintas versiones de textos escritos y de textos orales, de palabras que se escriben para ser pronunciadas en alta voz o de voces que se inscriben traicioneramente en el espejo la única poética de Cabrera Infante, a saber, la versión como

---

<sup>3</sup> “La versión es aquí una teatralización de la escritura que necesita el pasado, de un cierto pasado, para ser, para constituirse en entidad retórica [...] Si las versiones son tres, como re-versión (repetición), como adversión (contradicción) y por momentos como con-versión (transformación), la perversión textual es una condensación fuerte, un encuentro final, un acto fatal, un asesinato textual.” Véase Nicolás Rosa, *op. cit.*, pág. 70 y 72. No deja de ser curioso que Nicolás Rosa hable de “asesinato textual” cuando el propio Cabrera Infante ha definido en más de una ocasión que escribir *-¿sobre un trapecio sin red?*- es como un “complot”. Tampoco deberíamos desdeñar para TTT una lectura policíaca, no en busca del asesino, pero sí de los enigmas desperdigados en el texto.

la pura diversión, el juego, el humor, la parodia de la propia escritura? ¿No es este en Cabrera Infante el sentido más propicio del término intertextualidad: la propia versión, traicionera y paródica, de las distintas versiones de los textos propios y ajenos? ¿No ha pretendido Cabrera Infante proporcionar al lector el escenario de una lucha contra la memoria, contra las versiones de la Historia oral y de la Historia escrita? La citación continua en Cabrera Infante se ocupa de conformarse como un espacio de lectura actuada, dramatizada.

Mientras tanto, quisimos decir que la literatura de Cabrera Infante acomete la escritura como un campo de fuerzas irreductible al sentido unívoco. Y que esta escritura exige una lectura enfática con un claro predominio de la enunciación frente al enunciado. Con mayor o menor espectacularidad, gracias a la eficacia expresiva de *La Estrella* o al deambular lingüístico de los *tres tristes tigres* que son cuatro, TTT postula, como quería Deleuze, una desterritorialización de la lengua<sup>4</sup>: reclama una lengua nómada, itinerante y utópica que el lector debe conquistar.

En TTT la presencia de las marcas de la enunciación se han revelado y repetido en múltiples recreaciones lúdicas: tipografías remarcando los acentos orales, intentos de reproducción de la música, del canto y el tarareo, imitación fonética, juegos de lenguaje cacofónicos. La escritura de Cabrera Infante deja que el lector se mire atónito en el abismo

---

<sup>4</sup>“Es esto a lo que hay que llamar sistema de la deuda o representación territorial: voz que habla o salmodia, signo marcado en plena sangre, ojo que goza con el dolor –éstos son los tres lados de un triángulo salvaje que forma un territorio de resonancia y de retención, teatro de la crueldad que implica la triple independencia de la voz articulada, de la mano gráfica y del ojo apreciador.” Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El AntiEdipo*, Paidós, Barcelona, 1995, pág. 196. La cursiva, que es nuestra, quisiera dar cuenta de los únicos *tres tristes tigres* en la escritura de Cabrera Infante.

celebratorio de una literatura que es una sobre-literatura: la imagen perfecta del espesor lingüístico que obtiene del barroco la reverberación de un proyecto que ya ha sido pronunciado. Y que por eso no cesa de repetirse. Los juegos de palabras en la escritura de Cabrera Infante no es sólo el lugar donde inscribir la comicidad de la lengua, sino la metafísica de una escritura que nunca se domina y que siempre traiciona al propio escritor. Pero además de estas estrategias lingüísticas, el gran "show"<sup>5</sup> de Tropicana levantando de este modo el telón de la novela -“¡Arriba el telón!... *Curtains up!*”- constituye una forma de cuestionar el género, al introducir la oralidad, la palabra para ser escuchada, desde la variable genérico-textual. Cuando la voz que aquí se ha estudiado se acopla al grafismo suplanta la ‘voz original’ para provocar una voz ficticia enérgica. Y señala que nuestras palabras podrían haber sido dichas y pronunciadas de otra manera.

---

<sup>5</sup> Leer TTT como si se tratase de una *ópera buffa* cuya apertura se torna espectáculo cómico gracias al show inicial de Tropicana y cuya coda se torna tragedia coral (y repetitiva) merced a las palabras pronunciadas por una loca nocturna que da paso a la pobre lucidez de lo diurno.



## **7. APÉNDICES**



## De TTT

### 7.1. El marco

#### EL PRÓLOGO

*Showtime!* Señoras y señores. *Ladies and gentlemen.* Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. *Good-evening, ladies & gentlemen.* *Tropicana*, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... «*Tropicana*», *the most fabulous night-club in the WORLD...* presenta... *presents...* su nuevo espectáculo... *its new show...* en el que artistas de fama continental... *where performers of continental fame...* se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... *They will take you all to the wonderful world...* y extraordinario... *of supernatural beauty...* y hermoso... *of the Tropics...* El Trópico para *ustedes* queridos compatriotas... ¡El Trópico en *Tropicana!* *In the marvelous production of our Rodney the Great...* En la gran, maravillosa producción de nuestro GRANDE, ¡Roderico Neyra!... «*Going to Brazil*»... Intitulada, *Me voy pal Brasil...* Taratará tarará, taratará tarará taratareo... *Brazil terra dye nostra felichidade...* *That was Brezill for you, ladies and gentlemen.* *That is, my very, very particular version of it!* Brasil, damas y caballeros que me escucháis esta noche. Es decir, *mi* versión del *Brazil* de Carmen Miranda y de Joe *Carioca*. Pero... ¡Brasil, público amable que colma este coliseo del placer y de la alegría y la felicidad! ¡Brasil una vez más y siempre, el Brasil eterno, amables y dignos concurrentes a nuestro forro romano del canto y la danza y el amor a medialuz! *Ouh, ouh, ouh. My apologies!...* Público amable, amable público, pueblo de Cuba, la tierra *más* hermosa que ojos humanos vieran, como dijo el Descubridor Colón (no el Colón de Colón,

Castillo y Campanario, no... Jojojó. Sino ¡Cristóbal Colón, el de las carabelas!)... Pueblo, público, queridos concurrentes, perdonen un momento mientras me dirijo, en el idioma de *Chakespeare*, en *English*, me dirijo a la selecta concurrencia que colma *todas y cada unas* de las localidades de este emporio del amor y la vida risueña. Quiero hablarle, si la amabilidad proverbial del Respetable cubano me lo permite, a nuestra ENorme concurrencia americana: caballerosos y radiantes turistas que visitan la tierra de las *gay senyoritaes and brave caballeros... For your exclusive pleasure, ladies and gentlemen our Good Neighbours, you that are now in Cuba, the most beautiful land human eyes have ever seen, as Christofry Columbus, The Discoverer, said once, you, happy visitors, are once and for all, welcome. WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome! Bienvenidos, as we say in our romantic language, the language of colonizadors and toreros (bullfighters) and very, very, but very (I know what I say) beautiful duennas. I know that you are here to sunbathe and sebathe and sweatbathe Jo jo jo... My excuses, thousand of apologies for You-There that are freezing in this cold of the rich, that sometimes is the chill of our coolness and the sneeze of our colds: the Air Conditioned I mean. For you as for every-one here, its time to get warm and that will be with our coming show. In fact, to many of you it will mean heat! And I mean, with my apologies to the very, very oldfashioned ladies in the audience, I mean, Heat. And when, ladies and gentlemen, I mean heat is HEAT!* Estimable, muy estimado, estimadísimo público, ahora para ustedes una traducción literaria. Decía yo a mis amigos americanos, a los buenos vecinos del Norte que nos visitan, le decía, damas y caballeros, caballeros y damas, señoras y señoritas y... señoritos, que de todo tenemos esta noche... Le decía a la amable concurrencia nortea que pronto, muy pronto, en unos segundos, esa cortina de plata y lamé dorado que distingue el escenario prestigioso de

Tropicana, ¡el cabaret más lujoso del mundo!, le decía que el frío invernal bajo techo de esta noche de verano tropical, hielo del trópico bajo los arcos de cristal de Tropicana... (Me quedó bonito, ¿eh? ¡Di-vi-no!), este frío de los ricos de nuestro clima acondicionado, se derretirá muy pronto con el calor y la pimienta de nuestro primer gran show de la noche, al descubrirse esa cortina de plata y oro. Pero antes, con la excusa de la amable concurrencia, quiero saludar a algunos viejos amigos de este palacio de la alegría... *Ladies and gentlemen tonight we are honored by one famous and lovely and talented guest... The gorgeous, beautiful famous film-star, madmuasel Martin Carol! Lights, Lights! Miss Carol, will you please?... Thank you, thank you so much Miss Carol! As they say in your language, The Mercsí bocú!*(Como usted es viera amable concurrencia es la visita de la gran estrella de la pantalla abella hermosa Martin Carol!) *Less beautiful but as rich and as famous is our the very good friend and frequent guest of Tropicana, the wealthy and healthy (he is an early-riser) Mr William Campbell the notorious soup-fortune heir and World champion of indoor golf and indoor tennis (and other not so mentionable indoor sports-Jojojojó ), William Campbell, our favorite play-boy! Lights (Thank-you, Mr Campbell), Lights, Lights! Thanks so much, Mr Campbell, Thank-you very much!* (Amable y paciente público cubano es Mister Campbell el famoso millonario heredero de una fortuna en soperas.) *Is also to-night with us the Great Emperor of the Shriners, His Excellency Mr Lincoln Jefferson Bruga. Mr Lincoln Jefferson? Mr. Jefferson?* (Es mister Lincoln Bruga, emperador de los Shriners, público paciente.) *Thank-YOU, Mr Bruga. Ladies and Gentlemen, with your kind permission...*

Damas y Caballeros, cubanos todos, nos toca ahora hacer las presentaciones de nuestros favorecedores del patio, que han sabido acoger con la generosidad proverbial y la típica caballerosidad criolla, tan nuestra, tan cubana como esas palmas que se ven al fondo y esas

guayaberas (con su lacito, ¿eh?) que visten los elegantes habaneros, con esa misma hospitalidad de siempre, han permitido ustedes que presentáramos primero a nuestros parroquianos internacionales. Ahora, como es debido, les toca a los espectadores más connotados de nuestra vida social, política y cultural. ¡Paso a la juventud triunfante y seria ya la invicta vejez juvenil! ¡Paso a la concurrencia más alegre y encantadora del Universo-MUNDO! Las luces, ¿por favor? Así, así. Saludamos a la encantadora jeune-fille, como dicen nuestros cronistas sociales, señorita Vivian Smith Corona Álvarez del Real, que celebra esta noche sus quince y ha escogido para festejarlos el marco siempre glorioso del cabaret bajo las estrellas, esta noche en su arcada de cristales por el mal tiempo y la lluvia. Vivian cumple sus anheladas, doradas quince primaveras, ay, que para nosotros ya pasaron hace rato. Pero podemos consolarnos diciendo que tenemos quince años dos veces. Vivian, felicidades. *Happy, happy birthday!* Vamos a cantarle el *happy-birthday* a Vivian. ¡Vamos! *Happy-birthday to you, happy birthday to you, happy birthday dear Vivian, happy-birthday to you!* Ahora, un esfuerquito y lo cantamos todos, toditos, sin quedar uno, conjuntamente con los padres de Vivian, los esposos Smith Corona Álvarez del Real, que se encuentran junto a su retoño adorado. ¡Arriba, corazones! *Happy birthday to you, happy-birthday to you, happy-birthday dear Vivian, happyyy-birthdaaayyy tooo-yyyoooouuuu!* ¡Así se hace! Bueno, ahora a cosas más serias. También tenemos el honor de tener entre nuestra selectísima concurrencia al coronel Cipriano Suárez Dámera, M.M., M.N. y P., pundonoroso militar y correcto caballero, acompañado, como siempre, por su bella y gentil y elegante esposa, Arabella Longoria de Suárez Dámera. ¡Una buena noche feliz para usted coronel, en compañía de su esposa! Veo por allí, en esa mesa, sí ahí mismo, junto a la pista, al senador y publicista doctor Viriato Solaún, concurrencia frecuente en este domo del

---

placer, *Tropicana!* El senador bien acompañado, como siempre. Del mundo de la cultura viene a engalanar nuestras noches de *Tropicana* la bella, elegante y culta poetisa Minerva Eros, recitadora de altos quilates dramáticos y acendrada y fina voz: los versos se hacen rimas de terciopelo en su decir suave y acariciador. ¡MINERVA! ¡luz! ¡luz! ¡LUZ! (coño). Un minuto, amigo, por favor, que ahora le toca a las bellas. Pero ¡un momento! que es nuestro gran fotógrafo de las estrellas. *Yes, the Photographer of the Stars. Not a great astronomer but our friend, the Official Photographer of Cuban Beauties. Let's greet him as he deserves!* ¡Un aplauso para el Gran Códac! Así y aquí sí está por fin Minerva, Minerva Eros para ustedes público gentil. Un aplauso. Eso es. Quiero anunciarles que desde el próximo día primero, Minerva engalanará con sus ademanes clásicos y su figura escultural y su voz que es la voz de la cultura, el último show en cada noche de *Tropicana*. ¡Hasta entonces, Minerva! ¡Y éxitos! No, Minerva, gracias *a ti* que eres la musa de nuestras mesas. Y ahora... *and now...* señoras y señores... *ladies and gentlemen...* público que sabe lo que es bueno... *Discriminatory public...* Sin traducción... *without translation...* Sin más palabras que vuestras exclamaciones y sin más ruido que vuestros calurosos aplausos... *Without words but with your admiration and your applause...* Sin palabras pero con música y sana alegría y esparcimiento... *Without words but with music and happiness and joy...* ¡Para ustedes!... *To you all!* Nuestro primer gran show de la noche... ¡en *Tropicana!* *Our first great show of the evening... in Tropicana!* ¡Arriba el telón!... *Curtains up!*

## 7.2. La oralidad

Habana Abril 22 de 1953

Querida Estelvina:

Mis mayores deseos son que al recibo de ésta te encuentres bien en unión de los tuyos, por acá como siempre ni bien ni mal. Estelvina tu carta me dió lo que se dice un alegrón, no sabes como me gustó resibir carta tuya después de tanto y tanto tiempo sin que nos escribieras. Ya se que tu tienes toda tu razón de estar molesta y estar brava con nosotros, vaya, por todo lo que pasó, yeso, pero en rialidá no fue culpa nuestra si Gloria te se uyó de la casa y vino pacá pa la Habana. Recuerda que ella también nos engañó a nosotros pues nos dijo que tu la habías mandado pacá a estudiar y hasta nos enseñó una carta que ella decía ella que era de tu parte y en esa carta tú decías que nos la mandabas pacá que estudiara y se iciera una mujer de provecho y todo y nosotros fuimos tan bobera que nos lo creimos y la dejamos dormir aquí y todo eso ya tu sabes lo que eso significa por que en este cuarto nunca se ha cavido a derecha.

Tu me preguntas ahora por ella y me dice que hase como cosa de ocho meses que no te escribe y yo te puedo decir que hace mucho pero mucho tiempo que no sabemos ni j de ella, pero ni una palabra tan siquiera. No se si allá endonde ustedes viben ahora que es donde se perdió el chaleco como dice Gilberto yegará la rebista Bohemia, si no llega cuando Basilio valla al pueblo que te consiga un número y ya tu sabrá enseguida en lo que anda esa hija tuya. Ella parece se metió artista de esas. Yo no se si tu te habrás enterao que ella empesó a trabajar aquí como a los quince días justos de haber llegado acá a la Habana y que se colocó de manejadora por allá por el barrio del Bedado o cosa así y la cuestión fue

que cuando nosotros le preguntamos que donde estaba ella estudiando nos dijo que ella no pensaba estudiar ni cosa que se le pareciera eso fue lo que nos dijo y nos dijo además que ella no iba a pasarse cuatro o cinco años de su vida matándose trabajando por el día y luego teniendo que estudiar por la noche sin salir ni ir a ningún lado y sin divertirse) para que luego tener que trabajar como una mula en una oficina y ganar como una pulga) eso fue lo que dijo.

Te juro por mi madre santa Estel que me dieron ganas de romperle la cara por la frescura y la sinvergüencería conque lo dijo) con la parejería conque habló como si no fuera más que una bejiga culicagá que todavía no ha cumplido dies y seis. Valga que Gilberto me dijo que después de todo ella ni era hija mía ni cosa que se le pareciera y que: yo lo que tenía que haser era ocuparme de mi casa y dejar que el mundo se callera. Tu hija ¿tú sabes lo que dijo? Eso mismo) eso mismo fue lo que dijo y se fué. La cosa es que no volbió por mi casa como en cuestión de quince días o dos semanas almenyo y cuando volbió venía de lo más artegladita y me pidió que la perdonara y todo y me dijo que ya no era manejadora que aora estaba trabajando en una peluquería que así ganaba mucho más dinero y era mejor y que se abía mudado para una casa de huespedes. Te juro que yo hasta me alegré y todo y me dije valla una hija de mi amiga Estelvina que se encarrila en La Habana y lo juro por lo más sagrado Estel que me acordé de cuando eramos niñas y jugabamos en el batey del ingenio y ibamos juntas a la escuela y todos aqueyos recuerdos y ya tu sabes lo boba y lo simple que soy yo que se me salieron las lágrimas y todo y hasta Gilberto se me puso brabo por que dice que yo estaba llorando por gusto. Dispués tubimos un agarrón por ese asunto y andamos peliados como cosa de una semana o cosa así y fué entonse que llegó tu carta que a mí) te lo juro mi hermana por que tú para mi eres como una hermana) que me dolió en el

halma y que lloré I como una boba por eso. Pero supongo que todo pasa hasta la siruela pasa como dice Gilberto y se me pasó aquel dijusto. Te lo juro por la Virgen Santa que nosotros no sabíamos nada de todo ese asunto y que esa hija tulla que no parese hija tulla engaña a Maríasantísima.

La cuestión es que ella se volbió por aquí muy poquito después y le leí la cartiya. Ud. le dije a ella, no parese hija de mi co madre Estelvina Garcés, mi co madre Estelvilla le dije es una mujer desente y caval y le digo de nuevo, tú muchacha deberías aprender con tu madre Estelvina y le digo que como tu Estelvina no hay dos y que te iba a matar a disjusto y que después ella iba a saber lo que era vivir sin madre como tú y como yo que nos criamos uérfallas y entonse tu hija se pone a llorar a moco tendío y me da mucha pena y la consuelo y todo ya qué tu no sabes lo que me dijo antes de irse, después que se calmó y dejó de llorar yeso le ice café y se lo tomó todo. Pues se para en la puerta y con una mano en la puerta y en la otra una carterita muy mona que traía, me dice muy campante muerta de risa casi, me dice, no se dice Estelvina usted sabe, se dice Etelevina sin ese y me tira la puerta en la cara y se me va antes de que la pueda poner en su sitio. Esa hija tulla que tú has parío Estel te salió por un mal costado, porque todavía me falta contarte otras cositas.

Ya acabé de fregar la losa del almuerzo y ya Gilberto se fué otra vez para el trabajo y puedo seguirte la carta de esta mañana con más tranquilidad. Como te iba diciendo esa hija tulla se ha buelto buena perla aquí en la Habana que es una ciudá perniosa para la jente joven y sin esperensia. Por Harsenio Qué que está trabajando aquí nos enteramos que ella estaba andando mucho por Radiosentro que es ese edifisio grande donde está la estación de radio CMQ y hay un teatro y cafés y restoranes y muchísimas cosas más. Gloria estuvo mucho pero mucho tiempo sin venir por aquí y un día vino a la casa y no hizo más que

llegar y sentarse y pidió una servesa, así como lo olles. Muchacha le dije yo. Te crees que estás en una barra, aquí ni tenemos servesa ni refrigeraire ni Gilberto puede tomar por el hígado y tú sabes que me dijo. Pues más bale que Gilberto se compre una servesa para que vean ustedes cómo he subido. Yo no entendía lo que me quería desir. Subido le dije a ella subido adónde? Ella me dijo entonse, bueno consiganse un diario para que me vean. Gilberto el pobre fué a casa de Genaro que es un vecino tabaquero que tenemos, negro él pero muy buena persona, y que le prestó el periódico. No bien lo trajo Gilberto ella se lo quitó de las manos, lo abrió y nos lo entregó y que tú crees que bimos allí en El Mundo, pues a tu hija anunciando la Polar. Ella está allí casi en cueros, con una trusita de esa que se llaman bequini y que no creo que tú conozcas ni cosa por el estilo, nada más que con dos tiritas una arriba y otra abajo que parecen más bien un antifás y un pañuelito de mujer y sin más nada pero más nada está parada junto a un oso blanco y le pone la mano ensima y todo. El anunsio dise La bella y el oso son simonimos de Polar y luego sigue un letrero que parece una cosa indesente y no lo es y sí lo es si lo miras bien y en medio de todo esto como si el letrero fuera una mano de letras los dedos así como de letras manosean toda a tu hija Gloria Pérez que ya no se llama ni Gloria ni Pérez ni cosa que se le paresca.

