

**IMAGEN, ESPECTÁCULO Y PARODIA EN *TRES TRISTES TIGRES*, DE
GUILLERMO CABRERA INFANTE¹**

**IMAGE, SHOW AND PARODY IN *TRES TRISTES TIGRES*, BY GUILLERMO
CABRERA INFANTE**

Williams E. Tolentino Herrera
Universidad de Concepción, Chile
wetolentinoh@gmail.com

Resumen:

El ensayo analiza las estrategias estéticas, iconológicas e intertextuales planteadas por Guillermo Cabrera Infante en su novela *Tres tristes tigres* (1967), que permiten asumir la escritura literaria mediada por las imágenes, como el desencadenante de la parodia y de la representación crítica del influjo del espectáculo en la sociedad habanera de la década de 1950. Para ello se puntualiza primero la trascendencia del cine en la obra literaria del autor y se examinan algunas de las representaciones que ciertas referencias visuales y textuales ponen en juego dentro la novela, como parte de una escritura lúdica que simula una suerte de narración cinematográfica. La pertinencia del estudio, estriba en la posibilidad de profundizar en un tópico que, aunque ya ha sido abordado en parte de la crítica referida al autor, todavía permanece abierto a revisión, ampliación y debate.

Palabras clave: imágenes, espectáculo, parodia, Guillermo Cabrera Infante, literatura cubana.

Abstract:

This essay analyzes the aesthetic, iconological and intertextual strategies proposed by Guillermo Cabrera in his novel *Tres tristes tigres* (1967), which allows us to assume literary writing mediated by images, as the trigger for parody and critical representation about the influence of the spectacle in Havana's society during the 1950s. To do this, the transcendence of cinema in the author's literary work is first pointed out and some of the representations that certain visual and textual references put into play within the novel are examined, as part of a playful writing that simulates a kind of cinematographic narration. The relevance of the study lies in the odds of contributing into a topic that, although it has already been addressed in part of the criticism referred to the author, still remains open to review, expansion and debate.

Keyword: images, spectacle, parody, Guillermo Cabrera Infante, Cuban literature.

Recibido: 9 de mayo de 2022

Aceptado: 15 de noviembre de 2022

¹ Este artículo es producto del curso "Escribir con imágenes" dictado por Dr. Juan Cid Hidalgo en el Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción (ANID/Programas Becas/Doctorado Nacional 2019-21190721) y se enmarca dentro del proyecto de investigación titulado "De ruinas humanas y antiutopías: representaciones sobre la crisis de las esferas política y social en la novela latinoamericana reciente", desarrollado bajo la tutoría de la Dra. Mariela Jinett Fuentes Leal, quien es también profesora del mismo programa de postgrado.

Con motivo de la publicación de *Cine o sardina* (1997), uno de sus últimos libros de crítica cinematográfica, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), daría a conocer a sus lectores una de las anécdotas más ilustrativas sobre su crónica condición de cinéfilo. La disyunción enunciada en el título de la obra, según precisaría el propio autor, era la que en cada noche de su infancia su madre les repetía a él y a su hermano, como invitación referida a la posibilidad de elegir entre un alimento o una película. El hecho de que los dos niños siempre se decantaran por asistir al cine, dejaba entrever ya la relevancia que semejante predilección tendría luego para sus respectivas trayectorias profesionales (ambas vinculadas al audiovisual), que en el caso puntual del escritor, se conjugaría también, más tarde, con su pasión por la literatura y el periodismo.

La literatura y el cine, en efecto, constituyen dos temas medulares para la comprensión de la obra de Guillermo Cabrera Infante, la cual, al margen de las condiciones políticas que le tocó vivir, se caracterizó por incursionar en los géneros de la novela, y con mayor frecuencia en el ensayo, el cuento y la crítica, además del período que sostuvo como guionista de la industria cinematográfica de Hollywood, luego de su salida de Cuba y posterior establecimiento en Londres. Semejante binomio, es oportuno señalar, aunque ya aparecía en sus publicaciones semanales de crítica cinematográfica para la revista *Carteles* (1954-1960), se convertiría luego en el eje articulador de sus ficciones, bajo la forma de una escritura intertextual, intermedial y paródica, en la que la incidencia de lo visual desempeñaría una función decisiva tanto a nivel discursivo como estético. Una combinación de rasgos que en realidad no correspondía a una escritura premeditada, sino, como precisara el autor en una entrevista concedida a la investigadora Rita Guibert en 1970, de una creación literaria signada por lo lúdico y ante todo abierta al humor, a la posibilidad de la rescritura y a la irreverencia:

No tengo preocupaciones, ni mayores ni menores, al escribir. Escribo con un gran sentido de diversión, con un empeño de jugar primero y luego de observar el juego casual o causal que se establece entre las palabras, mientras selecciono las posibilidades de juego que ellas, entre sí, me permiten y el juego de relaciones que establecemos todos en espera de que el lector deje de ser un espectador y entre también en el juego. (...) Lo que no es tan evidente es mi diseño de permitir, muchas veces, al azar cambiar y establecer las reglas del juego (Cabrera Infante, *Conversación* 543-544).