Ella se llama ahora Cuba Venegas que parese ser un nombre que vende según nos dijo ella, pero a mí no me preguntes qué es lo que vende. Pues bien tu hija Cuba Venegas también anuncia otros productos comerciales y entre otras cosas anuncia la Materva y hay un anunsio que en ves de desir como siempre dice bien clarito Tome lo que Toma Cuba, y con todas esas cosas ella parese ser muy famosa y ganar mucho dinero porque vino aquí en una máquina grande de esas sin techo ni nada arriba y nos llamó desde la calle para que saliéramos a ver su conbertible como lo llama ella. Yo no salí, porque la calzada, la calle

del frente, es de mucho tráfico y estaba vestía con los trapos de casa que me pongo todo el día, pero Gilberto que es como un muchacho y que siempre ha sido un fanático de las máquinas él pobre sí salió y me dijo que el carro era una maravilla. También me dijo que iba un hombre manejándola, le pregunté a Gilberto que quién era y me dijo que no lo conocía, le pregunté que como era y me dijo que ni se había fijado y que podían matarlo si tenía que decir que era rubio o trigueño o si le faltaba la nariz y que sabía que era un hombre porque tenía bigote y que aunque hay mujeres bigotudas nunca tienen bigotes de manubrio, que parece ser que los tenía el tipo de la máquina.

Tu hija Cuba Venegas, perdóname Estel pero es que me da una risa, ella bino por aquí varias veces, cada vez mejor vestida que la otra vez. Una de las veces bino y entró y venía junto con ella un muchachito muy delgadito, muy delicado que siempre se pasaba la lengua por los labios y se los mojaba y tenía el pelo muy lasio así como una onda sobre la cara y que le yebava una maletica chiquita de pajilla y que no quiso sentarse parese que por temor a ensuciarse con mis miserables asientos sus pantaloncitos blancos de algo así como raso espejo te lo juro. Tu hija venía muy bien vestida y se veía muy tiposa y muy elegante y me dijo que ahora también era bedete o algo paresido, que trabajaba por el radio y la televisión vaya y me dijo que estaba ganando buena plata, así me lo dijo y cuando le pregunté si te estaba mandando algo me dijo que sí que te había mandado algún dinero por las pascuas pero que tenía que gastar mucho en ropa y en sapatos y en maquillaje yeso y también en un secretario y me señaló para el muchachito del maletín de pajilla. Imaginate tú hija con secretario, qué te parese. Pues bien ella me dijo que quería que la viera yo por la televisión y me dijo otras cosas más que no recuerdo ya. Otra vez bino con un traje presioso de zatén o algo así y me dijo que le estaban asiendo un reportaje gráfico y vino aquí con el

fotógrafo que era un tipo de espejuelos verdinegros con cara de sapo que se deja el bigote finito como una raya con lapis y no era el tipo que bino la otra ocasión al lleno eso me dijo Gilberto y le tiró fotografías aquí en la casa y tu hija, antiguamente Gloria, me dijo que el fotógrafo quería sacar en la revista Carteles que es otra revista de aquí de la Habana un artículo con los detalles de su vida esto fué lo que me dijo y estuvieron tirando planchas aquí toda la santísima tarde. Por cierto que el fotógrafo es un tipo realmente descarado y se pasó la tarde toqueteando a tu hija y dándose besitos en cada rincón y por poco los boto porque no me gusta ese desorden en mi casa. Me dijo al irse que me iba a regalar unas fotografías a mí que me iso labando en el patio y todavía lo estoy esperando. Gilberto compró la revista y de la casa lo que se ve es lo peor que es el patio y la pila de agua y los escusados y esa parte que uele mal de la casa, pero detrás, con tu hija haciendo visajes delante, nada que no me gusto nada el escrito y menos mal que no salimos nosotros en los retratos.

La última vez que vi a tu hija que ya no sé ni como se yama fue hase como seis meses. Bino aquí una tarde por la tarde con una amiga rubia y las dos traían pantalones, pantalones largos más apretados que visto en mi vida entera y benían fumando sigarros, unos sigarros que olían muy rico y muy dulce. Les ise café y todo y ellas estuvieron un rato aquí y se sentaron y todo y casi me puse contenta porque lusía tan linda. Verdá es que se unta mucha pintura y mucho polbo y mucho crellón de labio pero estaba rialmente bonita. Ella y la amiga se cuchichiaban y se traían un secreto de lo más molesto y te juro que no me gusto nada y asta se ensendían los sigarros una a la otra tú sabes, con los dos sigarros en la boca de una de ellas y nada de eso me gustó y luego desían cosas que yo no entendía casi y se reían después y también se reían por gusto y salieron al patio se rieron de los becinos y

se cojían las manos y se desían contantemente mi hermana y mi amiga y mi amiguita y cosas así y cuando se fueron iban con las manos cojidas y se despidieron muerte sitas de risa como si le ubiera contado un gran chiste al salir y yo las acompañé hasta la puerta de la cesoria y me dijeron adiós con la mano de la máquina y se fueron con mucho ruido y muertas pero muertas de risa. Esa fue la última vez que tu hija, la que antes se yamaba Gloria Pérez y que a ora se llama Cuba Venegas estuvo por acá.

Con todo este brete por poco olbido de desirte que perdí la última esperanza de tener una criaturita hase como un año ya. Estube de lo más enbullada pero no resultó y ahora me despido de esa ilusión también porque ya estoy casi en el retiro. Nada Estel que ya bamos para vieja y orita un poquito más pa allá. Escribe pronto y no te olbides de esta amiga que siempre te quiere y que no se olbida de que en el colegio cuando chiquita las confundían como hermanas, tuya afectuosamente,

Delia Doce

Pos Data Gilberto te manda saludos también a tu marío.

La dejé hablal así na ma que pa dale col del y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole, no me voy a pasalla vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va: primero vilgen, y entonse ella que me dise, tú, me dise así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, tú te puededil-aonde-te-de-la-gana, que yo no te voy paral ni ponel freno: por finés que yo no soy tu madre, me oíte, me dice poniéndose su manito así al revés sobre la bamba negra que tiene y

---

gritándome en el mismo oído que por poco que me rompe el tímpano, y dígole lo que pasa señora ( sí sí de señoreo y to, que yo sé cuándo botarme de fisna) e que uté no sabe vivirl el momento y la vida se le hase difícilísima o séase que ya etá muy antañona pa comprendelme, y me replica con su dalequedale: si tú te puedil cuando te de la rial gana, eta niña, que a mi no me impolta nada de nada de tu vida ni de lo que haga con lo que tiene entre la pierna que eso e asunto tuyo y del otro y no llevo papeleta en esa rifa, así que arranca pallá cuando quiera que paluego e talde, y dígole, digo, pero mijita que confundía, pero que confundía etás tu: quien te dijo, dígole, que el casnaval e un hombre, además bailal no e delito, dígole y me dise, bueno enún final yo no te tengo amarrá ni con pendón de cantidá y ya me miba subiendo con tanto insulto, casi con mi nueve punto, y le digo, dígole, nada ma que se vive una ve, mia miga, y hay que sabelo hasel que eso e también una siensia te enterate? y ella va y me dise, cucha cucha ahí tiene tu musiquita y tu bailoteo y tu revolvimiento: vete cuanto tú quiera, ahora o-y-e-l-o bien, te va y no vuelve má, en eta casa tú no vuelva porque tevasencontlalla puelta trancá y con candao y si te queda nel pasillo traigo la encargá pa que te bote de la asesoria mira como e la cosa, me oíte, y ya yo que toy metía en la piña de a mil y que oigo que, fetivamente, la música viene con su rimmo y su sandunganga y su bombobombo, casi como polequina, le digo hay hija pero qué apurativa tú ere: cálmate cálmate mi vida o toma pasiflorina y que e lo que hase eta hija de, mira déjame callame, coje así y no dise ma nada nada nada pero nada y me da lepalda y yo cojo así, con la mima, miestola y mi carterita y doy un paso, e, y otro paso, e, y otro paso, ey, y ya etoy en la puelta y cojo y me viro, así, rápida, como Betedavi y le digo, dígole, óyeme bien lo que te voy adesil: nada más que se vive una ve, me oíte, dígole, así gritando al partil un pulmón: nada má que se vive una ve, dígole, y cuando me muera se murió el casnaval y se murió la

música y se murió la alegría y e polque se murió la vida, me entendite, le digo dígole, polque éta que etá aquí, Magalena Crús, vastar del otro lao y de allí pacá sí que no se ve nada ni se oye nada y entonse, mivida, se acabó el acabóse, me oíte, le digo y entonse ella hase así, muy dinna, que se me vira de medio lao y se me queda de pesfil y va y me dise muchachita, que tú ere la abogá del casnaval, me dise. Acabate dil de una ve, díjome.

¿Livia? Beba, Beba Longoria. La misma. ¿Cómo andas miamiga? Me alegro verdá. Yo, en el duro. No, qué va miamiga, sanita comuna mansanita. A, no hase mucho pero tengo la vos tomade todas maneras. Sí debe ser el sueño. El que puede puede y el que no que se tire al mar que hay de sobra. Tú me conoce que yo siempre sío dormilona, media haraganota así y ahora que puedo aprovecho. Bueno al pie del coco se bebe el aua desía miabuela y yo digo que hay que descansar donde uno se cansa. ¿Yo? La misma la misma siempre. ¿Y por quiba cambiar? Oye, Livia, pérate un minutico miamiga, no vaya colgar... ¿Qué te hablaba? No que dejé destapao un pomo de Chanel y tenía miedo que se me vaporara. ¿Qué testaba disiendo? Bueno da lo mismo. No no tiene importansia miamor. Tu me, preguntate si me acababe levantar y yo te dije lo mismítico de siempre, lo que desía cuando vivíamo juntas. ¿Correto? Correto. No si del mismo se me pegó, tú sabes qué lo imita en todo en todo en todo pero en todo. Bueno, menos en eso. Creo. Sí todos ellos hablan así. Bueno déjame acabar con esta conversadera atrata como dise mi marío y te digo el chisme que te iba desir cuando te llamé, pa lo que te llamé mejor dicho. Tú sabes que acmitieron a mi marío en el Vedadoténis. Sí muchacha sí. Bueno no les quedó otro remedio que haserlo. Fue el *chif* el que hizo presión con dos ministros que son socios fundadores y tuvieron que acmitirlo así como tú lo-o-yes. Bueno ahora creo que tendremos que casalno pola iglesia y toese lío, tú sabe queso una moda hora. Ya me encargué el trusó. Mira tú para eso, yo de novia hora después haber sío querida de Sipriano desde tengo uso rasón y después de vieja y pelleja meterme a novia de punten blanco. Bueno la cuestión que ya somos socios y para eso que te llamé. Anoche, para selebrarlo, nos metimos en Tropicana. No, niña, con *ene* no con *eme*. Qué mal pensá tú eres hija. Nos fuimos a Tropicana y pasamos una noche ma-ra-bi-llo-sa. Tú sabe cómo Sipriano es... E, e ¿e? Sí hija no seas

boba, si yo misma me río. Él se pone hecho una furia pero yo no puedo aguantar larrisa. Con todo él dise que un nombre que le ha traído suerte. Total, si el General se llama Fulgencio y un hermano Ermenegildo ¿por qué no se va llamar él Sipriano? Al mello eso lo quel dise. ¿Sipriallo? De lo mejol de lo mejol. En la prángana. Yo no sé si tú sabe quel le habían dao la consesión del mercado La Lisa. Sí hase como un mes. A-de-más lo del Ténis eso era lo que selebramo anoche también. *Senkiu* miamiga. No, la gasolinera la aministra el hermano del, Deograsia. Y *di-lo*. Ardiendo, a la madre debe haberle quedao ardiendo el selebro. Tos tienen nombres raros desos. Otro hermano del se llama Berenise y uno, murió hase años el pobre, se llamaba Metodio y otro que vive el campo en-todavía se llama, si no se ha muerto, porque ese una casosola que no quiere saber de la familia, se llama Diójene Laesio. Sí claro, de dónde si no iban a ser, del campo, de Moa de Toa de Baracoa, de allá dOriente. Bueno yo no sé rialmente, pero él conosió al Yéneral por allá por lo rejendone y junto entraron al ejérsito y junto asendieron y eso... Eso mismo lo que le digo yo, pero él dise que con lo de coronel es bastante y que me fije en Gomesgome y se pone a nombrarme una partía de nombres quel se sabe y me tapa la boca con eso. Dise que lo mejor no sinnificarse mucho pa poder tener las manos libre... No mijita, nadade-so. Trataron de mandarlo pero él se escabulló. Mi marío es un bicho, muy vivo que es. Fue y le dijo a Fulgell quel hasía falta, en el estadomayor y que sus conosimientos de táctica y de no sé cuántas cosas más y allí lo dejaron quietesito. No, aquello anda tranquilo ahora. Ya tú sabes lo de Curbelo. Al meno lo que se dise. Sí de las dietas yeso. Sí seguro, claro que seguro, pero to eso es muy muy ajetriaio y además él sabe que yo no me voy a vivir al campo por to el oro del Orinoco y que yo no quiero saber más nada ni con los mosquito ni con los jejene ni con el abuje y que pa mí de Almendare pallá, eso ejel campo. Si por eso que yo no me

---

mudo de aquí, con toas las casa le han ofresío a Cipriano en el Contri y en el Bilmor yeso. ¡ Y tú sabe quel no me pierde pie ni pisada! Eso mismo: ni lo otro. Sí, sí loquito. ¿Dal-le? Yo no le dao ná. Nananina. Tú sabe yo no entro en eso. No pierdo mi tiempo en esa bobera. Yo estoy por lo positivo: lo que le doy lo que tengo más la esperiensiá. Eso es unnivel: mientras má tenga de una cosa lleno tengo de la otra. Y a la visconversa. Pero con todo algo tengo tener todavía porque él está pegajoso. Pegajosísimo. Sí sí cincuenta y bien cumplido. Muchacha, jni que Dios no lo quiera! Mira no me hable embolia ni desas cosas que entonse sí me asusto. Muchacha, ¿tú no tenerate de lo que le pasó a Miguel Torruco? Torruco. Torru-có. Sí elator del cine mejicano. Esemismo. Se le murió a la mujer en el mismísimo sofá. Sofá, sofacama -da igual hija. ¿y tú no sabe lo que le pasó a una amiga de una amiga mía? Pues se le murió un tipo conque ella andaba en 11 y 24. ¡Ay niña no-te-haga la inocente! Claro que hotelito. La posada niña la que está ahí junto al río, como quien va para Mirallar. Ah, vea. Claro que la conoco. ¿Seguro tú me vas desir que no la conoce tú tampoco? Ah bueno. Pues bueno, esta amiga de mi amiga va y se le queda muerto el hombre la cama. A las dos de la mañana. Ni un alma. ¿Ya que tú no sabe lo que hizo ella? Cojió, muy tranquila, calmadita así y lo vistió, llamó al que atiende, 10 metió la máquina, se puso al timón... No si por eso yo estoy aprendiendo manejar. Bueno, pues arrancó y se fue a la casa socorro y va y dise que el individuo en cuestión como disen la crónica roja, se murió dun intacto cardiaco mientras manejaba. ¿Qué te parese? El crimen perfetto. Sí, claro que yo tengo cuidao. El ni se ocupa, bobita... No, si él me deja, porque él sabe bien a mí no se me puede amarrar corta. Yo creo, confidencialmente miamiga, que hasta le gusta su poquito y todo. Sí, hija: todos son así. Es la edá. La vejés... Sí un viejo sato. Sí, sí. Total. Si eso lo que nos vamos a llevar. A mí que me quiten lo bailao... Bueno, pon otra palabra si tú quiere y te

gusta más. Pero, por fa-vor, no lo corras por ahí. Sí, sí, cuando tú quieras. Bueno, ya tú sabe te puedo invitar al Tenis un día desto. ¿Oye? Bueno, miamiga, voy a colgarte que quiero darme un baño y lavarme la cabeza que me voy pa la peluquería. No, Mirta de Perale. Muy bueno tú, un tiro. Se me ha puesto el pelo de ma-ra-bi-lla. Deja que tú me vea. Bueno, miami, hasta luego.

*Solón.*

### **7.3. Los juegos**

[Las páginas en blanco.]

[La página en negro.]

[La página en el espejo.]

[Literatura aleatoria.]

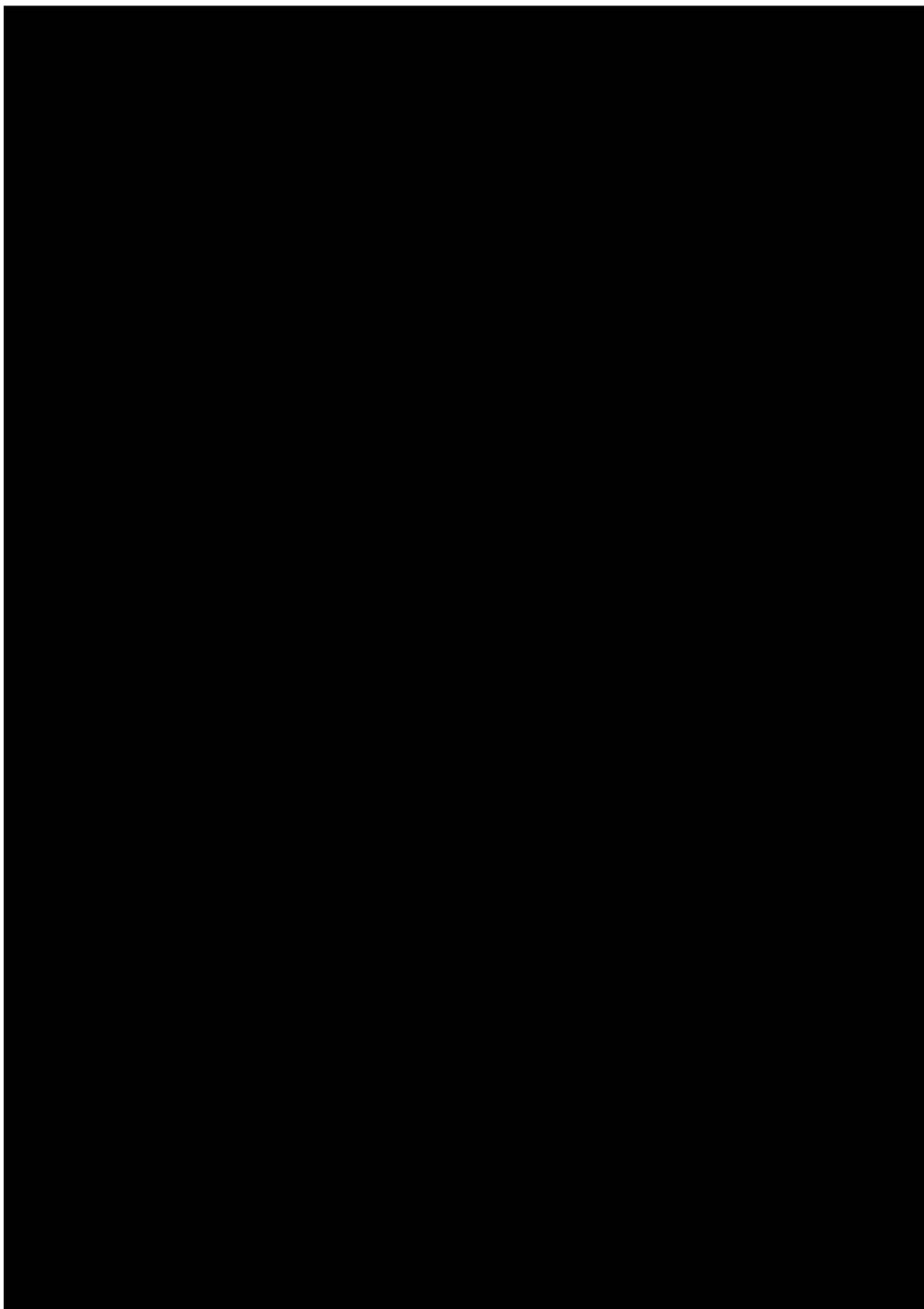
[Los juegos numéricos.]

[La partitura.]











---

¿Una broma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de B? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma? Entonces, caballeros, la cosa es seria. ¿y los problemas que ponía a Silvestre para su desespero ( el de Silvestre que le decía, Eres el Capablanca de la escritura invisible: ¿Por qué? preguntaba Bustró. Él no se conformaba con las 64 casillas del tablero: ¿Quería 69? decía riendo Bustró: No, respondía serio Silvestre que no admite bromas cuando él habla en serio o al revés, Quería añadir dificultad al juego-ciencia, que le parecía ya demasiado juego y poca ciencia o viceversa: y Bustró que decía, Sólo que yo soy un Capablanca que mira cómo juegan solos los (caryl) chessmen: escribo con tinta simpática) y el regocijo entonces del Bust que parecía el jinete de una carrera de steeplechase (palabras que enfuriarían a este Eddy Arcaro del diccionario, como lo hacían las frases el desierto de Sahara y el monte Mont-Blanc o la ciudad de Leningrado, que lo enfurecían siempre que alguien las decía, excepto cuando las decía él, que parecían aliviarlo) o mejor: él mismo el maestro diseñador de los obstáculos literarios y proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (aquí Silvestre saltaba: jump) antes de publicarlo o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar (esta frase le gustaría al B. si la leyera, estoy seguro) y mecanografiar entonces .wdyx gtsdw ñ'r hiayseos! r'ayiu drfty/tp? O querer ver un libro escrito todo al revés,) donde la última palabra fuera la primera ya la inversa, y ahora que sé que Bus viajó al otro mundo, a su viceversa, al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso que leerá esta página como él siempre quiso: así:

lecta esta página como el siempre dñso: así:

viéversa, al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso que  
primera y a la inversa, y ahora que sé que Bus viajó al otro mundo, a su  
puerter ver un libro escrito todo al revés, donde la última palabra fuera la  
mcanogstiar entonces. wdyx gtdw ñ r hiazscos! R'ayn dtrf\p? O  
al azar (esta frase le gustaria al B. Si la leyera, estoy seguro) y  
jump) antes de publicar o embastelar las teclas de la máquina de escribir  
el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo) (adun Silivestre saltaba:  
personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que  
negro se leyera rojo o azul o sin color o blanco y si alguna que un  
prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando busiera  
diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un  
propoma entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le  
mejor él mismo el maestro diseñador de los obstáculos literarios y  
algunas las decía, excepto cuando las decía él, que parecían aliviarlo) o  
Mont-Blanc o la ciudad de Lemnigrado, que lo confundían siempre que  
diccionario, como lo hacían las frases el desierto de Sahara y el monte  
solos los (cary) chessmen (palabras que confundían a este Eddy Arcano del  
Bustro que decía, sólo que yo soy un Capablanca que miro como juegan  
ciencia, que le parecía ya demasiado juego y poca ciencia o viceversa: y  
cuando él habla en serio o al revés, queira añadir dificultad al juego-  
Decía riendo Bustro: No, respondía serio Silivestre que no admite promas  
Bustro. Él no se conformaba con las 64 casillas del tablero: ¿Quería 64?  
decía. Eres el Capablanca de la escritura invisible: ¿Por qué preguntaba  
problemas que ponía a Silivestre para su desespere) (el de Silivestre que le  
proma dentro de una proma? Entonces, caballeros, la cosa es seria. Y los  
¿Una proma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de B? ¿Una proma? ¿Una

---

El número 8 es otra de las llaves del Misterio. Está hecho por dos ceros y es el primer continente de un cubo. El Gran Paso, es decir, el 2, es su raíz cúbica y a su vez 8 es el doble de 4, el número geométrico o pitagórico por excelencia. Vertical es todo esto y más en la charada cubana significa muerto, y 64, en esta misma charada, es muerto grande, el Gran Muerto.  $8 \times 8 = 64$  como creo que sabes. (Le dije que sí con la cabeza de la poya.) En la antigüedad era el número dedicado a Poseidón, ese Neptunono que en Cuba tiene calles y estatuas y farolas, a quien tú quieres tanto. La calle, no te olvides, nace en el Parque Central.

Ese mismo número se fatiga y se acuesta, se alarga, notiene fin, es el infinito. (O su símbolo, que es lo único cierto que sabemos de él, le dije. No me oyó.) El espacio es un Lecho de Procusto.

El cinco (perdón, Cué, viejito, el 5) es un número mágico en la mitología numérica china: ellos inventaron los cinco sentidos, los cinco órganos del cuerpo, etc.

El 9 es otro número con un comportamiento «extraño». Es, por supuesto, el cuadrado de 3, que es el primer número impar verdadero, ya que el 1 es la unidad, la base, nuestra madre. (¿Y el cero?, le pregunté.) Es una convención árabe, me dijo. No es un número. (Pero es nuestro infinito, le dije. partimos de él y en él terminamos. Se sonrió. También me hizo un cero con los dedos, ese mudrá popular que indica además que todo va o fue bien –o que no hay nada.) 9 sumado por sí es 18 y multiplicado por sí mismo es 81. al revés y al derecho, el número en el espejo. Como puedes ver, sumados cada uno de sus dígitos nos volvemos a encontrar con el 9.

¿Sabes que los números primos son extraños ante los números pares y los impares? (No lo sabía.) Sí, su serie es discontinua y arbitraria y todavía no está completa. Ni se

completará jamás. Solamente los grandes matemáticos y los grandes magos encuentran primos –o pueden encontrarlos.

(¿Dónde, entre ellos, estaba Arsenio Cué?)

Te voy a enseñar el verdadero número perfecto. (Se detuvo y me miró.) ¿No te parece extraño que en casi todas las máquinas de escribir, en la tuya es así, me consta, el signo de número queda encima del 3, como diciendo que ése es el Número? Es el gran cuadrado.

(Cogió con gran aparato una servilleta de papel y sacó mi pluma del bolsillo. Empezó a pintar números.)

4	9	2
---	---	---

(Se detuvo. Pensé que iba a sumar.)

4	9	2
3	5	7

(Esperemos que no esté él tan borracho como tú, le dije. O a la menor provocación, como dice Eribó, estaremos lidiando con el infinito.)

4	9	2
3	5	7
8	1	

(Estabilidad para ti, me dijo, sonriendo, y para mí.)

4	9	2
3	5	7
8	1	6

(Miró el papel, triunfante, como si hubiera inventado o estuviera inventando este cuadrado numérico.)

Ahí lo tienes. El cuadrado mágico. Vale tanto como un círculo, me miró esperando que le preguntara por qué. (¿Por qué?) Porque como quiera que sumes tendrás el número 15. Vertical, horizontal, y diagonalmente da 15. Fíjate también que la suma de estos dígitos, 1 y 5, da 6, que es el número final y restados uno del otro tienes el primer número del cuadrado, el 4.

Como ves, falta el 0. Históricamente te puede indicar que el cuadrado es anterior a los árabes, porque antes se hacían con letras, que eran los números. Para mí este es el cuadrado de la vida.

(Quise decirle que era un euclidiano tardío, pero sabía su respuesta de pitagórico temprano.)

Niega a tu nada. Al 0.

### *Literatura aleatoria*

(Critiqué aquí –yo entre todas las personas: pero siempre soy así: reacciono contra lo que tengo enfrente, aunque sea mi imagen del espejo-, le censuré que se llevara de tal manera por los números y me respondió recitando:

Sólo confío en las cosas inciertas

Sólo las cosas claras están para mí turbias

No abrigo dudas más que en la certeza

Y por azar el conocimiento busco

Y cuando gano todo, perdiendo me retiro

François Villon

*Ballade du Concours de Blois*

(Eso es literatura. ¿Le dije?)

No, literatura es esta Obra Maestra Posible: Habría que escribir *Rojo y Negro* de nuevo, pa'gina tras página, lénea a línea, frase por frase, palabra sobre palabra, letra a letra. Habría, inclusive, que poner los puntos y las comas sobre puntos y comas, en el mismo sitio, evitando los puntos y comas originales con sumo cuidado. Habría que colocar los puntos de las íes (y de las jotas, dije yo) sobre las *íes*, sin desplazar los puntos de origen. Quien hiciera esto y escribiera un libro radicalmente distinto, igual pero diferente, tendría la Obra Maestra. Quien firmara este libro (Pierre Menard, interrumpí –Arsenio no se contrarió sino que dijo: ¿Tú también creíste que era eso!) Con el nombre (hizo una pausa borgiana) de Sthendal, tendría la Obra Maestra Total.

(Es un blue-print dibujado con tinta simpática.)

No. Ni un programa. La única literatura posible para mí sería una literatura aleatoria. (¿Como la música? Le pregunté.) No, no habría ninguna partitura, sino un diccionario. (¿Pensé en Bustrófedon? porque enseguida rectificó) O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno, donde tu amigo Zenón no sólo no se diera la mano con Avicena, que es fácil porque los extremos, etcétera, sino que ambos anduvieran cerca de potaje o revólver o luna. Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quién podría hacer su libro. No habría más que tirar los dados. Que sale un 1 y un 3, pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra número 4 o todavía la 13 –o todas ellas, que se leerían en un orden

arbitrario que aboliría o aumentaría el azar. La ordenación también arbitraria de las palabras del listí, y esta misma colocación podría estar regida por los dados. Quizás tuviéramos entonces verdaderos poemas y el poeta volvería a ser un hacedor o de nuevo un trovador. Lo de aleatorio entonces no sería una aproximación o una metáfora. Alea jacta est quiere decir que se tiró el dado, como creo que sabes.

(Si, lou séi, le dije. ¿Porqué no llamarla aleataratura?

Eso sería otra Bustrofonada.

(Mira, que él tiene una idea no tan lejana de la tuya.)

¿Sí? ¿Cuál? ¿La conozco?

(¿Estaba preocupado o interesado simplemente? Se parecen, no creas. Bustrófedon piensa que se puede hacer un libro con dos o tres palabras y creo que llegó a escribir una página con una palabra sola.)

Ya se le adelantó Chano Pozo, en 1946.

(¿Sí?)

Recuerda aquella guaracha Blen blen blen. Su letra es solamente:

*Partitura*

blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen  
blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen

#### 7.4. La traducción

### HISTORIA DE UN BASTÓN Y ALGUNOS

### REPAROS DE MRS. CAMPBELL

#### LA HISTORIA

Llegamos a la Habana un viernes alrededor de las tres de la tarde. Hacia un calor terrible. Había un techo bajo de gordas nubes grises, negras más bien. Cuando el ferry entró en el puerto se acabó la brisa que nos había refrescado la travesía, de golpe. La pierna me estaba molestando de nuevo y bajé la escalerilla con mucho dolor. Mrs. Campbell venía hablando detrás de mí todo el santo tiempo y *todo* le parecía encantador: la encantadora pequeña ciudad, la encantadora bahía, la encantadora avenida frente al muelle encantador. A mí me parecía que había un a humedad del 90 o 95 por ciento y estaba seguro de que la pierna me iba a doler todo el fin de semana. Fue una buena ocurrencia de Mrs. Campbell venir a esta isla tan caliente y tan húmeda. Se lo dije en cuanto vi desde cubierta el tejado de nubes de lluvia sobre la ciudad. Ella protestó y dijo que en la oficina de viajes le habían jurado que siempre pero siempre había en Cuba tiempo de primavera. ¡Primavera mi adolorido pie! Estábamos en la zona tórrida se lo dije y me respondió: «Honey, *this is the Tropic!*»

Al borde del muelle había un grupo de estos encantadores nativos tocando la guitarra y moviendo unas marugas grandes y gritando unos ruidos infernales que ellos

debían llamar música. También había, como decorado para la orquesta aborígen, una tienda al aire libre que vendía frutos del árbol del turismo: castañuelas, abanicos, pintarrajeados, las marugas de madera, palos musicales, collares de conchas de moluscos, objetos de barro, sombreros de paja dura y amarilla y cosas así. Mrs. Campbell compró una o dos cosas de cada renglón. Estaba encantada. Le dije que dejara esas compras para el día que nos fuéramos. «Honey», dijo, «they are souvenirs». No entendía que los souvenirs se compran a la salida del país. Ni tenía sentido explicarle. Afortunadamente en la aduana fueron rápidos, cosa que me asombró. También fueron amables, de una manera un poco untuosa, ustedes me entienden.

Lamenté no haber traído el carro, ¿De qué vale viajar en ferry si no se trae el automóvil? Pero Mrs. Campbell creía que perderíamos mucho tiempo aprendiendo las leyes del tránsito. En realidad, temía otro accidente. Ahora tenía una razón más que agregar. «Money, con la pierna *así* no podrías conducir, dijo ella. «Lets get a cab.»

Pedimos un taxi y algunos nativos –más de los convenientes- nos ayudaron con las maletas. Mrs. Campbell estaba encantada con la proverbial gentileza latina. Inútil decirle que era una gentileza proverbialmente pagada. Siempre los encontraría maravillosos, antes de llegar ya sabía que todo sería maravilloso. Cuando el equipaje y las mil y una cosas que Mrs. Campbell compró estuvieron en el taxi, la ayudé a entrar, cerré la puerta, en competencia apretada con el coger, y di la vuelta para entrar más cómodamente por la otra puerta. Habitualmente yo entro primero y luego Mrs. Campbell, para que le sea más fácil, pero aquel gesto de cortesía impráctica que Mrs. Campbell, deleitada, encontró *very latin*, me permitió cometer un error que nunca olvidaré. Fue entonces cuando vi el bastón.

No era un bastón corriente y no debía haberlo comprado por esa sola razón. Era llamativo, complicado y caro. Verdad que era de una madera preciosa que a mí me pareció ébano o cosa parecida y que estaba tallado con un cuidado prolijo –que Mrs. Campbell llamó exquisito- y que pensando en dólares no era tan costoso en realidad. Miradas de cerca las tallas eran dibujos grotescos que no representaban nada. El bastón terminaba en una cabeza de negra o de negro –nunca se sabe con esta gente, los artistas- de facciones groseras. En general era repelente. Sin embargo, me atrajo en seguida y aunque no soy hombre de frivolidades, creo que pierna dolorosa o no, lo habría comprado. (Tal vez Mrs. Campbell al notar mi interés me hubiera empujado a comprarlo.) Por supuesto, Mrs. Campbell lo encontró bello y original y –tengo que coger aliento antes de decirlo - *excitante*. ¡Dios mío, las mujeres!

Llegamos al hotel, tomamos las habitaciones, felicitándonos porque las reservaciones funcionaran, subimos a nuestro cuarto y nos bañamos. Ordenamos un snack a room-service y nos acostamos a dormir la siesta –cuando estés en Roma... No, en realidad hacía calor y demasiado sol y ruido afuera, y se estaba bien en la habitación limpia y cómoda y fresca, casi fría por el aire acondicionado. Estaba bien el hotel. Verdad que cobraban caro, pero lo valía. Si alguna cosa han aprendido los cubanos de nosotros es el sentido del confort y el Nacional es un hotel cómodo y mucho mejor todavía, eficiente. Nos despertamos ya de noche y salimos a recorrer los alrededores.

Fuera del hotel encontramos un chofer de taxi que se ofreció a ser nuestro guía. Dijo llamarse Raymond Algo y nos mostró un canet sucio y descolorido para probarlo. Después nos enseñó este pedazo de calle que los cubanos llaman La Rampa, con sus tiendas y sus luces y la gente paseando arriba y abajo. No está mal. Queríamos conocer Tropicana, que se

anuncia dondequiera como «el cabaret más fabuloso del mundo» y Mrs. Campbell casi hizo el viaje por visitarlo. Para hacer tiempo fuimos a ver una película que quisimos ver en Miami y perdimos. El cine estaba cerca del hotel y era nuevo y tenía refrigeración.

Regresamos al hotel y nos cambiamos. Mrs. Campbell insistió en que yo llevara mi tuxedo. Ella iría de traje de noche. Al salir, la pierna me estaba doliendo de nuevo –parece que a consecuencia del frío en el cine y en el hotel- y agarré el bastón. Mrs. Campbell no hizo objeción y más bien pareció encontrarlo divertido.

Tropicana está en un barrio alejado del centro de la ciudad. Es un cabaret casi en la selva. Sus jardines crecen sobre las vías de acceso a la entrada y todo está lleno de árboles y enredaderas y fuentes con agua y luces de colores. El cabaret puede anunciarse como físicamente fabuloso, pero su show consiste –supongo que como todos los cabarets latinos- en mujeres semidesnudas que bailan rumba y en cantantes que gritan sus estúpidas canciones y en crooners al estilo del viejo Bing Crosby, pero en español. La bebida nacional en Cuba se llama Daiquiri y es una especie de batido helado con ron, que está bien para el calor en Cuba –el de la calle me refiero, porque el cabaret tenía el «típico», según nos dijeron, «aire acondicionado cubano», que es como decir el clima del polo norte entre cuatro paredes tropicales. Hay un cabaret gemelo al aire libre, pero esa noche no estaba funcionando, porque esperaban lluvia. Los cubanos son buenos meteorólogos, porque no bien empezamos a comer una de estas comidas llamadas internacionales en Cuba, llenas de grasa y refritas y de cosas demasiado saladas con postres demasiado dulces, empezó a caer un aguacero que sonaba fuera por encima de una de esas orquestas típicas. Esto lo digo para indicar la violencia de caída de agua, pues hay pocas cosas que suenen más alto que una orquesta cubana. Para Mrs. Campbell todo era el colmo de lo salvaje sofisticado: la lluvia,

la música, la comida y estaba encantada. Todo hubiera ido bien –o al menos pasable, porque cuando cambiamos para whiskey y soda simplemente, casi me sentí en casa-, sino es porque a un estúpido mece maricón del cabaret, que presentaba no solamente el show al público, sino el público a la gente del show, si a este hombre no se le ocurre preguntar nuestros nombres –y quiero decir, a todos los americanos que estábamos allá- y empieza a presentarnos en un inglés increíble. No solamente me confundió con la gente de las sopas, que es un error frecuente y pasajero, también me presentó como un playboy internacional. ¡Pero Mrs. Campbell estaba al borde del éxtasis de risa!

Cuando dejamos el cabaret, después de medianoche, había terminado de llover y hacía menos calor y la atmósfera ya no era opresiva. Estábamos los dos bien tomados, pero no olvidé el bastón. Así que con una mano sostenía el bastón y con la otra a Mrs. Campbell. El chofer se empeñó en llevarnos a ver otra clase de show, del que no hablaría si no tuviera la excusa de que tanto Mrs. Campbell como yo estábamos muy bebidos. A Mrs. Campbell le pareció muy excitante –como la mayoría de las cosas en Cuba-, pero yo tengo que confesar que lo encontré bien aburrido y creo que me dormí. Es una rama local de la industria del turismo, en que los choferes de alquiler actúan como agentes vendedores. Lo llevan a uno sin pedirlo y antes de que usted se dé cuenta, está ya dentro. Es una casa como otra cualquiera, pero luego que uno está dentro lo pasan a un salón donde hay sillas en derredor, como en uno de esos teatros puestos de moda por los años cincuenta, teatro en redondo, solamente que en el centro no hay escenario, sino una cama, una cama redonda. Sirven bebidas –que cobran mucho más caras que en el cabaret más caro- y luego, cuando está todo el mundo sentado, apagan las luces y encienden una luz roja y otra azul encima de la cama, pero usted puede verlo todo muy bien. Y entran dos mujeres, desnudas. Se

acuestan en la cama y comienzan a besarse y a hacer el amor y algunas cosas realmente abominables por la incidencia, la poca higiene. Luego entra un hombre –un negro era, que se veía más negro por la iluminación- con un sexo exageradamente largo y hace esas cosas tan terriblemente íntimas con estas mujeres y parecen divertirse con todo. Había allí unos cuantos oficiales de marina, por lo que me pareció todo muy antipatriótico, pero ellos parecían divertirse y no es asunto mío si se divierten en estas cosas con uniforme o sin él. Después que terminó la performance, encendieron las luces y –habrá descaro- las dos mujeres y el negro saludaron al público. Este individuo y las mujeres hicieron algunos chistes a costa de mi tuxed y el color negro de mi bastón, completamente desnudos allí frente a nosotros, y los marinos se divertían y hasta Mrs. Campbell parecía divertida. Finalmente, el negro se acercó a uno de los oficiales y le dijo en un inglés muy cubano que odiaba a las mujeres, dándole a entender algo muy sucio, pero los marineros se reían a carcajadas y Mrs. Campbell también. Todos aplaudieron.

Dormimos hasta las diez de la mañana del sábado y a las once nos fuimos a esta playa, Varadero, que está a unas 50 millas de La Habana y estuvimos todo el día en la playa. Había un sol terrible, pero el espectáculo del mar con sus variados colores y la arena blanca y los viejos balnearios de madera parecía algo digno de un film en colores. Hice muchas fotos y Mrs. Campbell y yo la pasamos muy bien. Aunque por la noche toda la espalda la tenía cubierta de ampollas y padecía una indigestión por culpa de estas comidas cubanas hechas con mariscos, tan excesivas. Regresamos a La Habana, traídos por Raymond, que nos dejó en el hotel después de medianoche. Me alegré de encontrar mi bastón en la habitación, esperándome, aunque no lo necesité en todo el día, pues el sol y el agua de mar y el calor menos húmedo me habían mejorado la pierna. Mrs. Campbell y yo

estuvimos tomando en el bar del hotel hasta bien tarde, oyendo más de esta música extremista que a Mrs. Campbell parece encantarle y me sentía bien, porque bajé con el bastón en la mano.

Al otro día, domingo por la mañana, despedimos a Raymond hasta la hora de regresar al hotel a recoger nuestras cosas. El ferry se iba a las dos de la tarde. Luego decidimos salir a caminar por la ciudad vieja y mirar los alrededores un poco y comprar algunos souvenirs más, de acuerdo con el deseo de Mrs. Campbell. Hicimos las compras en una tienda para turistas frente a un cariado castillo español, que está abierta todos los días. Íbamos cargados con los paquetes y decidimos sentarnos en un viejo café a tomar algo. Todo estaba muy callado y me gustó la atmósfera antigua, civilizada del domingo allí en la parte vieja de la ciudad. Estuvimos bebiendo durante una hora o cosa así y pagamos y salimos. A las dos cuadas recordé que había dejado el bastón olvidado en el café y regresé. Nadie parecía haberlo visto, lo que me extrañó: estas cosas suceden. Mortificado, salí a la calle, con un disgusto demasiado profundo para una pérdida tan insignificante. Mi asombro, pues, fue extraordinario y grato cuando al doblar una calle estrecha hacia un stand de taxis, iba un viejo con mi bastón. De cerca, vi que no era un viejo, sino un hombre de edad indefinible, visiblemente un idiota mongólico. No era cuestión de entenderse con él ni en inglés ni en el precario español de Mrs. Campbell. El hombre no comprendía y se aferraba al bastón.

Temí una situación de slapstick si agarraba el bastón por un extremo, como me aconsejó Mrs. Campbell, habida cuenta que el mendigo *—era* uno de esos mendigos profesionales que abundan en estos países- se veía un hombre fuerte. Traté de hacerle entender que el bastón era mío, por señas, pero no lograba más que hacer unos ruidos

extraños con su garganta por toda respuesta. Por un momento pensé en los músicos nativos y en sus canciones guturales. Mrs. Campbell sugirió que le comprara mi bastón, pero no quise hacerlo. «Querida», le dije, tratando al mismo tiempo de cerrarle la retirada al mendigo con mi cuerpo, «es una cuestión de principios: el bastón me pertenece». No iba a dejar que se quedara con él porque fuera un morón y mucho menos se lo iba a comprar, porque era prestarse a una extorsión. «No soy hombre de chantajes», dije a Mrs. Campbell, bajando de la acera a la calle, porque el mendigo amenazaba cruzar al otro lado. «Lo sé, honey», dijo ella.