Se trataba así de una escritura más espontánea que consciente, y determinada sobre todo por un típico sentido cubano del humor –definido décadas antes por Jorge Mañach con el término «choteo»–, que según Cabrera Infante (554), quería ser vista y comprendida “como las bases inestables a un monumento futuro a la irrespetabilidad”, llevado por la premisa de que “nada humano sea divino”. Y que por tanto se iría desarrollado de forma paulatina bajo distintos y continuos procesos de reescritura y experimentación, durante la primera mitad de la década de 1960, generalmente en publicaciones del autor dentro del suplemento literario semanal *Lunes de Revolución*, del cual sería director hasta su desaparición en 1961.

Dicha etapa, marcada primero por la implicación política de Cabrera Infante dentro del entonces naciente proceso revolucionario, así como por su posterior desilusión con este a raíz de la polémica censura del documental *PM* –realizado junto con su hermano Sabá Cabrera y dedicado a la vida nocturna habanera de 1960– que sentaría las bases de la política cultural socialista cubana resumida por Fidel Castro en el discurso *Palabras a los intelectuales* (1961), sostiene la investigadora Elizabeth Mirabal (Cit. en Lastre 92), que se convertiría en plataforma de una de las narrativas “más descollantes y posmodernas” de la época. La materia prima de esta narrativa, acota Mirabal (Cit. en Lastre 92), derivaría de un ansia “por perfeccionar la apropiación de la oralidad popular circundante” ligada al reconocimiento de algunos autores de la tradición literaria inglesa (Faulkner, Joyce, Lewis Carroll o Twain), que se conjugaba con una voluntad de experimentar “hasta las últimas consecuencias” con el lenguaje y el estilo, así como con la parodia de estos y de otros referentes literarios, al amparo de persistentes influencias provenientes del cine, la música popular y los *mass media*.

Tres tristes tigres (1967), o como también la bautizara su autor, *TTT*, es de las novelas que mejor ilustra la centralidad de estos rasgos en la poética infanteana. Obra a la que se suman otras como *La Habana para un infante difunto* (1979) y *Vista del amanecer en el Trópico* (1974), que mediante una compilación de imágenes y de relatos, proponía una “forma de ver la historia de Cuba a través de la violencia”, desde la época primitiva y hasta el presente revolucionario de los 60s (Cabrera Infante, *A fondo* 34:39-35:34). Este estilo de una escritura fragmentaria, aunque permeado por la parodia y por una nostalgia asociada a las imágenes nocturnas habaneras, sería lo que determinaría el cariz lúdico de la narración

de *TTT*, como una suerte de novela publicada primero en entregas dentro de las páginas de *Lunes de Revolución*. Pero cuyos primeros borradores irían cambiando progresivamente – sufriendo alteraciones, adiciones y omisiones– hasta su publicación definitiva en 1967, a causa de constantes procesos de reescritura en medio del desencanto del autor con la Revolución Cubana, así como por las notas de censura de la editorial española Seix Barral.

TTT narra las vivencias de tres hombres comunes en medio de la vida nocturna habanera de finales de la década del 50 e inicios de 1960, como un pretexto para la representación vívida y nostálgica de una época signada por la relevancia de la noche y del espectáculo en el entorno sociocultural cubano. Una novela donde la música, la literatura y el cine, además de la noche, aparecen representados como los verdaderos protagonistas de los relatos que agrupa en una prosa marcada por las imágenes y el humor, como recursos ligados al fomento de un diálogo reflexivo sobre la traducción literaria en tanto crimen o traición, que se suma a la tradición de la obra original. Una suerte de reflexión irónica sobre el mismo proceso de reescribir un texto, ahora en una lengua distinta a la original: pero que también estaba en consonancia con las propias reescrituras de la novela hechas por Cabrera Infante, debido a su interés de captar en palabras la oralidad habanera de la época y, como agregaría luego, de reconstruir la vida nocturna presentada en *PM*, “por medio de la literatura” (Cabrera Infante, *A fondo* 26:28-26:35). Con lo cual la novela se erigía a sí misma como una doble traducción irreverente de lo oral y de lo audiovisual, en el formato de un texto literario narrativo.

Cabe precisar que el análisis del papel desempeñado por las imágenes en la escritura de Cabrera Infante –y más específicamente en *TTT*–, continúa siendo un área merecedora de mayor profundización y debate por parte de los estudios literarios contemporáneos. Pues si bien existen algunas aproximaciones en artículos publicados durante las últimas décadas del pasado siglo, por autores como Suzanne Levine, Jonathan Tittler, Stephanie Merrim y William Siemens, o bien en trabajos más recientes de investigadores como William Rowlandson, Lidia Morales, Fernando Iwasaki, Olga Rodríguez-Falcón, Javier Fernández y Damaris Puñales-Alpízar; a menudo llama la atención dentro de ellos, una serie de interrogantes cuyo examen no se agota del todo. Por ejemplo: interesada en examinar tópicos como el valor crítico asociado al uso de la parodia y de la nostalgia en la representación de la historia, de la ciudad o de la sociedad habanera

(Iwasaki 79-82; Puñales-Alpízar 303-328); o bien basada en las certezas de una crítica infanteana al acto de la traducción literaria (Levine 265-277); o incluso al influjo de otros autores y obras en las ficciones del escritor cubano (Siemens 297-303; Rowlandson 620-633), todavía una buena parte de la crítica concerniente a *TTT* permanece abierta a la indagación de cómo, y mediante cuáles mecanismos, la utilización de las imágenes, en conjunción con las palabras, participa de estos ejercicios representativos, con implicaciones discursivas y estéticas propias.