Pronto tuvimos una pequeña turba local a nuestro alrededor y me sentí nervioso, pues no quería ser víctima de ninguna lynching mob, ya que yo parecía un extranjero que abusaba de un nativo indefenso. La gente, sin embargo, se portó bien, dadas las circunstancias. Mrs. Campbell les explicó lo mejor que pudo y hasta hubo uno que hablaba inglés, un inglés bien primitivo, que se ofreció de mediador. Intentó, sin ningún éxito, comunicarse con el idiota. Éste no hacía más que abrazar el bastón y hacer señas y ruidos con la boca indicando que era suyo. La multitud, como todas las turbas, unas veces estaba de parte mía y otras de parte del mendigo. Mi esposa trataba de explicarles todavía. «Es una cuestión de principios», dijo, más o menos en español. «Mr. Campbell es el legítimo dueño del bastón. Lo compró ayer, lo olvidó esta mañana en un café, este señor», se refería al cretino, a quien apuntaba con el dedo, «lo tomó, y no le pertenece, no, amigos». La gente estaba ahora de nuestra parte.

Pronto fuimos una molestia pública y vino un policía. Afortunadamente era un policía que hablaba inglés. Le explique lo que pasaba. Trató de dispersar la multitud, pero aquella gente estaba interesada tanto como nosotros en la solución del problema. Habló con

el idiota, pero no había manera de comunicarse con aquel hombre, como ya le había explicado. Es cierto que el policía perdió la paciencia y sacó su arma para conminar al mendigo. La gente hizo silencio y temí lo peor. Pero el idiota pareció comprender y me entregó el bastón, con un gesto que no me agradó. El policía guardó el arma y me propuso que le diera algún dinero al morón, no como compensación, sino como un regalo «al pobre hombre», en sus palabras. Me opuse abiertamente: esto era aceptar un chantaje social, puesto que el bastón me pertenecía. Lo expliqué al policía. Mrs. Campbell trató de interceder, pero no vi razón para ceder: el bastón era mío y el mendigo lo había tomado sin ser suyo, darle cualquier dinero por su devolución era recompensar un robo. Me negué. Alguien en la multitud, según me explicó Mrs. Campbell, propuso una colecta. Mrs. Campbell, de puro corazón tonto, quería contribuir de su bolsillo. Había que terminar con aquella situación ridícula y cedí, aunque no debí haberlo hecho. Le ofrecí al idiota unas cuantas monedas –no sé cuantas exactamente, pero casi tanto como me costó el bastón- y quise dárselas, sin rencor, pero el mendigo no quiso aceptarlas. Ahora actuaba su papel de parte ofendida. Mrs. Campbell medió. El hombre pareció aceptar, pero enseguida rechazó el dinero con los mismos ruidos guturales. Solamente cuando el policía tomó el dinero en su mano y se lo ofreció, lo aceptó. No me gustó nada su cara, porque se quedó mirando el bastón, cuando yo me lo llevaba, como un perro que abandona un hueso. Por fin terminó aquel incidente desagradable y tomamos un taxi allí mismo –conseguido por mediación del policía, amable como era su deber- y alguien aplaudió cuando nos íbamos y algunos nos saludaron con benevolencia. No pude ver la cara del cretino y me alegré. Mrs. Campbell no dijo nada durante todo el viaje y parecía contar mentalmente los regalos. Yo me sentía muy

bien con mi bastón recobrado, que sería luego un souvenir con una historia interesante, mucho más valioso que los comprados por Mrs. Campbell a montones.

Llegamos al hotel y dije en la carpeta que regresábamos a nuestro país esa tarde, que nos prepararan las cuentas, que almorzaríamos en el hotel. Subimos.

Como siempre, abrí la puerta y dejé entrar a Mrs. Campbell, que prendió la luz porque las cortinas estaban todavía corridas. Ella entró al salón y siguió al cuarto. Cuando encendió la luz, dio un grito. Creí que la había cogido la corriente, pensando que en el extranjero siempre hay voltajes peligrosos. También pensé en algún insecto venenoso o en un ladrón sorprendido. Corrí al cuarto. Mrs. Campbell aparecía rígida, sin poder hablar, casi en un ataque de histeria. No comprendí al principio qué pasaba, viéndola en medio del cuarto, catatónica. Pero ella me señaló con ruidos de su boca y la mano hacia la cama. Allí, en una mesita de noche, cruzado sobre el cristal, negro sobre la madera pintada de verde claro, había *otro* bastón.

## LOS REPAROS

Mr. Campbell, escritor profesional, hizo mal el cuento, como siempre.

La Habana lucía bellísima desde el barco. El mar estaba en calma, de un azul claro, casi celeste a veces, machado por una costura morada, ancha que alguien explicó que era el Gulf Stream. Había unas olas pequeñitas, espumosas, que parecían gaviotas volando en un cielo invertido. La ciudad apareció, blanca, vertiginosa. Había nubes sucias en el cielo, pero el sol brillaba afuera y La Habana no era una ciudad, sino el espejismo de una ciudad, un fantasma. Luego se abrió hacia los lados y fueron apareciendo unos colores rápidos que se fundían enseguida en el blanco soleado. Era un panorama, un CinemaScope real, el

cinerama de la vida: para complacer a Mr. Campbell, que tanto le gusta el cine. Navegamos por entre dificios de espejos, reverberos que comían los ojos, junto a parques de un verde intenso o quemado, hasta otra ciudad más vieja y más oscura y más bella. Un muelle se acercó lenta, inexorablemente.

Es cierto que la música cubana es primitiva, pero tiene un encanto alegre, siempre una violenta sorpresa en reserva, y algo indefinido, poético, que vuela arriba, alto, con las maracas y la guitarra, mientras los tambores la amarran a la tierra y las claves –dos palitos que hacen música- son como ese horizonte estable

¿Por qué esa dramatización de la pierna impedida? Quizás quiere parecer un herido de guerra. Mr. Campbell lo que padece es reumatismo.

El bastón era un bastón corriente. Era de madera oscura y quizás era bello, pero no tenía dibujos extraños ni una cabeza andrógina por empuñadura. Era un bastón como hay tantos en el mundo, rudo, con un atractivo pintoresco: todo, menos extraordinario. Supongo que muchos cubanos han tenido un bastón idéntico. Jamás dije que el bastón era excitante: ésa es una grosera insinuación freudiana. Además, nunca compraría la obscenidad de un bastón.

El bastón costó bien poco. El peso cubano vale lo mismo que el dólar.

Muchas cosas en la ciudad me parecieron encantadoras, pero jamás he sufrido el pudor de los sentimientos y puedo nombrarlas. Me gustó la ciudad vieja. Me gustó el carácter de la gente. Me gustó, mucho, la música cubana. Me gustó Tropicana: a pesar de ser una atracción turística que lo sabe, es hermoso y exuberante y vegetal, como la imagen de la isla. La comida era pasable y las bebidas como siempre dondequiera, pero la música y la belleza de las mujeres y la imaginación desatada del coreógrafo fueron inolvidables.

Mr. Campbell se empeña, con sus razones, en convertirme en el prototipo de la mujer común: es decir, de un ser inválido, con el IQ de un morón y la oportunidad de un acreedor a la cabecera de un moribundo. Jamás dije cosas como Money this is the Tropic o They are souvenirs. Él ha leído demasiadas tiras cómicas de Blondie —o ha visto todas las películas de Lucille Ball.

En la narración aparece muchas veces la palabra «nativo», pero no hay que culpar a Mr Campbell: supongo que es inevitable. Cuando Mr (a él que le encantan los signos de puntuación debe de molestarle mucho que yo me olvide del punto de sus señoría) Campbell supo que la administración del hotel «es nuestra», como él dijo, sonrió con sonrisa de conecedor, porque para él la gente del trópico es indolente. También son arduos de distinguir. Un ejemplo: el chofer, bien claro dijo que se llamaba Ramón Garsía.

No me divirtió nunca que se paseara a toda hora con el bastón por la ciudad. En Tropicana, a la salida, completamente borracho, con el bastón que se le cayó tres veces en el corto hall del lobby, fue una calamidad pública. Le encantó, como siempre, que lo confundieran con los Campbell millonarios, que él insiste todavía que son sus parientes. No me reí por lo de playboy internacional, sino por su falso disgusto al oír que lo llamaban «el millonario de las sopas».

Es verdad que Raymond (tuve que llamarle así finalmente) propuso la excursión a ver los *tableaux vivants*, pero por las insinuaciones de Mr Campbell, que no dice que compró una docena de libros pornográficos en una librería francesa, entre ellos una edición, completa, de una novela del siglo pasado editada en inglés en París. No fui yo sola quien disfrutó del espectáculo.

El bastón no lo «encontró» en la calle, caminando junto a un hombre como un personaje-cosa de Gogol, sino en el mismo café. Estábamos sentados (el café estaba lleno) y al levantarse Mr Campbell, echó mano a un bastón que había en la mesa de al lado, oscuro, nudoso: igual que el suyo. Salíamos cuando oímos que alguien corría detrás de nosotros y comenzaba a hacer ruidos: era el dueño del bastón, sólo que entonces no sabíamos que era su verdadero dueño. Mr Campbell quiso dárselo, fui yo quien me opuse. Redije que había comprado es bastón con dinero bueno y que no porque el mendigo fuese un idiota iba a aprovecharse de nosotros, poniendo como pretexto su estado mental. Es verdad que se organizó una pequeña muchedumbre (sobre todo por parroquianos del café) y que hubo discusiones, pero siempre estuvieron de nuestra parte: el mendigo no sabía hablar. El policía (era un policía de turismo) creo que pasaba por casualidad. También estuvo de parte de nosotros, tan decididamente que se llevó preso al mendigo. Nadie propuso una colecta y Mr Campbell no pagó ninguna recompensa, yo no la hubiera permitido además. El cuenta el cuento como si yo hubiera sido convertida en un ángel bueno de pronto, por un bastón mágico. No hay duda de eso: en realidad era yo quien más insistía en que no cediera el bastón. Ahora bien, nunca sugería que agarrara el bastón (Toda la escena está descrita por Mr Campbell como si fuera el escenarista de un film italiano.)

Mi español no es impecable, pero se entiende.

No hubo jamás melodrama. Ni lynching MOBS, ni aplausos, ni cara compungida del mendigo, que no pudimos ver. Tampoco grité cuando vi el otro bastón (encuentro lamentables esas dramáticas letras negras de Mr Campbell: «*otro* bastón», ¿por qué no «*otro* bastón»?), simplemente se lo señalé, sin histeria ni catatonia. Me pareció terrible, por supuesto, pero creí que el error y la injusticia tenían arreglo todavía. Salimos de nuevo y

encontramos el café y por la gente del café, la dirección del precinto donde se habían llevado al mendigo acusado de robo: era el castillo cariado de Mr Campbell. No estaba allí. El policía lo había soltado en la puerta, ante las bromas de los otros policías y las lágrimas del ladrón que era el único robado. Nadie, por supuesto, supo dónde podríamos encontrarlo.

Perdimos el barco y tuvimos que regresar por avión, con los dos bastones.

**EL CUENTO DE UN BASTÓN SEGUIDO  
DE VAYA QUÉ CORRECCIONES  
DE LA SRA DE CAMPBELL**

EL CUENTO

Arribamos a La Habana un viernes por la tarde y bien caliente tarde que fue, con este techo bajo de gordas, pesantes nubes oscuras. Cuando el barco entró en *la Bahía*<sup>1</sup> el piloto del canal simplemente apagó la brisa que refrescó la travesía. Había fresco y de pronto no había. Así como así. El autor Hemingway, presumo, lo llamaría el ventilador del mar. Ahora la pierna me molestaba como demonio y caminé el tablón con mucho dolor, pero sin mostrarlo en beneficio de huéspedes y anfitriones. (¿Debo decir nativos y exploradores?) La Sra. Campbell venía detrás de mí hablando y gesticulando y sombrándose todo el maldito tiempo y encontraba cada cosita encantadora: la encantadora bahía azul, la encantadora ciudad vieja, la encantadora y pintoresca *calle* junto al muelle encantador. ¿Quién, yo? Yo lo que pensaba es que había un 90 o 95 % de humedad ambiente y estaba más que seguro que la maldita pierna me iba a doler terriblemente todo el condenado fin de semana. Fue una idea del diablo venir en viaje de descanso a esta ardiente,<sup>2</sup> empapada isla, desteñida por el sol donde no está quemada. El *Invierno* de Dante. Un proyecto de la Sra. Campbell, por supuesto. (Una ejecución de la Sra. Campbell, estoy tentado a decir, con un *De Ella* bordado detrás.) Ya le advertí cuando vi desde el puente de

---

<sup>1</sup> En español en el original

<sup>2</sup> White hot en el original. Literalmente, al rojo blanco.

cubierta el domo de nubes negras colgando sobre la ciudad, una espada damocliana de lluvia sobre mi pierna. Ella protestó mucho y dijo que el agente de viajes juró sobre su corazón lleno de afiches<sup>3</sup> que *siempre* es primavera en Cuba. Primavera mi dolorido dedo gordo del pie. ¡Agentes de viajes! Debían haber estado todos en *Cuaderno del Mercader* con Carey & Renaldo y coger la enfermedad de Booth. (La de Edwina, quiero decir, una enfermedad de mujer.) Estábamos bien metidos en la infestada de mosquitos, endémica con malaria, poblada por bosques de lluvia Zona Tórrida. Se lo dije así a la Sra. Campbell y ella respondió por supuesto a su vez: «¡Miel, éste es *el Trópico!*»

Sobre el muelle, como una pieza nada desechable de la máquina del desembarco, había un trío de estos encantadores nativos rasgueando una guitarra y sacudiendo dos grandes crótalos como de calabaza y golpeando madera con madera y voceando algunos gritos ferales que ellos deben llamar música. Como *décor*<sup>4</sup> para la orquesta aborígen alguien había erigido una tienda al fresco donde vendían toda clase de frutos del árbol de la ciencia del turismo: castañuelas, *habanicos* pintados, los crótalos vegetales, palitos de música, collares hechos de concha y cuentas de madera y semillas, una mediocre menagerie sacada del tarro de un buey gris, y sombreros de paja dura y seca y amarilla: *Tutti fruti*.<sup>5</sup> La Sra. Campbell compró una o dos piezas de cada ítem y se veía refulgente. De-lei-ta-da. Extática. Le aconsejé dejar todas esas compras para el último día en tierra. «Miel», ella dijo, «son *souvenirs*.»<sup>6</sup> Ella no podía entender que los *souvenirs* se supone que se compren

---

<sup>3</sup> Posterred heart en el original. Literalmente, «corazón carteleado». De poster, cartel, afiche.

<sup>4</sup> En francés en el original. Decorado, escenario.

<sup>5</sup> En italiano en el original. Todos los frutos.

<sup>6</sup> Recuerdos. En francés en el original.

solamente cuando se deja el país. Gracias a Dios, todo se hizo rápidamente en la casa de aduanas, lo que me sorprendió mucho, debo admitirlo. También fueron amables, de una manera untuosa, si saben lo que quiero decir.

Lamenté no haber traído el Buick. ¿De qué sirve viajar por ferry si usted no viene con su carro? Pero la Sra. Campbell pensó, en el último minuto, que íbamos a perder mucho tiempo aprendiendo las regulaciones del tráfico y las calles. Actualmente, ella temía otro accidente. Ahora tenía una razón más que añadir. «Miel, con tu pierna en esa (señalando a) condición, no puedes de alguna manera manejar», ella dijo. «Cojamos un taxi.»

Pedimos un taxi y algunos nativos (más de los que eran necesarios) nos ayudaron con el equipaje. La Sra. Campbell estaba radiante con la así llamada gentileza latina. Proverbial, ella dijo. Dando propinas en manos extras, pensé en decirle en lo inútil que sería decirle que es una gentileza proverbialmente bien pagada. Ello los encontrará siempre maravillosos, no importa lo que hagan y/o prueben en contrario. Aun antes de llegar sabía que todo saldría maravillosamente bien. Cuando las maletas y las mil y una cosas que la Sra. Campbell compró estuvieron dentro del taxi, cerré la puerta (en competencia ardua con el chofer, evidentemente emparentado con Jesse Owens) y di la vuelta para entrar por la otra puerta. Usualmente, entro primero y la Sra. Campbell me sigue, para hacerles las cosas más fáciles. Pero este gesto de imprácticas buenas maneras que la Sra. Campbell, embriagada, encontró *mucho latino*<sup>7</sup>, me indujo a un error que nunca olvidaré. Fue entonces (del otro lado) que vi el bastón.

---

<sup>7</sup> Sic.

No era un bastón ordinario y no debía haberlo comprado solamente por esa razón. Además de ser una ostentosa cosa, era caro. Ciertamente, estaba hecho de alguna preciosa madera dura, ébano o algo así, y estaba tallado con un cuidado prolijo. (Toque exquisito, dijo la Sra. Campbell.) Pensando en dólares, sin embargo, no era tan caro. Bajo inspección más cercana, las tallas eran en realidad adornos grotescos sin ningún significado. El bastón terminaba en la cabeza de un Negro o Negra (nunca se sabe con esta gente, los artistas), de facciones notablemente groseras. *In toto*,<sup>8</sup> quedaba un poco en este lado de lo repelente. Tonto, me atrajo de inmediato y no puedo decir por qué verdaderamente. No soy hombre frívolo, pero creo que lo hubiera comprado, pierna dolorida o no. Quizás la señora Campbell me hubiera empujado a comprarlo finalmente, viendo mi interés. Como todas las mujeres, ella ama comprar cosas. Ella dijo que era bello y original y (debo ir por aire antes de decirlo) excitante. ¡Dios mío! Los mujeres.<sup>9</sup>

En el hotel, ella nuestra suerte, todavía corría bien y las reservaciones fueron encontradas válidas. Empecé a considerar el bastón un encanto de buena suerte. Subimos y nos duchamos y ordenamos una merienda rápida a servicio de cuartos. El servicio fue rápido como la merienda fue buena y echamos un sueñito satisfactorio, la *siesta* Cubana – cuando en La Habana... No, había mucho calor y mucho ruido y mucho sol afuera y estaba limpio y cómodo y fresco adentro. Un buen, tranquilo, refrigerado hotel. Verdad que era caro, pero lo valía. Si hay algo que los cubanos han aprendido bien de nosotros es el sentido del confort y El Nacional es un hotel cómodo y aún mejor, eficiente. Nos levantamos tarde, a prima noche y dimos una vuelta por la vecindad.

---

<sup>8</sup> En latín en el original.

<sup>9</sup> Sic.

En los fragantes jardines del hotel conocimos a una suerte de chofer de taxi que se ofreció a ser nuestro guía. Dijo llamarse Ramón Algo y produjo una sucia, estrujada tarjeta de identidad para probarlo. Luego nos guió a través de un laberinto de palmeras y autos parqueados hasta esta ancha calle que los habañeros<sup>10</sup> llaman *La Rampa*, con tiendas y clubes y restaurantes en toda ella y anuncios de neón y tráfico pesado y gente subiendo y bajando por la rampa que da nombre a la avenida. No está mal, a la manera de San Francisco. Queríamos conocer Tropicana, el Night-club que se anuncia a sí mismo como el «cabaret más fabuloso del mundo». La sra. Campbell así hizo el viaje solamente para visitarlo. Nosotros, o más bien ella, decidimos cenar allá. Mientras tanto, fuimos a una película que quisimos ver en Miami y nos perdimos. El teatro estaba cerca del hotel y era nuevo y moderno y aireacondicionado.

Regresamos al hotel a cambiarnos para la ocasión. La Sra. Campbell insistió en que yo debía llevar mi traje de media etiqueta. Ella iría emperifollada en una bata de noche. Saliendo, mi pierna me estaba doliendo de nuevo, probablemente debido al frío dentro del teatro y del hotel, y llevé el bastón conmigo. Al contrario, lo encontró divertido.

*Tropicana* está localizado en un barrio de las afueras. Es un cabaret en la jungla. Los jardines ofrecen sobre los callejones de entrada y cada yarda cuadrada está plagada de árboles y arbustos y lianas y *epiphytes* que la Sra. Campbell insistía eran orquídeas, y estatuas clásicas y fuentes chorreando agua y *spot-lights* de colores ocultos. El night-club puede describirse como físicamente fabuloso, la cumbre, pero el espectáculo se queda en llanos desnudos mayormente y simples, como todo cabaret Latino, yo supongo, con

---

<sup>10</sup> Sic

mujeres semi desnudas que bailan la rumba y cantantes mulatos que gritan esas canciones tontas y cancioneros almidonados que se aprovechan del estilo del Viejo Bing<sup>11</sup>, en español, claro. La bebida nacional de cubana se llama Daiquiri, un mejunje mejor descrito como un batido helado de ron, bueno para el usual clima de Cuba, no muy lejano de un alto horno. El calor de la calle, quiero decir, porque este cabaret tenía la «típica», así nos dijeron, «refrigeración cubana», que es como decir el clima del Polo Norte emparedado en un cuarto. Hay un cabaret gemelo aunque sin techo, el *aire libre*, que no se usaba esta noche particular pues esperaban lluvia a eso de las once. Los cubanos son buenos meteorólogos. Empezábamos a comer una de esas comidas llamadas en Cuba internacionales, católicamente grasientas y llenas de cosas todasfrítas con alimentos demasiado salados y postres demasiados dulces, cuando comenzó a caer una lluvia tan pesada que se podía oír por sobre la música. Esto es para sugerir la violencia del aguacero, pues hay pocas cosas que quedan sobre este mundo que suenen más alto que una orquesta típica cubana. Para la sra. Campbell habíamos llegado al límite, al acmé, al summum: el habitat del salvaje sofisticado: selva, lluvia, música, comida, silvestre pandemonium-y ella estaba, simplemente, encantada. Mejor, visitando Las Encantadas. Todo habría salido pasable o más bien bien el momento en que cambiamos por *bourbon* y *soda*,<sup>12</sup> cuando fue casi como en casa, si solamente entonces este *maricón* del *emcee*<sup>13</sup> no hubiera empezado a presentar a los intérpretes al público y el público a los intérpretes y cada quien al otro y luego ¡el ápice! Este payaso o bufón envió a alguien a preguntarnos nuestros nombres y nos

---

<sup>11</sup> Bing Crosby.

<sup>12</sup> Coctail. El bourbon es un whiskey de centeno hecho en Kentucky.

<sup>13</sup> Emceé, abreviatura fonetizada de Master of Ceremonias, maestro de ceremonias.

---

introduce en este increíble inglés suyo. No solamente me tomó por una de esas gentes de las sopas, que es un error frecuente y soportable, pero además dijo (a través del atavoz, note usted) que yo era un *playboy*<sup>14</sup> internacional. ¡Oh muchacho! Probablemente el Playboy del Mundo Occidental. ¿Y qué creen ustedes que la Sra. Campbell está haciendo todo este tiempo? Llorando, bañada en lágrimas de risa, riendo, a carcajadas. ¡Gozosa!

Cuando dejamos el cabaret, bien después de medianoche, había cesado de llover y el aire estaba fresco y claro, una limpia mañana nueva. Estábamos los dos intoxicados, pero no olvidé mi bastón. Con una mano lo llevaba mientras con la otra hacía lo mismo por la Sra. Campbell. El chofer-guía-consejero físico, este Virgilio del Infierno de la noche, insistió en llevarnos a ver otra clase de espectáculo (*show*). No hablaría de él si no tuviera la excusa de que ambos, el Sr. y la Sra. Campbell estaban bien borrachos. E,b,r,i,o,s. La Sra. Campbell lo encontró muy excitante, no para mi sorpresa. Debo confesar que para mí fue un asunto desagradable, aburrido y creo que dormí sobre un pedazo de él. La *función* es un subproducto local de la industria turística, donde los taxistas son publicitarios (*admen*) y vendedores al mismo tiempo. Lo llevan a usted allí sin pedirlo y antes de que usted pueda realizar lo que está pasando verdaderamente, está ya *dentro*. *Dentro* quiere decir en una casa como otra cualquiera de esa calle, pero cuando la puerta se cierra detrás de los visitantes, lo llevan a usted a través de un corredor de puertas<sup>15</sup> a un santuario interior o penetralia, de hecho un salón con sillas todo en derredor, como una de esas cajas de espectáculos de fuera-Broadway tan de moda en los años cincuenta medios, teatros arena, solamente que esta vez la arena no es un escenario pero una redonda, grande cama central.

---

<sup>14</sup> Vivebién, literalmente, muchacho del juego.

<sup>15</sup> Corridors en inglés. Joycismo intraducible.

Un Ganimedes<sup>16</sup> le ofrece a usted brevages (pagando por ellos, esto es, y mucho más caros que los tragos de Tropicana), hasta las botas (?) y más tarde pero no mucho más tarde, cuando todos los huéspedes han arribado y todo el mundo está acomodado, ellos apagan la luz<sup>17</sup> y luego encienden las luces (una roja y otra azul) sobre la cama, así que usted pueda discretamente ver la escena y al mismo tiempo olvidar la presencia que pronto será embarazosa de su vecino. Y las dos mujeres entran, severamente desnudas. Después entra un hombre desnudo, un Negro, negro profundo ahora por las luces, un Oteló aprovechado, un Lotario profesional, Supermán le dicen. Había en el público unos cuantos oficiales de marina de la Armada y todo se veía realmente anti-Americano, pero ellos también disfrutaron del espectáculo y no es nada de mi negocio si los marinos andan por ahí en uniforme o no. Después de la interpretación encendieron todas las luces y, vaya nervio, las muchachas (porque eran muy jóvenes) y el Negro saludaron a la audiencia. Este Sansón Sexo & Socias sacaron algunas bromas de mi smoking y la negrura del bastón en Español, por supuesto, con gestos convenientes, completamente desnudos allí frente a nosotros, y los marineros morían de risa mientras la Sra. Campbell trataba dura de no reír, sin éxito. Finalmente, el Negro vino cerca de uno de los oficiales y dijo en un inglés afeminado, partido (*fractured*) que él odiaba a las mujeres y los marinos bufaron esta vez y la Sra. Campbell también. Todos aplaudieron incluyéndome.

Dormimos hasta tarde el Sábado por la mañana y salimos como a las once para ir a Varadero, una playa a exactamente ciento cuarenta y un kilómetros al Este de La Habana y

---

<sup>16</sup> Ganymede, según el Conciso Oxford, camarero, escanciador.

<sup>17</sup> Juego de palabras shakesperiano, de Othello, acto IV, escena última. Hay otros parecidos a lo largo del texto que se refieren a Hemingway, William Blake, Melville, John Millington, etc.

nos quedamos allá abajo el resto del día. El sol era brutal, como es usual, pero la vista del plácido, abigarrado, abierto océano y las blancas, deslumbrantes dunas y los pseudos-pinos y las sombrillas de playa de techo de palma y las villas Victorianas tardías, de playa y de madera eran algo para Natalia Kalmus imitar. Yo tomé muchas fotografías, en color, por supuesto, pero también en B&W,<sup>18</sup> y yo estaba feliz de estar allí. Ni gente ni música, ni porteros, ni choferes, ni emcees, ni ~~puta~~ rameras, ni crudos exhibicionistas para forzarlo a usted dentro del ridículo, del odio y/o del desprecio. ¿Paraíso encontrado? No todavía. Al anochecer tenía ampollas sobre toda mi espalda y brazos para contrabalancearlo, una terrible acedía producto de los mariscos del almuerzo, tan excesivos. Traté vanamente de romperlas con Bronco-S y crema fría<sup>19</sup> –tragándome el digestivo y untándome todo yo con el ungüento, no viceversa. Sin resultado. El crepúsculo también trajo hordas de Transilvánicos<sup>20</sup> mosquitos. Nos batimos en retirada hacia La Habana.

Estaba alegre de encontrar mi bastón esperándome en el cuarto, negligido, casi olvidado desde que el sol y la arena y el doble calor me aliviaron de mi dolor de pierna. Quemadas y dolores perdidos, la Sra. Campbell y yo bajamos y nos quedamos en el bar parados hasta tarde, oyendo más de esta música extremista que la complace a ella tanto, de alguna manera suavizada ya, asordinada ahora por al medianoche y las cortinas, yo me sentía bien con el bastón a mi lado.

A la mañana siguiente y una bella mañana de Domingo que era, despedí a Ramón hasta la hora del almuerzo, cuando debía venir al hotel a recogernos e irnos para siempre.

---

<sup>18</sup> Black and White, blanco y negro.

<sup>19</sup> Bromo-Seltzer, un digestivo.

<sup>20</sup> Transylvanic, de Transilvania, la tierra natal del Conde Drácula, Metonimia por Vampiro.

El ferry estaba programado para navegar a las tres de la tarde. Entonces decidimos visitar La Habana Vieja y tomar una última vista alrededor y comprar más *souvenirs*. Así que ya ustedes ven que fue una vez más su que nuestra decisión. Los compramos («Ahora», dijo la Sra. Campbell, «ahí tú estás») en una tienda para turistas enfrente de un viejo, decaído castillo Español. *Abierto Cada Día Incluyendo Domingos –Se habla Español–Inglés*. Cargados con *cadeaus*<sup>21</sup>, notado por la Sra. Campbell a través de la plaza, dos cuadras adelante. *El Viejo Café* era su nombre tautológico, pero estaba justo de bien con la callada, pintoresca, sofocada atmósfera de un civilizado Domingo allá en la vieja parte baja de la Ciudad Española.

Nos quedamos allí bebiendo, una hora o algo así y entonces pedimos la cuenta y pagamos y salimos. Tres cuadras más tarde, yo recordé que olvidé el bastón en el *café* y volví atrás. Ni uno parecía haberlo visto o notado y no estaba ni un tanto sorprendido. Una cosa tan rara es sujeto que pase en estos países. Fui afuera de nuevo, ahora mordido por la mortificación, con una demasiada profunda depresión para una pérdida tan insignificante.

«El mundo está lleno de bastones, querido», dijo la Sra. Campbell y yo recuerdo viéndome a mí mismo mirarla fijamente a ella, ni en extrañeza ni en furia pero en trance, incapaz de moverme fuera o lejos del glorioso resplandor de esta Doctor Pangloss hembra en libertad.

Me alejé caminando rápido buscando una parada de taxis y doblé la esquina y me paré y me miré delante y luego miré atrás y entonces pude ver la cara en asombro de la Sra. Campbell, un espejo ahora porque ella estaba mirando mi cara asombrada. Allí, en una

---

<sup>21</sup> Regalos. En francés en el original.

calle estrecha, iba un viejo de color llevando mi bastón. Más cerca, vi que no era un viejo pero era un hombre sin edad, visiblemente un morón mongoloide. No era cuestión de alcanzar un acuerdo con él, ni en Inglés ni en el precario Español de la Sra. Campbell. El hombre no entendía ningún idioma y eso para usted es Némesis en el extranjero. Ahora agarró naufragadamente el bastón, con ambas manos.

Yo temí una situación slip-stick<sup>22</sup> si aferraba el bastón por un final, como la Sra. Campbell me aconsejó que hiciera, midiendo al mendigo (él era uno de esos profesionales mendigos usted puede encontrar fuera en todas partes, aun en París) que era un hombre muy fuerte. Traté de hacerle comprender, por gestos, que mi bastón era mío, pero fallé miserablemente y él me contestó con extraños, gruñones sonidos tan ajenos a mí como a él le era el habla humana. Pensé en estos cantantes nativos y en sus gargantas líricas. Él también contradecía la corriente científica, noción que declara a cada mongoloide como alegre, afectuoso y amante de la música. En alguna parte un radio alto descargaba más altas canciones Cubanas. Bien por sobre el (fracaso) de la Sra. Campbell, Cubanizada ya, gritaba afuera la sugestión de que yo le comprara a él mi bastón, lo que por supuesto, me negué a cumplir. «Querida», aullé con exasperación mientras trataba de bloquear el progreso del mendigo con mi enorme esqueleto, sosteniendo terreno, «es un asunto de principios, el bastón es mío», y no sentí que tranquilo daba a entender mi significación, pues un principio gritado instantáneamente deja de serlo. De todas maneras, no iba a dejar que se fuera con él solamente porque era un morón y yo no iba cierto a comprarlo, extorsionándome a mí mismo. «No soy un hombre a chantajear», le dije, no tan alto ahora, a la Sra. Campbell,

---

<sup>22</sup> Situación de comedia silente. Golpe y porrazo. Literalmente, palmada y garrote.

dando un paso hacia abajo de la acera cuando el mendigo amenazó con cruzar la calle. «Ya lo sé, miel», dijo ella dijo.

Pero las pesadillas de Savannah son los exactos hechos en La Habana. Como es usual, pronto tuvimos una pequeña multitud local rodeándonos y yo me volví nervioso, pues no quiero ser víctima de ninguna rabia linchadota. Aparentemente, yo era un extranjero tomando ventaja de un nativo indefenso y vi más de una cara de piel oscura en el círculo. En el centro se para firme este Luterano, solitario Maximalista combatiendo lo irracional con razones foráneas.

La gente, sin embargo, se comportó, dadas las circunstancias. La Sra. Campbell le explicó a lo mejor de sus habilidades y hasta había uno de los circunstantes, hablando inglés partido, que, en una manera primitiva, se ofreció de como mediador. Este Hammarsojold auto-hecho trató, sin evidente buen éxito, de comunicarse con el mongol, morón o Marciano. Él únicamente dio dos pasos hacia atrás, en retirada, sosteniendo, agarrando, abrazando el bastón y musitando un cuento en algún lenguaje desconocido, con sonido y furia –significando nada por supuesto. O mejor, queriendo decir siempre, siempre infiriendo que el bastón era su propiedad privada. La multitud, como todas las turbas, estaba a veces en nuestro favor, otras pro el mendigo. Mi esposa todavía insistía en suplicar. «Es materia de principios», ella decía, quizás en Español. «El señor Campbell aquí es el legítimo dueño del bastón de paseo. Él lo compró para él ayer y lo abandonó esta mañana en un viejo café. Este caballero», ella quería decir el morón, a quien apuntaba con su dedo índice izquierdo, «lo tomó de donde mi esposo», indicándome a mí con su dedo derecho, «lo dejó y n o le pertenece a él», moviendo en negación su presente cabeza rubia, «no, amigos». Un dudoso caso de hurto, por la anfibiología, el equívoco, la frase ambigua

(¿él es quién?), pero la oratoria de la peticionaria ganó el favor de la corte callejera y el jurado estaba decididamente ahora por nosotros. Pronto fuimos una molestia pública y un policía vino. Doble buena suerte, era un policía hablando Inglés. Yo le expliqué todo a él. Él trató, vanamente, de dispersar la turbamulta, pero la gente estaba tan interesada como nosotros estábamos en buscar una solución al problema. Habló al mongol, pero no había vía de comunicación con el don nadie, como ya le dije. Ciertamente, el policía perdió su temperamento y tomó la pistola para compeler al mendigo. La multitud creció, súbitamente silenciosa y yo temía lo peor. Pero el morón pareció, finalmente, comprender y me dio el bastón, con un gesto que no me gustó nada. El policía puso su pistola en la funda e hizo la propuesta de yo darle algún dinero al morón. «No como recompensa pero ~~en~~ como un regalo al pobre hombre», en sus palabras. Yo objeté. Esto era verdad aceptar el chantaje social, porque el bastón era ciertamente mío. Lo dije así al guardia. La Sra. Campbell trató de interceder, pero no vi razón para ceder. El bastón era mío y el mendigo lo tomó sin pertenecerle. Darle algún dinero ahora por su devolución era avalar el robo. Rehusé, muy definitivo, complacerlo. Alguno

Alguno en la turba, así me explicó la Sra. Campbell, propuso una contribución voluntaria y colectiva. La Sra. Campbell, tan tonto y caro corazón, quería ayudar de su bolso personal. De alguna manera, tenía que terminar con aquella ridícula situación y cedí, lo cual no debí haber hecho. Le ofrecí al morón unas pocas monedas ( no recuerdo exactamente cuántas, pero estoy cierto que fue más dinero del que previamente ~~pagué~~ pagué por el bastón) y quise dárselo, sin sentimientos, duros, pero el mendigo no quería ni tocarlo. Ahora era su momento de actuar el rol de Ser Humano Ofendido. La Sra. Campbell intercedió una vez más. El hombre pareció aceptar, pero en un segundo...pensamiento?

rechazó el dinero con los viejos sonidos de garganta. Fue solamente cuando el policía se lo dio en su mano, que lo agarró en un gesto rápido. No me gustó su cara, porque estaba mirando (fijamente) el bastón cuando me lo llevé conmigo, como un perrro que abandona un hueso enterrado/desenterrado. El desagradable incidente terminado, tomamos un taxi allí mismo, producto del policía, cortés como era su deber ser. Uno de la multitud aplaudió cuando nos íbamos y alguien nos dijo adiós con la mano, benevolente. No pude ver la última cara del morón/mendigo/ladrón con su temible asimetría, y estaba contento. La Sra. Campbell dijo (por la primera y única vez en todo el viaje) exactamente nada y parecía ocupada en pasar cuenta mental de sus muchos regalos –los hechos por el hombre, no por la Natura. Yo me sentía bien en la compañía de mi recobrado bastón que podía ser un souvenir con un cuento interesante dentro para revelar luego, mucho más valioso que todas las cosas que la señora Campbell compró por la docena.

Regresamos al hotel. Le dije al empleado de oficina que nos íbamos temprano en la tarde, que la cuenta debía estar lista cuando bajáramos, que íbamos a almorzar en el hotel pagando al contando en el restaurante. Y luego subimos.

Como es usual, abrí la puerta para dejar que la señora Campbell entrara y ella encendió las luces, pues las cortinas estaban bajadas todavía. Ella entró en la sala de la suite y procedió al cuarto dormitorio y yo fui a subir las cortinas, alabando el descanso dominical en el Trópico por el camino. Cuando ella encendió la luz del cuarto, gritó un alto, penetrante chillido. Creí que la había cogido la electricidad, sabiendo que hay corrientes peligrosas en el extranjero. Temí también alguna serpiente venenosa. O tal vez otro ladrón cogido ahora in fraganti. Corrí al dormitorio. La Sra. Campbell apareció rígida, tiesa, sin habla alguna, casi histérica. No entendía lo que estaba pasando bien viéndola en el medio

del cuarto, cataléptica. Ella se reportó y con extraños sonidos guturales y su primer dedo, señaló a la cama. La cama estaba vacía. Ni *mapanare*, ni ladrón, ni facsímil de Superman sobre ella. Entonces miré a la mesita de noche. Allí, yaciendo a ~~traves~~ través del cristal, negro sobre la superficie pintada de verde, conspicuo, relevante, incriminador, finalmente asqueroso, estaba el *otro* bastón.

## LAS CORRECCIONES

Señor<sup>1</sup> Campbell, un escritor profesional, contó malamente el cuento, «como es usual».

La Habana lucía bella desde el barco. El mar estaba calmo, una superficie clara de azul casi cobalto a veces rayada por una ancha costura azul profundo que alguien explicó era la Corriente del Golfo. Había unas pocas olas diminutas, gaviotas espumosas volando tranquilas en un cielo invertido. La ciudad apareció repentinamente, toda blanca, vertiginosa. Vi arriba unas cuantas nubes sucias pero el sol brillaba fuera de ellas y La Habana no era una ciudad pero el miraje de una ciudad, un espectro. Entonces ella se abrió a ambos lados y empezó a espetar colores fijos que de alguna manera se derretían instantáneamente en la blancura del sol. Ella era un panorama, un real Cinemascope, el cinerama de la vida: para complacer al señor Campbell, que ama el cine demasiado. Navegamos aun entre edificios de espejos, fulgores, *gaseliers*,<sup>2</sup> destellando dentro del ojo, por un parque de céspedes brillantes o quemados, hacia otro pueblo –viejo y oscuro y más bello. Un muelle vino a nosotros, inexorablemente.

Eso es verdad que la música cubana es primitiva pero tiene un encanto ufano, una violenta sorpresa siempre almacenada en reserva y algo indefinido, poético que vuela alto con las *maracas* y la guitarra y las voces del macho en *falsetto*<sup>3</sup> o –a veces y- en vibrato áspero, como hacen los cantantes de *blues*,<sup>4</sup> un recurso armónico tan válido para Cuba y

---

<sup>1</sup> En español en el original.

<sup>2</sup> Gaselier, lámpara suspendida del techo con varias fuentes de luz. De gas y chandelier, candelero.

<sup>3</sup> En italiano en el original. Falsete.

<sup>4</sup> Blues, cantos de los negros del Sur de USA.

---

Brazil como para el Sur porque es una tradición Africana, mientras los tambores *bongó* y *conga* la amarran a ella a la tierra y las *claves* –el misterioso «golpear de madera sobre madera» de la narrativa del Sr. Campbell, ni una supersticiosa liturgia ni algún código secreto pero dos pequeñas batutas para hacer música no para conducirla, finos instrumentos de percusión tocados uno contra otro *col legno*,<sup>5</sup> cf. las notas de la solapa de John Sage en la cubierta trasera del LP<sup>6</sup> de Arpegio *Percutante percusión* AGO690-, esos «palos musicales» son como ese horizonte, siempre estable.

¿Por qué dramatizar la incapaz pero definitivamente no inválida pierna? Quizás quiera parecer una baja de guerra. El Sr. Campbell es en la actualidad un reumatoide.

El bastón era justamente un bastón ordinario. Hecho de oscura y probablemente dura madera pero no ébano a mi entender. No tenía adornos raros ni una cabeza andrógina en la empuñadura. Era un bastón como miles de bastones que se pegan<sup>7</sup> sobre la tierra, un poco rudo, con alguna atracción pintoresca: cualquier cosa menos extraordinario. Supongo que muchos cubanos han tenido un bastón como éste. Nunca dije que el bastón era excitante: éste es un rudo inuendo Freudiano. Además, no compraría la obscenidad de un bastón, nunca.

El bastón costó unos pocos centavos. El peso Cubano iguala al dólar. De paso, *abanico* no *habanico* es la palabra Española para abanico. Probablemente una confusión por simpatía con *La Habana*. Usted nunca dice *habañeros* por la misma razón que no

---

<sup>5</sup> En italiano en el original. Literalmente, con el leño.

<sup>6</sup> Long Playing, disco fonográfico de duración extendida.

<sup>7</sup> Juego de palabras intraducible al español entre los sustantivos *cane* y *stick* que significan los dos bastones y el verbo *to stick*, pegar, encolar.

escribe *Habaña*. El adjetivo *mucho* está siempre acertado a *muy* cuando se coloca como un adverbio. Y es las *mujeres*, no *los*, *las* siendo la forma femenina del artículo definido. Pero usted no esperará *finesse*<sup>8</sup> de parte del Sr. Campbell cuando tiene que tratar con *mujeres*. Mujeres esto es.<sup>9</sup>

Muchas cosas en la ciudad encontré encantadoras pero nunca he sufrido el pudor de mis sentimientos y puedo nombrarlas. Me gustó –no, amé, amé el carácter, actualmente el temperamento de la gente en *La Habana* y dondequiera. Amé, mucho, así, la Música Cubana, con Mayúscula. Fue amor a primera vista en 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. La comida era comestible que es la única cualidad intrínseca de los alimentos y los tragos como los tragos son en todas partes. Pero la música y la belleza de las muchachas del coro y la silvestre desatada imaginación del coreógrafo pienso en ellas como inolvidables.