El presente ensayo, justamente, pretende analizar algunas de las estrategias de carácter iconológico e intertextual mediante las cuales Guillermo Cabrera Infante convierte la posibilidad de escribir con, y a partir de las imágenes, en *Tres tristes tigres*, en el punto de partida para el desarrollo de la parodia y de un ejercicio de representación literaria ligado a la crítica del espectáculo en la sociedad habanera de la época. La hipótesis defendida es que semejante tematización del espectáculo y de la parodia en *TTT*, como reflejos literarios relativos a un momento histórico concreto, resulta posible gracias al concurso de varias soluciones estéticas iconotextuales entre las que destacan la ecfrasis o la adaptación de técnicas cinematográficas concretas al ámbito de la narración, que lo mismo permiten establecer patrones de alteridad, de contraste o de complementariedad, entre el uso literario de las imágenes y las palabras.

Se trata de una premisa cuya verificación en el análisis de la novela, requiere la asunción de una metodología transdisciplinar amparada en la lectura de varios autores clave en la tradición teórica de los estudios visuales contemporáneos, entre los cuales figuran el norteamericano William J. T. Mitchell, precursor del denominado “giro pictorial” en la investigación sobre el valor y la representación de las imágenes en el arte, el alemán Erwin Panofsky, considerado el padre fundador de la iconología, y la académica mexicana Luz Aurora Pimentel, quien con sus indagaciones sobre la ecfrasis y la dimensión icónica de las metáforas, ha tributado específicamente al desarrollo de la teoría literaria reciente sobre el tema. Dicha selección, complementada con la referencia oportuna a otros investigadores enmarcados dentro de la producción actual de los estudios visuales y literarios, constituirá la base teórica desde la que se concreta, en lo adelante, la lectura interpretativa propuesta.

Espectáculo y rodaje textual

Al menos tres son los momentos esenciales que permiten condensar una buena parte de la discusión intelectual y teórica referida a ciertos regímenes de operación, de relación y de diferenciación entre las representaciones textuales y las visuales. Me refiero, por ese orden, al debate sostenido durante varios siglos alrededor de la frase horaciana de “*Ut pictura poesis*”, a la tradicional teoría del Paragone que varias figuras del Renacimiento – entre las cuales se encontraba Leonardo da Vinci– pretendieron fomentar, y por último, a toda la producción investigativa contemporánea enmarcada en el paradigma de lo que William John Thomas Mitchell (20) definiera como “el giro pictorial”. Y esto, porque el influjo de los primeros dos postulados determinaría el desarrollo argumentativo del tema a partir de dos senderos como la consideración de un parentesco o, en cambio, de una diferenciación jerárquica entre las estrategias literarias (textuales) y las plásticas (visuales) dentro de los procesos artísticos de representación. Mientras que la relevancia del tercer instante estribaría de un distanciamiento crítico respecto de estas dos líneas, consistente en asumir el concurso de las imágenes como un “punto singular de fricción y desasosiego”, atravesado “transversalmente” por “una gran variedad de campos de investigación intelectual” (Mitchell 21).

La asunción del “giro pictorial”, en este sentido, ha supuesto diversos aportes para la reflexión estética ya no solo en el campo de la Historia del Arte, sino también en el área de los demás estudios humanísticos, proclive a la proposición de una mirada compleja y favorable a enfoques multidisciplinares para el examen de las expresiones, los productos y de las representaciones artísticas, mediadas por la influencia y ubicuidad de la cultura visual contemporánea. De ahí que la producción teórica amparada en dicha perspectiva, sintiera la necesidad de tomar distancia con relación a ciertas propuestas de la tradición anterior, trascendiendo, por ejemplo, el entendimiento de la relación entre las imágenes y las palabras según las nociones clásicas de un “hermanamiento” o de una “jerarquía”.

El origen del término se remonta a los trabajos publicados por Mitchell durante las últimas décadas del pasado siglo, donde se proponía la noción del “*pictorial turn*” en contraposición al conocido “giro lingüístico” que había pautado el estudio de las imágenes en el arte hasta entonces, y que había tenido una repercusión especial en el desarrollo de la

semiótica, como una corriente que subordinaba la comprensión de los elementos visuales a las propias lógicas del signo lingüístico. La proposición de Mitchell, en cambio, partía de una conclusión relativa a la crítica de dicha vertiente linguocéntrica, según la cual la pregunta sobre qué eran las imágenes había perdido protagonismo ante la indagación sobre su poder en la cultura: idea que lo instó a considerar, como ha apuntado la investigadora Silvia Gabriel (160), que lo anhelado por las imágenes residía en verdad en la posibilidad de ser tratadas con igualdad de derechos que el lenguaje, sin ser por esto convertidas en lenguaje. Semejante perspectiva daría paso, entonces, a una proliferación de investigaciones y enfoques teóricos en los que la mirada del investigador se desplazaría más hacia un terreno ideológico, político y ético. Un cauce en el que se inscribirían las aportaciones teóricas de autores como los alemanes Peter Wagner y Erwin Panofsky, a quienes se les atribuye en buena parte de los estudios visuales, la condición de pioneros en la indagación sobre los problemas de la intermedialidad y la iconología en el arte, respectivamente.