El maestro de ceremonias era un tipo Latino muy apuesto, alto y oscuro con ojos verdes y un bigote negro y una sonrisa fulgurante. Un verdadero profesional, modulando en su profundo barítono una atractiva pronunciación Americana –y de ninguna manera un maricón, como escribió el Sr. Campbell arriesgando un traje de libelo, la palabra significando raro o reina en Español.

Con la más noble de las razones el Sr. Campbell se engancha a sí mismo en las verbales –la única clase que puede permitirse- gimnasias de hacer un prototipo de mí: la única clase: la ~~compu~~ común hembra de la especie. Eso quiere decir una inválida mental

---

<sup>8</sup> En francés en el original. Fineza.

<sup>9</sup> Juego idiomático por la proximidad de la palabra mujeres a women, mujeres en inglés.

con el IQ<sup>10</sup> de un simple, una cretina Muchacha Viernes<sup>11</sup>, una Morona mujer directa<sup>12</sup>, una femina Doctor no Pangloss pero Wattson, con la pieza de repuesto de un expediente tiburón del prestamista a la cama mortal de un cliente. Cayó corto de llamarme la Sra. Camp *toute courte*<sup>13</sup>. Nunca dije cosas como Miel éste es el Trópico o Ellos son souvenirs querido o ninguna otra línea de mordaza como éstas. Él ha leído una tira cómica de “Pepita” en demasía o ha visto todos los espectáculos televisados de Lucille Ball. Simplemente no me importaría ser Lucille si solamente él tuviera las miradas de Desi Arnaz<sup>14</sup> –y su edad también.

#### NO PUBLICABLE

Silvestre, la traducción de Rine es pésima por no decir otra cosa mayor, que sería una mala palabra. Te ruego que me hagas una versión usando el texto de Rine como materia prima. Te envío también el original en inglés para que veas cómo Rine

---

<sup>10</sup> *Intelligence Quotient*. Cociente de inteligencia.

<sup>11</sup> Referencia literaria a las que es adicta también la Sra. Campbell. Tiene que ver con Robinson Crusoe, la novela de Defoe, por su personaje llamada Viernes, Hombre Viernes en inglés.

<sup>12</sup> Feminización de *Straight-man*, contraparte del cómico en el vodevil.

<sup>13</sup> En francés en el original. Toda corta.

<sup>14</sup> Sic.

cons-truyÓ su metáfrasis, como dirías tú. No te duermas o no duermas con ella. Recuerda que no tenemos cuento para esta semana y entonces no quedará más remedio que meter uno de Cardoso, ese Chéjov del pobre, o de Pita, que no tiene nombre. (A Rine van a pagarle de todas maneras la traducción. ¿Por qué se empeña en usar ese increíble pseudónimo de Rolando R. Pérez?)

GCI

PS, No olvides escribirme la nota de presentación a tiempo. Recuerda lo que pasó la semana pasada. El Dire echaba Fab (nuestro detergente patrocinador) por la boca. Se la entregas a Wangüemert.

12 pts negras

Nota.....

Cuentistas Nort .....

William Campbell, sin ningún parentesco con los famosos fabricantes de sopas enlatadas, nació en 1919 en Bourbon County, Kentucky y ejerció los más variados oficios hasta descubrir su vocación de escritor. Actualmente vive en Nueva Orleans y es profesor de literatura española en la universidad de Baton Rouge, Lousiana. Ha

---

publicado dos novelas de gran éxito ( «All-Ice Alice» y «Map of the South bya Federal Spy» ) y cuentos y artículos en las principales revistas de los Estados Unidos. Fue, además, corresponsal volante de Sports Illustrated en el II Havana Rally celebrado recientemente en esta capital. De esas experiencias habaneras ha surgido este delicioso cuento que publicó hace poco la revista Beau Sabreur. Las connotaciones autobiográficas se hacen truco literario de la mejor ley cuando se sabe que Campbell es un soltero empedernido, abstemio convencido y no ha cumplido cuarenta años todavía. Este cuento corto de nombre largo tiene, pues, un doble o triple interés para el aficionado cubano y CARTELES se complace en presentarlo a sus lectores en su primera versión española. Ahora dejamos a unos en manos del otro -y viceversa.

-Mierda -dije.

-¿No puedes llevar la nota mañana?

-Tendré que levantarme al amanecer.

-Por lo menos ya hiciste la traducción.

-Eso espero.

-¿Cómo eso esperas?

-No hice otra cosa que coger la traducción de Rine y poner los adjetivos que estaban delante, detrás.

-Y viceversa.

Me sonreí. Cogí los papeles de la mesa, los hice de nuevo una pelota y los tiré a un rincón.

-Al carajo.

-Allá tú -me dijo Cué.

Saqué uno de los billetes y lo puse sobre la mesa.

-¿Qué es eso? -preguntó Cué.

-Un peso.

-Eso lo estoy viendo, coño. ¿Qué es lo que haces?

-Pagar -le dije.

Se rió en forzadas carcajadas de actor.

-Todavía estás fijado en el recuerdo.

-¿Cómo?

-Que eres Cholo, viejito. ¿No oíste lo que dijo camarero?

-No.

-Te acabas de beber la cicuta del cliente. Es un regalo de la casa.

No lo oí.

-¿O estabas pensando en la traición o tradición o traducción de Rine, siempre leal, al pie de la letra así?

-Ya no llueve -fue mi respuesta. Salimos, yéndonos.

### 7.5. “Meta-Final”

Te equivocaste en un detalle en un detalle me dijo Walter Socarrás socarrón, para añadir socorrido, corrido, corriendo, corrigiendo, te equisbotaste. Lo que éste quería decir es que no era verdad lo que dije de La Estrella, el tercero en decirme que no era verdad lo que dije pero él no hablaba de la mentira de su vida sino de su muerte. No de su muerte sino de la muerte de La Estrella. A lo que Silvestre replicó cómo es posible, hay vidas inauténticas pero todas las muertes son auténticas. Y ahí se paró, dándose cuenta demasiado tarde para su ser de que no daba pie porque le había dado pie al muy cabrón de Socarrás para que dijera socorriendo, No todas las muertes son auténticas, Silverio. Hay muertes ortodoxas.

Pero tenía razón Walter Socarrás, de verdadero nombre Gualterio Suárez, que es el marido de Gloria Pérez cuando ella se llamaba Cuba Venegas, ése que no sé si ustedes saben que es el director de orquesta o un conductor como dicen sus peores amigos queriendo decir que éste está mejor en una guagua de pie cobrando el pasaje que orquestando un pasaje parado sobre el podium o podio o poyo o como se llame esa tribuna de gestos, salvado en el último rollo por el Difunto quien solía decir solito que en definitiva ir en guagua de pie, con aquello de la velocidad, los tumbos y las maneras de ser de los guagüeros no es más que estar sobre un podium que camina. Lo cierto es que Dobleve Ee es arreglista y él mismo dice de sí mismo en el mismo disco de plomo de La Estrella para el que debía de haber una goma de borrar sonidos, escribió él de él: “Walter Socarrás reclama, al lanzar este disco, el puesto de el mejor arreglista de América.” Dicóbolo que le da la

razón a Carpentier (o la Condesa de Marlin, no sé: tal vez a los dos) cuando dijo que los cubanos estaban todos grisés, diciendo así quizás en francés que Cuba es una isla rodeada (por todas partes) por un mal de genios o genios del mar. aunque Silvestre cuando él se llama Isla dice que las islas siempre terminan por (o al menos tratar de) dominar al continente, como el líquido que contiene una botella. A lo que el Dipunto respondía citando, recitando a las islas del Maregeo, a esa isla de Cretinos, creta, a Sicilia, a Ingalaterra y ultimadamente-dijo Él al Japón, conocido también como Nipón, Nihón o Imperio del Sol Na Siente.

Pero volviendo a dar vueltas a este disco o mejor a su envoltura o cuadratura del círculo donde se dicen o dice WalSoc cosas como éstas que hay que leerlas para creerlas y sic sic sic *La Cadena de avocaciones que llega a cada amante de la música del acento auténtico de Cuba, lo lleva al público una voz de mujer, la de La Estrella, la Reina, La Monarca absoluta de la música cubana en todas sus manifestaciones. En las modalidades y estilos dentro de un mismo ritmo, en la expresión definitiva, en el alarde acentuado de una realidad indiscutida, desde el ayer lejano al presente y, quizá en el futuro, hay una sola estrella: La Estrella* (del carajo! Más que del pobre Gualterio Suárez que después de todo quizá no ha escrito esto porque interrogación lo permitiría Cuba cierra interrogación cierra paréntesis y punto y seguido Pero sí fue WSeguro quien escribió lo que sigue sobre sí sobre la cubierta encubierta del disco “En este álbum Walter Socarrás hace un alarde inusitado del perfecto dominio que tiene sobre las distintas combinaciones orquestales imaginablemente (*así mismo!*) posibles y traza pautas en la orquestación moderna” *mierda, trazar pautas en la orquestación!* “Así vemos como logra magníficas combinaciones e cuerdas y metales, quintetos de trombones con piano, bajo y ritmo” para terminar diciendo

que comillas actualmente dirige la orquesta de un lujoso Casino habanero para la cual hace los arreglos orquestales además de hacer los arreglos orquestales para otro fastuoso Casino siempre con C mayúscula cierra comillas y cogiendo a todo por el culo de la parte hace la orquesta casino (no confundir por favor con la Orquesta casino de la playa) y convierte o se convierte a sí mismo en sus notas nada musicales en Walter Socarrás el dealer que orquesta, además de que me cago! TODOS grisés. Hasta los casinos o Casinos. Cacasinós.

Estás equivocagado, me dijo Walter Socarrás en esa o esta ocasión. (O casino!) La Estrella no está enterrada en México, me dijo aunque no así sino con jota. No, le dije, le grité yo: ¿NO? No, me respondió él, no está enterrada en México con jota. Entonces dónde pregunté yo interrogante. Ella no está enterrada en Méjico ni en ninguna parte. ¡Cómo! Dije yo preguntando con signo de exclamación doble, por delante y por detrás, la palabra cogida, como el general Custer, entre flechas. ¿Ella no está muerta entonces? ¡¿¿Qué no está muerta!?! me dijo y él interrogante asombrado aunque no estba aosmbrado ni interrogante sino más bien arrogante, abrogante, atorrante. Está más muerta que el mar muerto me dijo y se rió. Lo que después de todo no es tan mal acorde, me dijo, no señor. Aunque sería mejor hacerlo un acorde invertido, muerto el mar, así y en este caso un acorde perfecto o mayor si se dice muerta en el mar. Porque así es me dijo y me dijo mucho más.

La Estrella se murió de verdad en México y su secretario con el neceser hizo lo imposible por traerla a enterrar a Cuba, y ya se sabe lo que pasa cuando se hace lo imposible posible que todo termina en el caos. La cosa o el caos empezó cuando intentaron embalsamarla y unos amigos del amiguito de La Estrella buscaron al embalsamador adecuado, de nombre Inocente Adecuado, que era el que tenía más fama en México porque no era otro (es decir que era él mismo) que el que embalsamó el caballo de Zapata. Pero

resulta que este embalsamador Adecuado era ahora una momia él mismo, un viejo viejo pero muy viejo que apenas si veía a quien embalsamar y tal vez hasta había empezado a autoembalsamarse, y como todos los embalsamadores estaba bastante tocado o tal vez todo lo contrario: es decir, intocable! Lo cierto es que este taxidermista mexicano tenía la teoría de que la mejor manera de embalsamar es la natural, que no es tan desatinado como suena o como se lee sino que es más, porque este doctor en taxidermista de Oaxaca dice o decía tal vez dice todavía (nunca se sabe cuando un embalsamador está del todo embalsamado), decía que la mejor taxidermia, así dijo, la hace la Madre Natura y ahí están los mamuts, dicen que dijo y los amigos del amiguito y el amiguito que no era otro que el necesario con su secreter se volvieron agitados para eludir el alud de mamuts, la estampida, antes de que el viejo tuviera tiempo de agregar “que aparecieron en Siberia”. Y con esta confianza más el suspiro aliviado de la concurrencia comenzó su conferencia con la inferencia de que era una teoría a tomar en consideración por la congregación. En una palabra (que es un decir: ya verán) su tesis era embalsamar a la gente tal y como están, es decir, muertas, pero sin destriparlas ni limpiar sus vísceras (que el viejo pronunciaba viseras) ni formalizarlas pero teniendo cuidado de colocarlas en una tartera de zin ad hoc y echándoles encima celofán derretido pero no derretido al calor sino al frío, licuado, dijo el viejo, y con este plástico hacer un molde transparente rodeando al cadáver por todas partes menos por una que se llama tarta. Isal corrupata en un mar de plástico, dijo el viejo. Sí, dijo un amigo entre los amigos, como la Bella Durmiente. Y para qué lo dijo porque el sectario recordó a La Estrella antes de haberla olvidado y se cubrió los ojos con una manita, así, como diciendo Que no quiero verla pero dijo Ay no! locual el viejo momificante puso punto final a su charla diciendo, Y eso es lo que cuesta, hijito, un ojo de la cara! Ahí no estaba el punto

---

final de la charla sino un poco más adelante cuando el viejo dijo su precio, este taxidermista poniendo el taxi por delante de la dermia y ver que nadie tenía dinero suficiente siquiera para iniciar el proceso que después de todo era absoluta y totalmente experimental en el sentido de que, como decía el Difundido, es experimental toda teoría sin prajis. (Entre paréntesis) si los amigos de La Estrella no tenían dinero La Estrella misma no tenía mucho tiempo y ya se sabe que *time is Money is time* y lo que es peor todavía y terrible: *time is time!*

De manera que, la momia aconsejó que después de todo él estaba por lo positivo, que era aquí lo natural y que tan bueno como el hielo plástico era el hielo verdadero y si no se podía conseguir hielo glaciar o siberiano el hielo aunque fuera seco hielo era y mejor que nada o que la Nada. Acto seguido le dio dos inyecciones de caballo (zapatista) de formol a La Estrella que estuvo allí de cuerpo presente todo el tiempo y recomendó (el viejo taxidérmico) que aceptaran la oferta de enviarla por mar, que después de todo el mar es salado y la sal cura. Además de ser el transporte marítimo mucho más barato, dijo. Terminó. Pero antes, una mención comercial. Son diez pesos. Digo dólares, al cambio actual. Por la consulta. Ustedes la pasen bien.

El secretario de La Estrella la embarcó por tren hasta Veracruz donde la caja o como dice el Gran Be no un ataud, un catarafalco, el esféretro, donde sería embarcado rumbo a La Habana. La Compañía Nacional de Transporte Ese A había quedado en que en la aduana mexicana después de que abrieran la caja para la inspección (ya ustedes saben: plata posible, el Sagrado Patrimonio Artístico de la Nación Azteca siendo saqueado seguro, marihuana que fumar) se le pondrían más hieloseco, antes de cerrarlo claro está. Y en Veracruz abrieron y cerraron el, el, el cajón sin más problema que el pequeño, casi

insignificante, deleznable olvido de un adjetivo que, a quién se le va a ocurrir joven que haga daño que falte dígame usted. Es decir que enviaron a un mandadero a echarle hieloseco dentro y éste y compró hielo a secas en el bar de enfrente y lo regó bien por todas partes de la isla de acero macabro que tenía adentro la pela negra barruela. Fue cuando le preguntaron (no a la perlada sino al pelado) si era hieloseco que dijo, Qué seco niqué seco. Pero tiene que ser hielo seco! Seco o mojado, joven todo es hielo, y siguió echando el hielo, si bien frappé, alrededor del estuche de metal que encerraba la suma mortal de La Estrella. Luego cerró la caja y dijo que ya podían embarcarla gritando, Arriba con la Escarchada!

No sé si ustedes saben que cuando se dice que hace calor en Veracruz quiere decir que la olla del golfo hierve bajo el sol y que de la selva viene un vaho tórrido que convierte al puerto en agua a baño de maría. Ese día hizo calor en Veracruz y el barco estuvo atracado desde por la mañana con el ataúd con la Estrella encerrado en la bodega, una caja con hielo dentro de una marmita en agua a baño de maría cociéndose a fuego violento en la olla del golfo calentada a vaho selvático.

El barco zarpó a las quince dos puntos cero cero horas. Dosa horas mar afuera el hedor se sentía en todo el barco cubriendo todas las zonas de la rosa de los vientos fétidos y supieron que el barco era el centro universal de la peste. En sus entrañas encontraron la caja chorreando agua pútrida, soltando vapor hediondo, chirriando mefítica. El médico de a bordo declaró que no llegaría a La Habana y si llegaba el ataúd no llegaba el barco. La disyuntiva impresionó al capitán, quien haciendo uso de sus prerrogativas navales rompió en pedazos el manifiesto de carga fúnebre y ordenó lo único posible, echarle el muerto a otro. En este caso al agua.

Izaron con gran trabajo la caja a cbierta y la dejaron sobre el puente mientras, en deferencia a su condición de mujer (la del cadáver no del féretro), buscaban una bandera cubana, con respecto a su condición de tal, con que cubrirla (la caja no el cadáver), acciones que fueron gestos innecesarios o sentimentales porque dentro de la caja no había un ciudadano cuabano ni una mujer sino una increíble masa de carroña al vapor. Casi como quien dice carne asada. Para añadir al absurdo ocurrió que nadie a bordo sabía cómo era una bandera cubana, cosa nada extraña en un barco canadiense fletado por un armador griegoque navega bajo bandera panameña con una tripulación compuesta de mexicanos, argentinos, un gallego, un liberiano, la morralla de siete continentes y cinco mares (o es al revés? La morralla de cinco mares y siete continentes?) más el capitán, polaco exiliado y un polizón de Pernambuco nacido en la isla de Malta que nadie detectó hasta llegar el barco a Madeira. Finalmente, el capitán decidió o dictó que la bandera de la Habana, así dijo, debía ser color habano ya que ése era el nombre y el color de un buen cigarro, y de la bodega trajeron un pedfazo de lana color chocolate sucio en que envolvieron el ataúd, de acuerdo con la tradición marina. Pero todavía no lo echaron a mar.

Antes de hacerlo decidieron buscar lastre. Que lastre ni qué lastre! dijo uno de los mexicanos o el otro. No están viendo nomás que no hay cristiano que levante ese fardo! Se val fondo, dijo, predijo, al mero fondo que se va como van las arengas al mal! Le hicieron caso, siempre se hace caso al hiperbólico: en todo caso mucho más que al parabólico. Toda la tripulación, menos el capitán, el timonel y el polizón, tuvo que dar una mano y luego la otra para levantar el ataúd, mientras el mexicano decía, declaraba, gritaba, Quéles dije, quéles dije! Quéles dije, quéles dije! Quéles dije, quéles dije!, varias veces y finalmente exclamó: Qué les dije! Justo antes de tropezar con un cabo, caer hacia delante, empujar al

cocinero gallego en su caída que en la propia se aferró la caja al tiempo que también caía (como todos los cocineros gallegos cuando son empujados por detrás mientras llevan en andas un ataúd pesado a bordo de un barco de carga para echarlo a la mar porque hiede) hacia delante, logrando en su gestión cayente tumbar al primer andero y ambos servir de propulsor al cuerpo inerte convirtiéndolo gracias al impluso en proyectil y hacer que saliera disparado sobre cubierta mientras los demás anderos, en acción tardía, agarraban primero aire hueco y finalmente lienzo vacío y todavía color habano entre las manos, mirando inútiles cómo la bala de lata envuelta en madera, el balón cuadrado, el misil inverso caía de regreso a la cubierta, cepillaba las planchas de hierro, se deslizaba libre y rompía la varanda del puente para volver a ser cohete segundos antes de decidir convertirse en torpedo y zambullir en arco de trayectoria y caer al agua con un ruido de barrigazo tan alto como la columna de doce metros de altura por cuatro de ancho que levantó agua, rocío y salitre hasta las caras aliviadas del peso y la responsabilidad de los anderos y su capitán mientras el marinero mexicano, en pie de nuevo y asomándose al agua, gritaba otra vez Quéles dije, hijos de la, quéles dije! Ay Chihuahua!

Ya se iban a ocupar sus puestos los miembros de la tripulación, a reparar el puente algunos, el capitán a fumar su pipa, el cocinero al caldero, cuando el silencio abrupto del mexicano entre dos Quélesdije!, Qué les dije! Les hizo volver la cabeza y luego los cuerpos respectivos hacia donde estaba éste mirando con la boca abierta debajo del arco de sus bigotes mexicanos. O séase, hacia el arco abierto debajo del barco. Vieron, como el mexicano, un poco después, un poco más surgir primero un extremo oscuro y agorero y después todo el féretro como un submarino de madera, como un pez muerto y obscuro y no es verdad que bien narro? Preguntó Socarrás, socarrando, mirando a Silvestre. Nadie le

respondió ni nadie tuvo tiempo de hacerlo porque enseguida explicó, otorrinelaringólogo, que evidentemente, así dijo, con el agua del hielo hecha vapor dentro del vapor se había hinchado la madera y ahora el estuche del féretro técnicamente era impermeable, navegante y flotaba. Es decir, dijo, era una nave del tiempo exterior.