A decir de Panofsky (50), la comprensión de la iconología como corriente analítica, tendría un pilar importante en su diferenciación con la iconografía, al trascender el interés inicial por el reconocimiento de los motivos presentes en el uso de las imágenes, por una preocupación mayor relativa al descubrimiento e interpretación de los “valores simbólicos” contenidos en estas ². Una vertiente cuya significación, desde el punto de vista interpretativo, sería resumida por Mitchell (30) en dos gestos esenciales: 1) la sustitución del estudio comparativo entre el arte visual y el verbal, por una “construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen” y 2) la promoción de un examen crítico acerca de los encuentros entre “ícono” y “logos”, en base al discurso de la ideología.

A la par de esta propuesta, la emergencia de la alusión al concepto de intermedialidad acuñado por Wagner, en otra parte de la tradición contemporánea de los

² La propuesta de Panofsky supuso un cambio de paradigma epistemológico en el campo de la Historia del Arte, al precisamente plantear el carácter transversal de la preocupación por el poder de las imágenes, a todas aquellas disciplinas y áreas del conocimiento dedicadas al estudio, análisis y enriquecimiento de la cultura humana. Para el teórico alemán, la iconología debía entenderse entonces como una herramienta conceptual de utilidad en la comprensión de las representaciones icónicas, en tanto que documentos de un determinado régimen de sensibilidad, asociado a una civilización y a una época concretas. Una suerte de método interpretativo de la imagen contenida en la obra de arte, que Panofsky define como una lectura por “síntomas” de un “algo distinto”, que a menudo el creador ignoraba “y que incluso puede ser que difieran de los [valores simbólicos] que deliberadamente intentaba éste expresar” (Panofsky 50).

estudios visuales, respondió también a la pertinencia de concebir miradas metodológicas capaces de atender a lo que Luz Aurora Pimentel (*Ecfrasis* 206-207) denomina como un nivel superior del poder intertextual evidenciado en algunas obras de arte: a saber, la capacidad de ciertos textos para estimular lecturas iconotextuales, a través de relaciones complejas que impiden desligar el uso de las imágenes y las palabras. Una perspectiva que, basada en una lógica argumentativa similar a la enunciada por Mitchell a propósito de la iconología, superaba asimismo al instrumental teórico de la semiótica, gracias a una trascendencia de la tradicional premisa de que el diálogo entre textos diversos y sus respectivas representaciones icónicas, solo era capaz de comprenderse desde un sentido lógico, cronológico y/o referencial. En tanto que la comprensión de la intermedialidad y de la iconotextualidad, posibilitó y demandó la recuperación de viejas figuras retóricas como la hypotiposis o la ecfrasis en la teoría literaria, como alternativas para dar cuenta de las relaciones complejas y dialécticas capaces de darse entre las representaciones visuales y las verbales (Gabriel 156; Pimentel, *Constelaciones* 316).

Cabe precisar a propósito de estos dos conceptos que es quizás el mismo prólogo que Cabrera Infante creara cual eje articulador de los distintos relatos y estilos narrativos desplegados en *TTT*, el mejor pasaje ilustrativo del alcance de dicho estado ideal de las propiedades intermediales e iconológicas relativas al concurso de las imágenes (sobre todo de aquellas de naturaleza cinematográfica), en el proceso de la escritura infanteana. Todo el fragmento, de hecho, se estructura a partir de una construcción textual ecfástica en la que el autor imita el tono y la cadencia rítmica de la voz de un maestro de ceremonias, dispuesto a presentar desde el escenario del cabaret Tropicana, el espectáculo que el público (el lector) disfrutará en breve. La teatralidad de semejante simulacro textual, que parece recrear el modo en que un director de cine representaría la escena, se logra a través de las palabras y de una estrategia en el empleo de los signos de puntuación, cuyo cometido es el de simular los efectos impresos por la voz del presentador:

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!... (...) 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!* (Cabrera Infante, *Tres tristes* 15-19).

La sensación de espectacularidad con que se asume la labor narrativa en este fragmento, que fusiona el inicio y el final del prólogo, aparece determinada por una intencionalidad en el uso de la puntuación, que de manera simultánea, lo mismo dispone el énfasis de la voz del escritor sobre ciertos vocablos gracias al empleo de las mayúsculas y los signos exclamativos, que demarca la frase original de su traducción, gracias a un manejo de la cursiva y los puntos suspensivos. Estilo narrativo que introduce asimismo los primeros motivos de carácter paródico, a propósito del entendimiento de la traducción como un crimen, visto en la correspondencia sugerida entre MÁS y *WORLD* por un incremento aparente del volumen en la voz del narrador/maestro de ceremonias. El valor ecfrástico, reside así en la autenticidad con que el texto y la figura en movimiento del presentador, recrean el desarrollo de la escena con total apego a un estilo cinematográfico; y que a su vez convierte al prólogo en un iconotexto, debido a la imposibilidad de separar lo visual de lo textual, sin una evidente pérdida semántica y estética en la lectura del pasaje.

Se sabe que la imagen desencadenante de este fragmento existe solo a nivel textual, o si se quiere, en la imaginación del escritor y de su(s) potencial(es) lector(es), es decir, que responde a la lógica de lo que Pimentel (*Ecfrasis* 207) califica como una ecfrasis nocional: puesto que la imagen es y, al mismo tiempo, está en el lenguaje, gracias a que es ahí donde logra su forma, mientras que fuera de él se desvanece. Y asimismo, se encuentra a medio camino de una posible implicación genérica, por el esbozo de una relación de alteridad entre la representación lingüística y su homóloga visual. La naturaleza también genérica asociada a esta narración vívida, se deduce de una breve mirada al concepto de *ecfrasis referencial genérica* planteado por Pimentel (*Ecfrasis* 207), como aquella que sin llegar a

“designar un objeto plástico preciso”, propone “configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista”. Sustitúyase “artista” por “cineasta” y “objetos plásticos” por “técnica cinematográfica” en esta definición, y no podrá evitarse la apreciación de una semejanza. Eso sí, el único inconveniente radicaría en el examen de una cierta propiedad referencial que, en el caso del prólogo, remite a un proceso de mediación técnica propio de las artes escénicas como el teatro o el cine (el manejo de la voz y otras formas comunicativas no verbales), en lugar de la referencia a un sujeto o a un objeto plástico puntual. El patrón de alteridad evidenciado entre las imágenes y las palabras, no obstante, también halla argumentos en este eventual impulso genérico que equipara, en el prólogo de *TTT*, la capacidad de la representación lingüística con la técnica expresivo-narrativa correspondiente al cine.

Pero todavía resta prestarle atención en este pasaje de la obra, a un primer tratamiento del espectáculo respecto de la representación de la sociedad y de la cultura popular habanera de finales de la década de 1950, que se repetirá en múltiples ocasiones a partir de una profusión de imágenes nocturnas, modeladas como escenarios circunstanciales o sugestivos para la imaginación y el accionar de los personajes. Cabe agregar que en este fragmento del prólogo, gracias a la propia construcción efrástica, la transmisión de la idea de un espectáculo (*Showtime!*) ocurre por igual en dos niveles: uno denotativo, por demás evidente y que alude a la inclusión de la escena en el espacio lúdico, y otro, de orden connotativo –más importante y acorde a los intereses del presente ensayo–, acerca de una posible comprensión de la novela como el mismo *show* que se anuncia. Esta última posibilidad de lectura adquiere relevancia, precisamente, en el hecho de permitir una comprensión de la escritura literaria en calidad de ejercicio lúdico, lo cual sostiene la cohesión global de la novela ante las diversas experimentaciones de Cabrera Infante. Experimentos visibles, por ejemplo, en la alternancia de narradores (Códac, Silvestre y Arsenio Cué), en las asociaciones y en los juegos de palabras, en las parodias relativas a obras de la tradición literaria occidental como *La Iliada* o el *Ulises* de Joyce, así como en la inserción de episodios o de estampas independientes al resto de los relatos, o en la reproducción íntegra de varios textos derivados de un mismo original, producto de su revisión crítica y de su traducción, que es el motivo que da forma a *Los visitantes*, uno de los capítulos de la novela.

Por su parte, la representación de la noche ofrece al lector verdaderas secuencias cinematográficas logradas a través del lenguaje. Uno de los ejemplos más nítidos abarca la serie narrativa *Ella cantaba boleros*, que años después el autor publicaría, bajo el mismo título, como un relato independiente. El primer elemento lo aporta el narrador de la sección: Códac, un fotógrafo de la vida nocturna habanera, cuya labor consiste en tomar fotografías para la prensa de artistas pertenecientes a la cultura de masas y que, no obstante, relata sus encuentros con una cantante desconocida, nombrada La Estrella, que alcanzaría la fama pese a situarse fuera de los cánones de belleza impuestos por las industrias culturales de la época. Lo relevante del capítulo, es que siendo Códac un profesional de la creación, manipulación y composición de imágenes, su relato dimana en lo fundamental de un uso continuo de figuras retóricas como la metáfora y el símil, a la hora de referirse a La Estrella y describir su figura obesa. Una tendencia que también se compenetra con un ejercicio narrativo enfocado en los detalles y por la sucesión de escenas nocturnas cuyo objetivo parecería ser el de organizar un desfile representativo de personajes típicos en la asidua concurrencia a los clubes y cabarets ciudadanos, en las páginas de la novela.

Entre los recursos iconotextuales ligados a la tematización de la noche, y que tributan a una panorámica literaria de una sociedad permeada por la importancia del espectáculo, está la velocidad. Velocidad del relato que asume constantes desplazamientos espaciales y que guarda cierta relación de parentesco con la técnica audiovisual del *travelling*, al potenciar una estructura textual donde la descripción y el movimiento por un escenario pautan el ritmo de la progresión narrativa. El efecto logrado con esto en *TTT*, es el de un desarrollo de la trama subordinado a la locomoción de los personajes por los espacios urbanos, lo cual genera una aglomeración de imágenes relativas a los clubes nocturnos y a sus habituales protagonistas. Es así cómo el lector se enfrenta a una narración saturada por la presencia vívida de la noche y la velocidad: la figura de Códac al volante de un auto por las calles de La Rampa, el circuito habanero que por entonces ya albergaba el corazón de la vida nocturna, o la de Arsenio Cué sobre un convertible, recorriendo junto a sus amigos las calles aledañas al litoral de la ciudad (aun cuando esto acontece de día), son escenas donde se observa la repercusión de estos mecanismos en el orden narrativo.