Los mexicanos Quélesdije y su carnal y un estibador liberiano vieron en el ataúd flotante un castigo si no del cielo por los menos del mar insultado, un seguro signo del mal agüero, la señal de la profecía y decidieron por su cuenta (y riegos) que había que hundir aquel navío satélite que insistía en navegar junto a su lanza de lanzamiento. Sin consultar con nadie empezaron a tirarle varias cosas, todas lanzables: un pedazo de varanda del puente roto hecha flecha, lanzaas de trozos de madera del mismo origen, un zapato de baqueta, un huarache, un chorro de insultos, varias balas de saliva y finalmente su desesperación individual y colectiva y su odio ciego y mudo. Finalmente, alguien los socorrió trayendo una escopeta con que dispararle una, dos, varias descargas. Pero las balas de plomo) o caían cerca o muy lejos y no daban nunca en blanco tan visible y oscuro o daban todas en diana si el blanco era el mar. Por fin un plomo pegó en el paquebote y rebotó hacia el agua, la madera no sólo hecha impermeable sino también impenetrable. El capitán contagiado (ese no era su nombre, completo, era capitán Josef Teodor Achabowski, nacido en Korzeniev en la Ucrania Rusa, entonces bajo dominio polaco, el 3 de diciembre de 1857, por lo que contaría, mediante ábaco, con 101 años de edad, según el nuevo calendario. Su padre, un terrateniente de literarios gustos, fue exiliado al norte de Prusia por participar en los movimientos por la independencia rusa de yugo polaco. Los padres de Achabowski murieron antes de que éste naciera, por lo que fue dado a luz por sus abuelos. Después de navegar muchos años por las aguas que rodean los continentes, decidió

españolizar y apocopar su nombre por lo que era conocido ahora o antes, es decir en el momento en que ocurre esta historia como el Capitán José Acá o Pepe el Poloco, pero esa es otra historia) decidió ordenar bajar un bote cuando vio a los tres en cuestión descendiendo en otro bote y dejó su orden sin efecto o con efecto retroactivo. Los mexicanos y el liberiano embarcaron con las hachas de incendio en mano y luego de alguna indecisión decidieron depositarlas en el fondo de la embarcación para remar, cuidando de que no quedaran filo abajo. Como el barco tuvo que aminorar la marcha para arriar el bote, cuando este tocó agua ya el féretro les llevaba algunos largos de ventaja hacia la proa y se vieron obligados a remar duro y contra el viento, logrando con su pericia y esfuerzo disminuir la ventaja del ataúd bogante. Ya le estaban dando alcance a éste cuando un golpe de mar, el cambio de viento, la estela del barco, la corriente, el trópico de cáncer o el azar (o todas esas cosas juntas) hicieron que el ataúd barloventeara bruscamente, se volteara en redondo y embistiera al bote, abriéndole un boquete de tamaño regular antes que nadie pudiera evitar el choque de los cuerpos y mucho menos descargar un golpe de hacha salvador o bueno para paralizar al agresor, y fue el bote el que hizo agua, se inclinó y se iba a pique entre el silencio del mar y los marinos. Silencio que duró poco porque otra embestida del ataúd con un chirrido como un chillido triunfal la popa del bote que se hundía al mismo tiempo que los dos mexicanos nadaban con furia hacia el barco y el liberiano chapoteaba, tragaba agua, parecía que se ahogaba y finalmente nada también hasta el barco ansiosamente. Los otros marineros no pudieron hacer otra cosa que recogerlos a los tres con cabos y salvavidas mientras el capitán Acá ordenaba, Llámenme a Ismaelillo el médico de abordaje antes de volverse a ver alejándose a La Estrella en su tumba flotante nque para él era un destino envidiable: el insumergible, el navío perfecto, el anti-Titanic o

tal vez fuera el mito: un María Celeste de carne y hueso y madera, la holandesa errante, y fascinado la miró primero a ojo limpio de lobo de mar, después con ojos de marino, después con ojos sucios de llanto, después con su catalejo, después con su catarata y vio cómo la Nao se hacía Nada: primero fue ballena de madera y grasa, luego pez fúnebre, después cresta de ola negra, luego mosca de los ojos hasta que se la tragó la distancia y se perdió en el mar, en nuestra eternidad Silvestre, navegando viajando flotando en el Gulf Stream a 13 nudos por hora con rumbo nor-noroeste.

Eso fue lo que nos contó Walter Ego antes de anunciar lo inevitable, que no era el anti-climax sino el clima, Y por ahí debe andar todavía, dándole la vuelta al globo, y añadió, Un matías perez marino. Bueno, dijo Silvestre, una posdata es una forma de epitafio. O Viceversa. Lo que es un retoque dije yo. O séase, dijo Silvestre, permiso para un leve sobresalto. Casar la verdad con el final o como diría el Huno, un epitalafio.

Pero el verdadero epitafio, la epifanía, la epifonema, la epístola, el epígrafe, el epigrama o la epítasis no la dijo el epifito ni el Epígono, sino menda. Cite, re-ciré: *Sicus Vita Finis Ita*. Sólo que realmente pronuncié *Sí Cubita Finisita*.

## **De Exorcismos de esti(1)o**

### **7.6. Cómo hablar una lengua muerta**

Generalmente, como se sabe, no es necesario hablar una lengua muerta: basta con saber leerla y, en ocasiones, poderla escribir correctamente. No nos ocuparemos en esta breve disertación, sin embargo, acerca del modo de escribir una lengua muerta, ya que desde el punto de vista de la escritura, que es la lectura, ninguna lengua está muerta mientras no está olvidada; y es recordada en tanto que sea escrita.

(Doyme perfecta cuenta de que esta sentencia completaría por sí misma su sentido si hablara, por ejemplo, en inglés; pero el asunto de esta digresión quedará para una lección que daré en otra ocasión sobre semejante oración y su última relación con nuestra disertación.)

Natural e inevitablemente el idioma tema de nuestro estudio derivó de su etapa predialectal por el tiempo en que se anotaron, inscribieron o copiaron sus escritos más antiguos que operan en nuestro poder; es que la lengua objeto de nuestro breve escolio había llegado a lo que podemos llamar, sin pecar de impropios, su pubertad; de aquí continuó en su crecimiento hasta alcanzar la adultez, luego la edad madura, la presenescencia, luego la senilidad, vejez o chochera, en que su decadencia manifestó una cierta tendencia a la pendencia contra la independencia; después, como todos sabemos, vino la postración, el estado de comas, los estertores y, finalmente, la muerte: natural pero no por ello menos dolorosa para las lenguas hijas, sobrinas, nietas y sobrinietas. Hay que precisar vagamente que la Difunta murió rodeada del cariño de los suyos, aparentemente.

---

Su epitafio (que los descreídos toman por un slogan) fue una inscripción en el dintel de la puerta de su Academia: LIMPIA, FIJA Y DA ESPLENDOR.

Pero dejemos esta última lástima intrínseca, enclítica y diaspórica a las encíclicas paradigmáticas. Contentémonos con saber ahora que su reino imperioso alcanzó casi mil años como una lengua indistinta, aunque su mutación constante, antes de dividirse, como lo hiciera otrora su antecesora sonora, en múltiples dialectos que la debilitaron, confundieron y finalmente aniquilaron, al tiempo que difundían su semilla semántica, semiótica y separatista.

*Sic transit gloriae linguae*

No podemos, no, pasar por alto aquí su momento culminante, que es su monumento ambulante, cuando alcanzara una esplendente brillantez clásica, que en la prosa –pero también en el verso– reflejara y fuera reflejado ese espíritu grave, sobrio, adusto, imponente, mayestático y soberbio que caracterizó al pueblo que la hablaba, dispersando, mientras asperjaba, dicha lengua, la que extendió, con su imperio donde jamás se quedaba quieta, por todo el orbe oral, exaltándola hasta el cielo de la boca.

Pero ¡basta de digresiones, diversiones y dilaciones, y vayamos directo, como de costumbre, al meollo de nuestro tema liminar, cuya simple exposición sabemos que será objeto de múltiples estudios y gozne sobre el que disfrutarán futuras disquisiciones, mientras sea oíble el eco de nuestra voz melodiosa con vibraciones viriles cual cuerda de violón!

### *Pronunciación*

Como sabemos, la pronunciación es uno de los elementos esenciales para hablar un idioma en voz alta; asimismo lo son el acento, la enunciación, la prosodia y la ortografía; como también la existencia de un interlocutor sin el cual cualquier conversación, no importa la riqueza de su verba, deviene tarde o temprano monólogo. Sabido esto, entremos pues en el ámbito riguroso de las reglas.

Según algunas autoridades, la pronunciación de la lengua objeto y sujeto de nuestro tema ha sido establecido con aceptable grado de certidumbre derivada de la evidencia de autoridades de la época y de inscripciones antiguas, así como por inferencias de los modernos dialectos, jergas, germanías, *slangs* y *patois* (pr. patuá) más o mneos hablados en distintas partes del globo terráqueo; igualmente por el ínclito estudio del papiamento.

A pesar de la determinación con precisión de la pronunciación aproximada, por la estricta aplicación de métodos lingüísticos y filológicos y la certidumbre deductiva del carbono catorce, no es posible, por supuesto, recobrar, como pieza en coto de caza, las *nuances*, los matices y la diversidad sutil de grises y blancos y negros del habla cotidiana; pero la tabla de pronunciación que daremos enseguida aparece ahora como una guía razonada y razonable de los sonidos del idioma en la palestra erudita, bajo el palio de nuestra acuciosidad investigativa tal y como lo hablaban las gentes educadas en los siglos que precedieron a la llamada Edad de Oro, y que algunas autoridades han insistido en llamar Siglos de Plata, Platino, Iridio, Estaño y Plomo, y así hasta llegar al Siglo de las Siglas, al Año de la Alfabetización, el Mes de las Flores, la Semana Santa y al Día de las

Madres, entre las que se incluye a la Madre Patria, no sin olvidar la Hora de los Niños, el Minuto de la Verdad y el Segundo Fatal.

### *Vocales*

Las vocales se pronuncian más o menos como nuestras vocales actuales, aunque hay idiomas neorromances que tienden, aun en nuestro continente, a vocalizar en exceso o, diversamente o por el contrario, a una vocalización apenas distinguible. Algunas de las tendencias actuales más acusadas, tales como la acentuación aguda de una palabra llana – verbigracia *Oscár* por *Óscar*- o contrariamente la esdrújulización de las palabras llanas – vg., *várices* por *varíces*-, así como la conversión de esdrújulas en agudas –pr. ex., *oyeló* por *óyelo*-, no influye, como se creyó hasta hace muy poco, en la entonación correcta de las vocales, que han mantenido su estructura fónica desde la más remota antigüedad hasta nuestros días.

Por tanto, dado que las vocales no presentan problema mayor o menor o cromático, ni siquiera cuando son vocales tónicas o dominantes, dejaremos detrás las amables playas sonoras de las vocales con sus exóticos acentos diacríticos y las suaves palmeras de una pronunciación tropical, más bien a nuestro pesar. Pero no diremos adiós, ni siquiera hasta la vista, sino, con las menos consonantes posibles, ¡Ataluego!

### *Consonantes*

*a*, la *a no* es una consonante. ¡Quítela de ahí!

*b*, se pronuncia, como en muchos de nuestros idiomas, con el sonido actual de *v*, que, como sabemos, difiere notablemente de la antigua consonante denominada en el pasado *b* labiodental.

*bs*, se pronuncia, no como entre muchos de nosotros, como *b* –ej., *obtrusión*–, sino como *s* –ej., *ostrución*. (En México a veces sustituye a la sílaba *bis*; por ejemplo, *obspo* en vez de *obispo*.)

*bts*, no se pronuncia como en algunos de nuestros pagos como *t* –ej., *atratto* por *abstracto*–, sino que se favorece la consonante intermedia –ej., *astrato*.

*bt*, se elimina la primera consonante. Ej., *otur* por *obtur*.

*c*, si va seguida de vocales como la *a*, la *o* y la *u*, tiene sonido fuerte de *k*. Si sigue a una vocal, tiende a desaparecer, como en el caso de la pronunciación de *abstracto*, señalada más arriba, o en *doctor* que pronunciaba *dotór*.

(En el caso de la *c* seguida de las vocales *e* e *i*, refiérase a la pronunciación de la *z*)

*ch*, pronunciábase como nuestra *ch* aunque menos cargada hacia la *sh* que en ciertos barrios de La Habana o Buenos Aires. ¡Pero *shé!* ¡Vamos *shico!*

*d*, es, como la hache, una consonante muda, sobre todo al final de la palabra o entre dos vocales. A veces, y solamente al final del vocablo, tenía un sonido regional de zata. *Madriz* y no *Madrí*.

*f*, como nuestra *efe* actual.

*g*, como una jota fuerte, tanto que algunos autores clásicos insistían en sustituir una por la otra y viceversa. Se exceptúa ante las vocales *a*, *o* y *u*.

*h*, tan muda como la *d*. Jamás aspirada como a veces entre nosotros: *jalar*, *jocico*..

*j*, muy fuerte, como *j* árabe o *g* flamenca, nunca como *hache* aspirada como entre nosotros.

*G* gutural tal vez.

*k*, casi sin uso. Se prefería la doble consonante *qu* por la testarudez del genio del idioma: *quizá* y no *kisá*.

*l*, como nosotros pero nunca como *ere*.

*m*, como entre nosotros, aunque con mayor tendencia a convertirla en *n*: ej., *algun* por *álbum*. Plural, *álbunes*.

*n*, como entre nosotros, aunque en algunas provincias tal vez más nasal.

*ng*, como dos consonantes separadas (ej., *ten-go* en vez de *teng-o*).

*ñ*, como entre nosotros, que adoptamos tal letra como propia. Nunca como en Texas, con sonido compuesto de *ny*. Ej., *Gran Canyon* en vez de *Gran Cañon*. Nunca como *gn*. Ejemplo: *Carlomagno* y no *Carlomaño*.

*p*, fuerte al comienzo de sílaba, casi muda si después de una vocal.

*q*, muda a menos que fuera seguida de la vocal *u*. Su silencio se prolongaba hasta cuando iba al final de palabra, como en *Tariq*, pronunciado *Tarí*.

*r*, rodada. Si doble *-rr-*, doblemente rodada. Nuca con sonido de *l* o de *s*, después de vocal, como entre nosotros. Contra toda lógica, siempre fuerte al comienzo de palabra: *Rosa* y no *Rrosa*.

*s*, nunca muda ni con sonido de *h* aspirada. Como la *s* mexicana pero menos sibilina. A veces con sonido de *r*, como en «Los doscientos pesos que me debes».

*t*, como entre nosotros.

*tl*, como dos consonantes separadas o, la mayor parte de las veces, como una *l*. Ej., *Atlántico* o *Alántico* por *A-tlántico*. *Hit-ler* o *Híler* a aun ¡*ller!* por *Hi-tler*.

*th*, inexistente, excepto como falta de ortografía grave. Por ejemplo: *Thomate* por *tomate*, inexplicable a no ser que sea por contagio con Thomas, Tomás en inglés. (¿El tomate de Thomas, tal vez? Extraño.)

*v*, como *b*, aun en los idiomas extranjeros, Ej., kuin *Bitoria*, *Bib* la Frans. Excepto en el caso del ruso, en que pasa a convertirse en *f*; Nabókof, Chéjof.

*x*, como *s* siempre. *Tasi* por *Tac-si*. (Jamás como jota como en México.)

*z*, nunca como en *s*, como entre todos nosotros, sino muy fuerte, al extremo de contagiar a la *c* con su zumbido. Por ejemplo, en vez de *cerveza*, ¡*zerveza*!

#### Vocales y consonantes dobles

Las dobles vocales prefirieron desaparecer a convertirse en diptongos, como entre nosotros. Ejemplo: la antigua palabra o tiempo de verbo *peleé* se convirtió en *pelé* y dejó caer su última (o tal vez su penúltima: ¡nunca se sabe!) vocal antes que convertirse en nuestro *pelié*.

Las dobles consonantes, más tímidas, desaparecieron mucho antes de que llegáramos nosotros.

#### *Acentos*

Los trataremos en otro acápite que llevará el título de *Acentos*, cuidado entre tanto de que acápite no se pronuncie ni se escriba *acápíte*.

Pueden encender la luz.

### 7.7. Arbitrariedad de los signos (o pasando por encima de los puntos)

SEA DADO un texto. Séanos dada su composición, o su *lectura*. Su ordenación vendría dada en ambos casos, es decir: tanto en la lectura como en la escritura... por la disposición de las palabras, -y de los signos. *Pero* si se introdujera: moderadamente primero, una arbitrariedad –cualquiera, ciertos cambios y alteraciones; tan sutiles que el lector no las distinguiera de consuno: -que *resultaran* como una infiltración como el solapado, y, sin embargo, continuo/familiar/invisible trajinar de las bacterias. Podría, asimismo –introducirse erratas, (o más bien errores...) Slips que debie/ran tanto a Freud ante como a Mergenthales;; durante. ¡Ciertas: *indudables* por determinadas- antes alteraciones que permitieran al lector” discurrir por sobre, tras, sin los instantes desmesurados -*entre* paréntesis-; en aquel/las señaladas instancias cómo cuándo aún la misma puntuación condujera=así como de la mano aquí dibujar una manita indicatoria))) en que *estás* ¿ *no otra arbitrariedad,, aún* el mismo arbitraje, al, escribir + el arbitrismo lector!!!! Indujeran no a error sino a/o la presencia de tales, así infiltrados; de consumo;; para que al detectarlas en la fiebre de la lectura?fuera ya demasiado tarde para controlar esa incursión extraña:: que desde la invasión\* invención de la imprenta nos condena a la lectura aun pasando por encima de manchitas, cagadas de mosca,,,,, y-o pasando por encima de los puntos sus... pensivos de esta suerte//////////



## **8. BIBLIOGRAFÍA**



## A. FUENTES PRIMARIAS

### NARRATIVA

*Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1998

*La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

*Ella cantaba boleros*, Alfaguara, Madrid, 1996.

### RELATO

*Así en la paz como en la guerra*, Alfaguara, Madrid, 1997.

*Vista del amanecer en el trópico*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores,  
1998.

*Holy smoke*, Faber and Faber, London, 1985.

*Delito por bailar el chachachá*, Alfaguara, Madrid, 1995.

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

*Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos.*, Alfaguara, Madrid,  
1999.

*Infantería*, Compilación, selección de textos e introducción de Nivia  
Montenegro y Enrico Mario Santí, F.C.E., México, 1999.

*Puro Humo*, Alfaguara, Madrid, 2000.

### ENSAYO

*Un oficio del siglo XX*, El País/Aguilar, Madrid, 1994.

*O*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.

*Exorcismos de esti(l)lo*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

*Arcadia todas las noches*, Seix Barral, Barcelona, 1978.

*Mea Cuba*, Plaza & Janés, Madrid, 1992.

*Mi música extremada*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.

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

*Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998.

“Ars poetica” en *Le Néo-Baroque Cubain*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1998. [Este mismo texto ha sido publicado con el título de “Ars poética, o el oro de la parodia” por *Letras Libres* en su número de Abril de 2005 en homenaje a Cabrera Infante. A pesar de la declaración inicial que abre el número el texto no es inédito]

*La Habana [captions]*, Emecé Editores, España, 2004.

## ARTICULOS

“El censor como obsexo”, *Revista Espiral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979.

“Horror Kirie”, *Liminar*, Tenerife, Islas Canarias, sept.-oct., 1979.

“Paisajes con Goytisolo al frente”, *Quimera* (Barcelona), 27 (enero 1983).

“*Bajo el volcán*: ScenariO. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla”, *Revista de Occidente*, 40, Madrid, 1984.

“Flann O’Brien. Un solo escritor y muchos nombres” en *Espiral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979.

Discurso íntegro de recepción del Premio Cervantes, *ABC*, viernes, 24 de abril de 1998.

#### CARTAS

“Cartas del exilio y la censura.”, *El Cultural de El Mundo* 3-9 de marzo de 2005

#### GUIONES CINEMATOGRAFICOS

*Wonderwall*, 1968.

*Vanishing point: Screenplay. (Punto límite: cero)*, Junio de 1969, Cupid Productions, Ltd, Los Angeles.

*Under the Volcano (Bajo el volcán)*, 1972. [Dirigida por John Huston, se trataba de una adaptación de la novela homónima de Malcom Lowry. Sin embargo, el guión de Cabrera Infante no llegó a ser rodado.]

*The Lost city* (2005). [Dirigida y protagonizada por Andy García y ambientada en la Cuba de la revolución.]

#### TRADUCCIONES

*Dublineses* de James Joyce, 1972.

#### REVISTAS

*World Literatura Today*, vol. 61, núm. 4, 1987. [Número monográfico]

*Letras Libres*, Año IV, Número 43, Abril de 2005, Madrid. [Número monográfico que cuenta con artículos de Fernando Savater, Carlos Franqui,

Carlos Alberto Montaner, José Miguel Oviedo, Danubio Torres Fierro, Neyda G. de Anhalt, Carlos Franz, Suzanne Jill Levine y Derek Walcott]

## VIDEOS

*GUILLERMO CABRERA INFANTE*, Editrama, Ediciones Trasluz Multimedia, Barcelona, 2005 [Célebre entrevista de Joaquín Soler Serrano en *A FONDO*]

*CENSURÉ À CUBA*, FNAC y Editions Montparnasse, 2002. [Contiene cuatro cortometrajes: *PM* de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera, *Coffea Arábica* de Nicolás Guillén Landrián, *Conducta Impropia*, de Néstor Almendros y *Te quiero y te llevo al cine* de Ricardo Vega. Además cuenta con una entrevista de 19 minutos a Guillermo Cabrera Infante]

## B. OBRAS CITADAS

Barth, John, *Perdido en la casa encantada. Relatos para imprimir, grabar y recitar*, Península, Barcelona, 1988.

Beckett, Samuel, *Molloy*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos*, Tusquets, Barcelona, 1986.

\_\_\_\_\_, *Obras Completas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

\_\_\_\_\_, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2001.

Carpentier, Alejo, *Concierto barroco. La música en Cuba*, Universidad de Alcalá en Club Intencional del Libro, Madrid, 1998.

Carroll, Lewis, *The Hunting of the Snark/ La Caza del Carabón*, Lumen, Barcelona, 2001.

- 
- \_\_\_\_\_, *Alicia Anotada*, Akal, Madrid, 1998.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares III*, Cátedra, Madrid, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, 1998.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 1994.
- \_\_\_\_\_, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, Siglo XXI, Madrid, 1976.
- Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, Seix Barral, Barcelona, 2001.
- Goytisolo, Juan, *Juan sin Tierra*, Mondadori, Barcelona, 1994.
- Mallarmé, Stéphane *Fragmentos sobre el Libro*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2002
- Nabokov, Vladimir, *¡Mira los arlequines!*, Cátedra, Madrid, 2001.
- O'Brien, Flann, *El tercer policía*, Numa Ediciones, Valencia, 2000.
- Perec, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999.
- Ríos, Julián, *Álbum de Babel*, Muchnik, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La vida sexual de las palabras*, Seix Barral, Barcelona, 2000.
- Sarduy, Severo, *Obra Completa*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Madrid, 1999.
- Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000.

### C. ESTUDIOS

- Abascal, M<sup>a</sup> Dolores, *La teoría de la oralidad*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Estética negativa*, Taurus, Madrid, 1986.

- Agamben, Giorgio, *Estancias*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- \_\_\_\_\_, “Bartleby o de la contingencia”, en Herman Melville *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- \_\_\_\_\_, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Textos, Valencia, 2003.
- Aira, César, *Edward Lear*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2004.
- Alemany, Carmen, Mataix, Remedios, Rovira, José Carlos y Mendiola, Pedro (eds.), *La Isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2001.
- Altmann, Michael, “*Tres tristes tigres*: caja de resonancia de la polifonía habanera” en *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Rolf Eberenz (editor), Editorial Verbum, Madrid, 2001.
- Amícola, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Amorós, Andrés, “Introducción”, *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E., (editores), *Teoría literaria*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Aparicio Maydeu, Javier, *El teatro barroco. Guía del espectador*, Montesinos, Barcelona, 1999.

- 
- \_\_\_\_\_, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en el José de las mujeres*, Rodopi, Ámsterdam, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Puro gozo", *ABC*, 30 de septiembre de 2000.
- Aracil, Alfredo, *Juego y artificio*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Aragon, Louis *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974.
- Armas, Isabel de, "Todos llevan su dolor a costas" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, Julio-Septiembre 1985.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, FCE, México, 1996.
- Baixeras, Ricardo, "El final de la parodia", *El Periódico*, Barcelona, 22 de febrero de 2005.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Ballart, Pere, *Eironeia, La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio, Barcelona, 1994.
- Barth, John, "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, Agosto, 1967.
- \_\_\_\_\_, "The Literature of Replenishment (Postmodern Fiction)", *The Atlantic Monthly*, Enero, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Textos sobre el postmodernismo*, Universidad de León, 2000.
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Fontana, Londres, 1977.
- \_\_\_\_\_, *S/Z*, Siglo XXI, Barcelona, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- \_\_\_\_\_, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Madrid, 1991..

- \_\_\_\_\_, *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- Barton Jonson, D., "The Ambidextrous Universe in Nabokov's *Look at the Harlequins!*" en *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis Roth, ed., G.K. Hall, 1984.
- Beaugrande R. de, y Dressler, W.U., *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona, 1997.
- Beckett, Samuel, *Our exagmination roun his factification for incamination of work in progress. James Joyce/ Finnegans Wake. A Symposium*, A New Directions Book, New York, 1972.
- Benitez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998.
- Bensoussan, Albert, *Insula*, número 286, Septiembre 1970, págs. 90-92.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Avila Editores, Caracas, 1992.
- \_\_\_\_\_, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1996.
- Blesa, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Tropelías, Zaragoza, 1998.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Blumenberg, Hans, *La legibilidad del mundo*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Bradbury, M. y McFarlane, J., (ed.), *Modernism A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, London, 1991.
- Brea, José Luís, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.

- Brodsky, Joseph, "This Condition We Call Exile", *The New York Review of Books*, 21 de enero de 1988.
- Bruner, J y Weisser, S "La invención del yo: la autobiografía y sus formas." en D. Olson, y N. Torrance, (comps), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Buci-Glucksmann, Christine, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, SAGE Publications, London, 1994.
- Burger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.
- Burgos, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana, (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*, Editorial Orígenes, Madrid, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- Bustillo, Carmen, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* Monte Avila Editores, Caracas, 1996.
- Cage, John, *Silencio*, Árdora Ediciones, Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Calasso, Roberto, *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos Madrid, 1991.

- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2000.
- Camarero, Jesús, *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Anthropos, Barcelona, 2004.
- Casanova, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Catelli, Nora, “Repertorio clásico, memoria moderna”, *ABC Cultural*, 12 de junio de 1999.
- Cavallo, G. y Chartier, R., *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 1998.
- Certeau, Michel de, “Usages de la langue” en *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990.
- Corominas, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.
- Coseriu, Eugenio, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1973.
- Cozarinsky, Edgardo, “Del cine como necromancia. (El tiempo recobrado de Cabrera Infante)”, *Letras Libres*, Año III, Número 28, Enero de 2004, Madrid.
- Cuesta Abad, José M., *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamín*, Abada Editores, Madrid, 2004.

- 
- Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad*, FCE, México, 2000.
- Christian, L. G., *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, East Lausing, Michigan, State University Press, 1964.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona 1989.
- \_\_\_\_\_, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, y Guattari, Félix, *El AntiEdipo*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_, “Ulises gramófono: el oui-dire de Joyce” en *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco/Libros, Madrid, 1990.
- Detienne, Marcel, *La escritura de Orfeo*, Península, Barcelona, 1990.
- Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Madrid, 1992.
- Dijk, T. A. van, *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid, 1980.
- D'Ors, Eugenio, *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993.
- Donoso, *Historia personal del boom*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- Dubois, Claude-Gilbert, *El Manierismo*, Península, Barcelona, 1980.
- Eberenz, Rolf, (Editor), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Editorial Verbum, Madrid, 2001.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- \_\_\_\_\_, *La definición de arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1972.
- \_\_\_\_\_, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.
- Egido, Aurora, *La rosa del silencio*, Alianza Universidad, Madrid, 1996.

\_\_\_\_\_, “Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y en el arte” en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, José J. de Olañeta, Editor y Ediciones UIB, 2004.

Eijenbaum et al., *Formalismo y vanguardia*, A. Corazón, Madrid, 1970.

Enzensberger, Hans Magnus, “Las aporías de la vanguardia” en *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1985.

Fernandez Moreno, César, *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

Fernández Porta, Eloy, “El último modelo de la literatura, *Quimera*, nº 237, diciembre de 2003.

Forestier, G., *Théâtre dans la théâtre*, Droz, 1981.

Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Editorial Joaquín Motriz, México, 1972.

\_\_\_\_\_, *Espejo enterrado*, Taurus, Madrid, 1992.

\_\_\_\_\_, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994.

Gabilondo, Ángel, *Trazos del eros. Del leer, hablar y escribir*, Tecnos, Madrid, 1997.

\_\_\_\_\_, *Menos que palabras*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- 
- Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Galan, Natalio, *Cuba y sus sonos*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
- Gallagher, David P., “Guillermo Cabrera Infante (Cuba 1929- )” en Julián Ríos (comp.), *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- Gallego Roca, Miguel, *Traducción y Literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Júcar, Madrid, 1994.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura, (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994.
- \_\_\_\_\_ y Hernández Fernández, Teresa, *Ut poesis pictura*, Tecnos, Madrid, 1988.
- García Tortosa, Francisco, “Introducción” a *Anna Livia Plurabelle*, Cátedra, Madrid, 1992.
- García Yebra, Vicente, *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid, 1984, 2 vols.
- Gardner, Martin, *En universo ambidiestro. Simetrías y asimetrías en el cosmos*, Labor, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Alicia Anotada*, Akal, Madrid, 1998.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.
- Gil López, Ernesto, *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*, Cabildo Insular de Tenerife, 1991, Tenerife.
- Glantz, Margo, *La desnudez como naufragio. Borriones y borradores*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2005.

- Gnisci, Armando, *Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002.
- Gómez, Marta y Silió, César, *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*, Ediciones Júcar, 1994.
- Gómez Ramos, Antonio (ed), *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, Cuaderno Gris, Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, Madrid, 1998.
- Gonzalez Echevarria, Roberto, *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas e hispanoamericanas*, Editorial Colibrí, España, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, FCE, México, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Editorial Verbum, Madrid, 2001.
- \_\_\_\_\_, y Birkenmaier, Anke, *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*, Editorial Colibrí, Madrid, 2004.
- Goytisolo, Juan, "Sobre literatura y vida literaria", *Quimera* (Barcelona), 23 (septiembre 1982).
- \_\_\_\_\_, *Disidencias*, Taurus, Madrid 1992.
- \_\_\_\_\_, "Las últimas noches de Pompeya" *Babelia, El País*, 7 de enero de 1995, pág. 11.

- 
- \_\_\_\_\_, “Huya de tal suelo el hombre honrado”, *Babelia, El País*, 18 de abril de 1998, pág. 6.
- Gregorich, Luis, “*Tres tristes tigres*, obra abierta” en Julián Ríos (comp.), *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- Greimas, A. J., *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Fragua, Madrid, 1973.
- Guerrero, Gustavo, *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sardu*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.
- Guglielmi, Marina, “La traducción literaria” en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002.
- Guibert, Rita, “Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77 (julio-diciembre, 1971)
- \_\_\_\_\_, “Guillermo Cabrera Infante: Conversación de *Tres Tristes Tigres*” en Julián Ríos (comp.), *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- Guillen, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- Hammerschmidt, Claudia, “Del “experimento ecológico” a la autobiografía – y viceversa: *La Habana para un Infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante” en Carmen Ruiz Barrionuevo et al., *La literatura*

- Iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Universidad de Salamanca, 2003, págs. 1536-1545.
- \_\_\_\_\_, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*” *Strategien von Autorschaft bei Guillermo Cabrera Infante*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2002.
- Hall, Kenneth E., *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1989
- Havelock, Eric *La musa aprende a escribir*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Hazera, Lydia D., “Cinematic Influences in the Works of Cabrera Infante, Puig, and Vargas Llosa.”, *Latin American Literary Review* 13.26, 1985.
- Hernández Lima, Dinorah, *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante*, Editorial Pliegos, Madrid, 1990.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Iser, Wolfgang y Budick, Sanford, *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literatura and Literary Theory*, Stanford University Press, 1996.
- Jakobson, Roman, “La dominante”, *Huit questions de poétique*, Senil, París, 1977.
- Jill Levine, Suzanne, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, F.C.E., México, 1998.
- \_\_\_\_\_, “El «boom» visto desde el siglo XXI”, en *Letra Internacional*, Número 83, Madrid, 2004, págs. 54-62.

- 
- Jimenez, Reinaldo L., *Guillermo Cabrera Infante y Tres tristes tigres*, Ediciones Universal, Florida, 1977.
- Jitrik, Noé, *Los grados de la escritura*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2000.
- Joset, Jacques, *La literatura hispanoamericana*, oikos-tau, Barcelona, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas. Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso*, Iberoamericana · Vervuert, 1995.
- Juan-Saura, Mercedes, “Hibridación y reacentuación: dos aspectos dinámicos en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante” en Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Tomo III, PPU, Barcelona, 1994.
- Karolyi, Ottó, *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de ficción*, Gedisa, Barcelona, 1983.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
- \_\_\_\_\_, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos, Ensayos sobre la novela moderna*, Arco/Libros, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Madrid, Iberoamericana, Madrid, 1998.
- Kunz, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid, 1997.

- Lawrence, Karen R., *Transcultural Joyce*, Cambridge University Press, 1998.
- Leymarie, Isabelle, *Músicas del Caribe*, Akal, Madrid, 1998.
- Lezama Lima, José, *La dignidad de la poesía*, Versal, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Tratados en La Habana*, Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1970.
- \_\_\_\_\_, *La expresión americana*, FCE, México, 1993.
- Lozano, J., Peña-Marin, C. y Abril, G., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid 1997.
- Ludmer, Josefina, “*Tres tristes tigres. Órdenes literarios y jerarquías sociales.*”, *Revista Iberoamericana*, 45:108 (Julio-Diciembre, 1979), págs. 493-512.
- Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Llovet, Jordi, *Por una estética egoísta. (Esquizosemia)*, Anagrama, Barcelona, 1978.
- \_\_\_\_\_, “No escriuré mai més... Notes sobre filosofia del llenguatge i crisi de la novel·la moderna”, *Els Marges* Nº 20, págs. 77-89.
- \_\_\_\_\_, “Literatura y ciudad. Nuevas consideraciones” en *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, Ayuntamiento de Barcelona, Cuaderno Central nº 20.
- \_\_\_\_\_, *El sentit i la forma*, Edicions 62, Barcelona, 1990.
- Machover, Jacobo, (dir), *La Habana 1952-1961*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

- 
- \_\_\_\_\_, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante. (Ensayo a dos voces)*, Ediciones Universal, Florida, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La memoria frente al poder. Escritos cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Universitat de Valencia, 2001.
- Magris, Claudio, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Ediciones Península, Barcelona, 1993.
- Malcuzyński, M.-Pierrette, *Entre-Dialogues avec Baakhtin ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, Rodopi, Ámsterdam, 1992.
- Man, Paul de, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1995.
- Manzoni, Celina, “Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en *Vista del amanecer en el trópico*.” en <http://www.lehman.cunny.edu/ciberletras/v07/manzoni.html>
- Marco, Joaquín, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, y GRACIA, Jordi (eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Edhasa, Barcelona, 2004.
- Marco, Tomás *Pensamiento musical y siglo XX*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002.
- Martinez-Bonati, Félix, *La ficción narrativa, (Su lógica y ontología)*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, 1992.
- Matas, Julio, “Orden y visión de *Tres tristes tigres*” en Julián Ríos (comp.), *Guillermo Cabrera Infantes*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.

- Mayoral, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Editorial Arco/Libros, Madrid, 1987.
- Michel, Natacha, *El instante persuasivo de la novela (Ensayos Metafóricos)*, Ágora, Málaga, 1995.
- Mignolo, Walter D., “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del «Tercer Mundo»” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Colección Archivos, España, 1992
- Molas, Joaquim y Bou, Enric, *La crisi de la paraula. Antología de la poesía visual*, Edicions 62, Barcelona, 2003.
- Molina Foix, Vicente, “El Reino Cainita”, *Babelia, El País*, 18 de abril de 1998, pág. 6.
- Monegal, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Literatura y pintura*, Arco/Libros, Madrid, 2000.
- Montaner, Carlos Alberto, *De la literatura considerada como una forma de urticaria*, Playor, Madrid, 1980.
- Moran, Joe, *Interdisciplinarity*, Routledge, Londres, 2002.
- Moreno-Duran, Rafael Humberto, *De la barbarie a la imaginación*, Tusquets, Cuadernos ínfimos 67, Barcelona, 1976.
- Motte, Warren F., *Oulipo. A primer of potential literature*, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1998.
- Mounin, Georges, “Semiología de los textos literarios” en *La literatura y sus tecnocracias*, FCE, México, 1983.

- 
- Moyano, Marisa, “*Tres tristes tigres: la fiesta del lenguaje*”, *Especulo*, nº 28, noviembre 2004-febrero 2005, Año X, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1989.
- Nelson, Ardis L., *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1983.
- Olson, David y Torrance, Nancy, (comps), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Orozco Díaz Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Castalia, Barcelona, 1969.
- Ortega, Julio, *La Cervantiada*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la revolución*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973.
- \_\_\_\_\_, *La casa de la ficción*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977.
- \_\_\_\_\_, *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual*, Monte Avila Editores, Caracas, 1969.
- Oulipo, *La littérature potentielle*, Ed. Gallimard, Paris, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Atlas de la littérature potentielle*, Ed. Gallimard, Paris, 1981.
- Oviedo, José Miguel, “Cabrera Infante en el espejo de Nabokov”, Barcelona, *Quimera*, nº 78/79.

- Panero, Leopoldo María, *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Madrid, Fehmar, 1977.
- \_\_\_\_\_, “Lo que por fin dijo Benjamín”, Prólogo a Edward Lear *El Ómnibus, sin sentido*, Visor, Madrid, 1972, págs. 7-11.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo” a Lewis Carroll, *Matemática demente*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Seix-Barral, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990.
- Peirce, Charles S., *El hombre, un signo*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.
- Pereda, Rosa M<sup>a</sup>, “Guillermo Cabrera Infante o la construcción del mito” en *Guillermo Cabrera Infante*, EDAF, Madrid, 1978.
- \_\_\_\_\_, “Habla Cabrera Infante: una larga entrevista que es una poética” en *Guillermo Cabrera Infante*, EDAF, Madrid, 1978.
- Perrone-Moisés, J., “L’infant dans la glace, ou Don Juan en Amérique Latine”, *Cahiers Confrontation*, París, núm. 6 (otoño, 1981).
- Piglia, Ricardo *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Polo, Victorino, (Coord.), *Guillermo Cabrera Infante*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994.

- 
- Prada Oropeza, Renato, *Literatura y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Raimondi, Ezio, *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en la literatura*, Edición de Manuel Garrido Palazón y Andrés Soria Olmedo (eds.), Akal, Madrid, 2002.
- Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Bruguera, Barcelona, 1986.
- Ricaurte, Orlando, “Conversaciones con Guillermo Cabrera Infante” en *Quimera*, Barcelona, N° 78/79.
- Ríos, Julián, (comp.), *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- Ríos, Valeria de los, “El cine, el gramófono y máquina de escribir: TTT, novela mediática latinoamericana” en *Espéculo, Especulo*, n° 28, noviembre 2004-febrero 2005, Año X, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodenas, Domingo, *Los espejos del novelista*, Península, Barcelona, 1998.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Junta de Castilla y León, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Bibliocasma. Por una práctica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

\_\_\_\_\_, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.

Rodríguez-Luis, Julio, *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984.

Rodríguez Monegal, Emir, “Estructura y significación de *Tres tristes tigres*” en Julián Ríos, (comp.), *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.

\_\_\_\_\_, *El arte de narrar. Diálogos*, Monte Avila, Caracas, 1968.

\_\_\_\_\_, *El boom de la novela latinoamericana*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972

Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

\_\_\_\_\_, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, 2006.

Román, Isabel, *La invención en la escritura experimental. Del barroco a la literatura contemporánea*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993.

Rosa, Nicolás, *Crítica y significación*, Editorial Galerna, Argentina, 1970.

\_\_\_\_\_, *Artefacto*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 1992.

Rousset, Jean, *Dernier regard sur le baroque*, José Corti, Paris, 1998.

Ruiz Barrionuevo, Carmen, “La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante” en *La isla posible*, Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, Pedro Mendiola

- 
- (eds.), Universidad de Alicante, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- \_\_\_\_\_ et al., *La literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Universidad de Salamanca, 2003.
- Said, E.W., *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona, 2004.
- Salgado, César, "*Barroco Joyce: Jorge Luis Borges's and José Lezama Lima's antagonistic readings*", en Karen R Lawrence (ed.) *Transcultural Joyce*, Cambridge University Press, 1998.
- Sanchez-Boudy, José, *La nueva novela hispanoamericana y Tres tristes tigres*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1971.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, *Las semanas del jardín*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- Santí, Enrico Mario, "Los cuerpos del delito: la literatura de y según Guillermo Cabrera Infante", en *Infantería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Selden, Roman, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.
- Serra, Màrius, *Verbalia, Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*. Península, Barcelona, 2001.
- Simmel, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986.
- Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998.
- Souza, Raymond D., *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*, University of Texas Press, Austin, 1996.

- Starobinski, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, F. C. E., México, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2000.
- Stevick, Philip, *Introduction a Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*, The Free Press, New York, 1972.
- Torres Fierro, Danubio, *Los territorios del exilio. (Textos sobre literatura hispanoamericana)*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979.
- \_\_\_\_\_, “Una exaltación del mito literario”, *Letras Libres*, Año IV, Número 43, Abril de 2005, Madrid.
- Valéry, Paul, *Estudios literarios*, Visor, Madrid, 1995.
- Vásquez, Carmen, “Bachata y la música en *Tres tristes tigres*” en VV. AA, *Le néo-baroque cubain*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1998.
- Villoro, Juan, *Efectos personales*, Anagrama, Barcelona, 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” en *Cuatro claves para la modernidad: Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Gredos, Madrid, 1984.

- 
- VVAA, *Le néo-baroque cubain*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1998.
- VVAA, *Barroco y Neobarroco*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.
- VVAA, *La Tempestad*, México, 2003.
- VVAA, *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, Volumen 9, Alicante, 2000.
- VVAA, *Anthropos, Georges Perec. Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida.* n° 134-135, julio-agosto 1992.
- Walcott, Derek, “Cabrera Infante: el gran exiliado” en *Letras Libres*, Abril de 2005, Año IV, Número 43.
- \_\_\_\_\_, *La voz del crepúsculo*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Weisinger, H, *The agony and the Triumph. Papers on the Use and Abuse of Myth*, Michigan State University, 1965.
- Wittgenstein, Ludwig, *Movimientos del pensar*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- Wood, Michael, “Cabrera infante: unruly pupil”, en *Transcultural Joyce*, Edited by Karen R. Lawrence.
- Yurkievich, Saúl, *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Zavala, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Escuchar a Bajtin*, Montesinos, España, 1996.
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Cátedra, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991.

\_\_\_\_\_, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*,  
Cátedra, Madrid, 1993.