Pero aunque la adaptación de la técnica del *travelling* al lenguaje y el efecto de velocidad pueden advertirse en ambos episodios, vale la pena tomar solo uno de ellos, por

cuanto su análisis puede aportar respecto de la centralidad del espectáculo y de las imágenes nocturnas. Se alude, claro está, al fragmento donde Códac subordina el rumbo de sus memorias, a la descripción del entorno nocturno que visualiza mientras conduce. El primer gesto estético de este pasaje dimana del cambio propuesto en la perspectiva de lo narrado, que cancela la posibilidad del distanciamiento objetivo, hasta situar al lector como un testigo más de los acontecimientos. Esto, porque la disposición de las palabras sugiere la delimitación de un plano textual equivalente a la visión del fotógrafo, que primero contempla la noche desde el interior de su auto, si bien prosigue luego a pie:

Caminando vimos salir de la oscuridad, contrario, al Cojo de las Gardenias, con su muleta y su tablero con gardenias (...) y al cruzar otra calle oí la voz estridente y gangosa y sin misericordia de Juan Charrasqueado cantando el único verso del corrido que siempre canta (...), creando una atmósfera de obsesión que es patética porque todo el mundo sabe que está loco de remate. Leí el letrero del Restaurant Humboldt Club y pensé en La Estrella, que comía allí siempre y pensé qué diría el ilustre barón que volvió a descubrir Cuba si supiera que quedó para nombre de un restaurant y de un bar y de una calle en esta tierra que si no descubrió al menos desveló. Bar San Juan y Club Tiko y La Zorra y El Cuervo y el Edén Rock (...), y La Gruta donde todos los ojos son fosforescentes porque las criaturas que habitan este bar y club y cama son pejes abisales y Pigal o Pigalle o Pigale que de todas esas maneras se dice y Wakamba Self Service y Marakas y su menú en inglés y su menú afuera y sus letras chinas en neón para confundir a Confucio, y La Cibeles y el Colmao y el Hotel Flamingo o el Flamingo Club y al pasar por la calle Ene y 25 veo bajo el bombillo, afuera, en la calle cuatro viejos jugando al dominó en camiseta y me sonrío... (Cabrera Infante, *Tres tristes* 84-85).

Es evidente el contraste irónico que la voz narradora establece a través de un juego de oposición entre la oscuridad y la luz, para la representación de una ciudad movida por el espectáculo nocturno, al separar la sofisticada representación de los abundantes establecimientos comerciales, de la espontánea sencillez que distingue a la población habanera. Y nótese el énfasis puesto en este asunto, gracias a una cadena de significantes que inicia de la siguiente manera:

1. *Oscuridad = Cojo de las Gardenias-Juan Charrasqueado- loco*
2. *Bares y clubes nocturnos = letrero-ojos fosforescentes-letras chinas en neón*

y que finaliza con la estampa de cuatro ancianos que juegan dominó en camiseta, bajo la tenue luz del alumbrado público.

Dicho contraste es el mismo que el autor de *TTT* asume para una crítica del impacto de la imagen publicitaria sobre la cotidianidad de La Habana en otros capítulos de la obra, colmando incluso el espacio diurno con “las fotos de las bailarinas españolas y, quizás, de una rumbera en trusa”, “las luces de colores de los magazines americanos” y “los grandes retratos al óleo de los candidatos a alcalde, a concejal, a senador que parecen todos nominados al Oscar de creer al artista del pincel que los magnificó –y retocó un poco” (Cabrera Infante, *Tres tristes* 41-42).

Lejos de ser un caso aislado, la crítica a la excesiva estilización de la imagen publicitaria es un tema sobre el cual el autor retorna en múltiples ocasiones dentro de la obra, siempre al amparo de un tono mordaz. Ya en *Los Debutantes*, el primer capítulo, aparece una de las descripciones más nítidas en torno a esas disonancias que el autor pretende destacar entre las escenas cotidianas y los contenidos publicitarios, cuando el narrador, un artista gráfico llamado Ribot, solicita a su jefe un aumento de sueldo. El relato, redactado también a partir de una ecfrosis en la que la alusión al cartel situado en la pared de la oficina se convierte en pretexto para la representación de la vestimenta del jefe (como carente de valor y coherencia estética) y de sus gestos (como actitudes preconcebidas más que naturales), no deja dudas en torno a estas disonancias, toda vez que las representaciones presentes en la escena se derivan de una descripción paralela del cartel, en el cual los hombres y los tiburones pintados le parecen al narrador más modelos que náufragos y más sardinas que depredadores, por ese orden. A lo que después agrega Ribot, para despejar cualquier titubeo, su infelicidad con su degradación a ese oficio del siglo XX que es el del publicista, situado en “tierra de nadie” y que no es “ni artista ni técnico ni artesano ni obrero ni científico ni lumpen ni puta” sino “un híbrido, una cruce, un engendro” (Cabrera Infante, *Tres tristes* 52).

Vale precisar que es sobre la base de ironías como estas, que puede advertirse en *TTT* la presencia de una primera lectura iconológica que esclarece la postura crítica del autor cubano con relación al contemporáneo devenir de las imágenes en las sociedades del espectáculo. En concreto: de las sociedades donde a decir de Guy Debord (24-29), la conversión de los objetos y bienes en mercancías ha llegado a “la ocupación total de la vida

social", mediante ciertos mecanismos icónicos de sublimación. Aspecto que en la tradición de los estudios visuales también se explica por "la constante reelaboración del deseo a través de las imágenes" que rige a la publicidad y al espectáculo, basados en la posibilidad de manipular sin reservas los objetos y sujetos representados (Krochmalny y Zarlenga 243). Tanto la oposición entre oscuridad y luz con que el escritor contrasta la asimetría entre el paisaje formado por los centros nocturnos y la arquetípica población habanera, como la alusión a estas representaciones de "náufragos musculosos y lindos", de "rumberas en trusa" o de "alcaldes y senadores nominados al Oscar", son apenas dos de las estrategias iconotextuales que Cabrera Infante pone en juego como evidencias de la expansión de esta vacuidad visual en la prácticas sociales de la capital cubana de los 50's. La imagen de una urbe donde la profusión del entretenimiento (clubes y cabarets) y del deseo, se priorizaba hasta el extremo de moldear ámbitos como la percepción del cuerpo, del espacio nocturno, de la previsión en la vida política e incluso de la conducta social, como se verá más adelante.

Pero hay que decir que la representación infanteana del espectáculo habanero tampoco se ajusta del todo a una crítica como la sostenida por Debord en torno a las sociedades contemporáneas, si bien en algunos pasajes de la novela, los narradores a veces también toman distancia de la fascinación inicial que generan ciertas imágenes. De hecho, la intencionalidad crítica de Cabrera Infante, dista en varios aspectos de esta óptica marxista –defendida por Debord e incluso, poco antes, por otros autores adscritos a la tradición crítica de la Escuela de Frankfurt sobre el fetichismo de la mercancía en la sociedad de masas–, aunque llame la atención cierta correspondencia en un cometido similar de desmentir un entendimiento transitivo de la imagen comercial como símbolo de bienestar social. En realidad, la narración de *TTT*, al ser movida por una intención de traducir en palabras lo representado en un audiovisual como *PM* y de captar a un mismo tiempo los sonidos de la oralidad habanera, estaba condicionada por un sentimiento de nostalgia basado en lo que el autor comprende como la pérdida de la ciudad que tanto lo deslumbrara en su juventud.

Lidia Morales (632) califica esta nostalgia como el comienzo de un proceso literario de protección de La Habana, que llevaría al escritor cubano a ambientar casi la totalidad de sus ficciones en un tiempo y espacio concreto: la ciudad conocida antes de 1959. Dicha

obsesión, puntualiza, era “un mecanismo de defensa para preservar la ciudad potencial, no solo como fuente de recuerdos, sino como el lugar en el que aún puede desarrollarse la vida que el efecto de la Historia impide” (Morales 632). Las imágenes propuestas por Cabrera Infante, funcionaban así como el refugio literario de una época, sobre todo del espacio urbano y sus personajes típicos, que permitía detener la marcha cronológica del tiempo. Una estrategia, por ejemplo, sobre la que volvería en obras posteriores como *La Habana para un infante difunto* (1979) o la póstumamente publicada *Mapa dibujado por un espía* (2013), al describir, por ese orden, la ciudad recordada antes de su partida, o la hallada durante su última estancia en Cuba, en 1965, con motivo de la muerte de su madre.

La Habana observada a su regreso fue el argumento que según confesara, lo convenció de asumir su exilio como definitivo, toda vez que hasta entonces había permanecido por tres años en una suerte de expatriación temporal, al ser nombrado agregado cultural de la representación diplomática cubana en Bélgica. La Habana del 65, a su juicio, “era una ciudad con una cierta tristeza”, donde “la gente parecía como una especie de zombies, es decir, no había una vida exterior plena como la que yo había dejado antes de irme para Bruselas” (Cabrera Infante, *A fondo* 27:18-27-53).

El conocimiento de estas razones, es lo que ha animado a una parte de la crítica literaria más reciente a interpretar, bajo distintos argumentos, la Habana descrita en *TTT* como la representación alegórica de una ciudad que no existe más que en el espacio delimitado por el texto y la memoria de su autor. Aun cuando esta crítica, influenciada a veces por mediaciones ideológicas que según el investigador Gilberto Padilla (Cit. en Lastre 365-366) constituyen uno de los síntomas de una “invasiva patología viral” ligada a las distintas interpretaciones contemporáneas de “lo cubano”, no haya reparado lo suficiente todavía, en la importancia que las imágenes textuales infantanas tienen a propósito de estas lecturas sobre la reconstrucción literaria de la ciudad perdida. De nuevo los juegos de contrastes entre el espectáculo luminoso de los clubes nocturnos y la sencillez con que son presentados los personajes habituales del entorno habanero, dan fe también de esta relevancia de la imagen que limita, al menos en el texto, la comprensión de las evocaciones nostálgicas de las voces narradoras, como una suerte de cruzada crítica del autor contra la coacción a la libertad y al ocio dentro del proceso revolucionario cubano. De la misma manera en que tampoco subsumen por completo las representaciones de la novela,

sobre La Habana que es objeto y motivo de la nostalgia infanteana, dentro de la misma intencionalidad crítica que distingue a los postulados de Guy Debord sobre el espectáculo.

Si hay en la novela una cruzada explícita, esta es, en cambio, la que el autor establece contra la banalidad de la imagen publicitaria y su mediación en los múltiples escenarios de la sociedad habanera de los 50. Y debe decirse al respecto, que es solo en este punto donde las representaciones del autor parecen estar en sintonía con los postulados de Debord en torno a la centralidad de la mercancía como principal rasgo distintivo en la sociedad del espectáculo. La referencia narrativa más clara acontece precisamente en el umbral de la salida nocturna en la que el fotógrafo Códac conoce a la cantante de boleros La Estrella, en compañía de dos conocidos como la modelo Irenita y el publicista Vitor Perla:

Una de estas noches yo llegué a Las Vegas y me encontré con toda esa gente que no había quién las cambiara y una voz zambullida en la oscuridad me dijo, Fotógrafo, siéntate aquí y toma algo, que yo pago, y era nada menos que Vitor Perla. Vitor tiene una revista que se dedica a poner muchachitas medio encueros y a decir: Una modelo con un futuro que salta a la vista o las poderosas razones de Tania Talporcual o la BB cubana dice que es Brigitte la que se parece a ella y cosas parecidas, que no sé de dónde sacan porque deben de tener un almacén de mierda en el cerebro para poder decir tantas cosas de una chiquita que ayer nada más era manejadora o criadita o trabajaba en Muralla y hoy está luchando con todo lo que tiene para destacarse. Ya ven, ya estoy hablando como ellos. Pero por alguna razón misteriosa (y si yo fuera un redactor de chismes en vez de las eses de misterioso pondría dos signos de peso) Vitor había caído en desgracia, fue por eso que me asombré de que todavía tuviera tan buen humor. (Cabrera Infante, *Tres Tristes* 66-67).

Destaca de este pasaje, no solo el evidente reconocimiento del tema monetario como agente mediador en los procesos productivos de la comunicación pública, en los cuales, claro está, la publicidad también se inserta, sino ante todo, la extensión que el escritor propone desde la consecuente manipulación del contenido publicitario hasta el constante falseamiento de la vida y la identidad de los sujetos (fundamentalmente de las figuras públicas), en función de las apariencias que su imagen debería transmitir. Pues es este puente el que corrobora la expansión de la lógica mercantil hacia el espacio de la vida

social, determinando a su vez el comportamiento y la personalidad de no pocos personajes en la novela, con la excepción de los tres narradores (Códac, Silvestre y Arsenio Cué).

La tercera estrategia iconotextual de contraste establecida por el autor de *TTT* hay que buscarla precisamente en esta recurrente crítica infanteana sobre la distorsión que opera lo comercial en los individuos. Pues otra vez en *Los debutantes*, se tematiza el concurso de esta discordancia entre apariencia y realidad, de una manera curiosa, consistente en la inclusión de fragmentos escritos por los propios personajes (en el formato de cartas o de monólogos), y colmados de expresiones populares proclives a una deformación de los sonidos y no pocas reglas ortográficas. Este abuso del lenguaje, por ejemplo, contradice las intenciones que tienen varios personajes de simular cierto refinamiento en el uso de las expresiones, de cara a afirmar su pertenencia a una clase media habanera en pleno proceso de mimesis con la burguesía de la época, pero que en el camino ha sido incapaz de depurar ciertos modismos e indicadores lingüísticos de su procedencia rural, humilde y hasta carente de estudios, en medio de los frecuentes anglicismos y de la recurrente mención a beneficios sociales como acceso a clubes, estimados salariales y otros indicadores de su participación en las opciones de consumo cultural que La Habana de entonces ofrecía. Sujetos incapaces de erradicar los rastros verbales de una vida pasada pobre, o cuando menos precaria, pero dados a la tarea de proyectar una imagen utópica (desiderativa) de sí mismos, mediante las mismas lógicas publicitarias que la novela cuestiona.

Hasta aquí, el análisis propuesto ha querido subrayar cómo la imbricación de lo visual con las palabras, por una parte, ha fomentado en *TTT* la preeminencia de varios recursos intermediales e iconológicos que a la par que han logrado difuminar las fronteras existentes entre las representaciones literarias y las cinematográficas, han condensado asimismo, una parte considerable del posicionamiento crítico del autor con relación al peligro que la imagen publicitaria entrañaba para La Habana de los 50's. El retrato de una ciudad que en medio de la luminosidad de su vida nocturna, llevaba consigo el gen de una sociedad del espectáculo acorde a la lectura negativa propuesta por Debord, pero que Cabrera Infante no concibe tal cual, al menos no de una manera frontal, si bien logra advertir la mediación que la lógica mercantil a la sazón operaba sobre la vida y el comportamiento social de algunos habaneros. Cuestiones que más allá de sus posibles interpretaciones basadas en la ideología, justamente hallaron forma en el curso de una

escritura atenta a promover relaciones complejas de alteridad y de complementariedad entre las imágenes y las palabras, llevando consigo el espíritu de una época a la cual la nostálgica obra de Cabrera Infante siguió retornando en lo adelante.

Imagen y parodia

La lectura previa sobre la tematización del espectáculo en distintos fragmentos de *Tres tristes tigres*, permite ahorrar líneas en torno a lo que Ricardo Piglia (67) ha definido como un aspecto esencial en el análisis de la parodia: me refiero a la reconstrucción de "las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio" que esta "vendría a expresar". La relevancia del paso, realizado a la par del examen de algunas estrategias iconotextuales e intermediales presentes en la obra, no debe soslayarse, pues fomenta la comprensión de la parodia como un recurso que trasciende el juego estético simple y afirma su propia vocación crítica. La espontaneidad de la escritura infanteana, dada en el interés por el juego con las palabras, no contradice esta afirmación, habida cuenta de que la tarea del autor, luego de esta primera aproximación lúdica, consistía en rescribir el texto, en función de las posibilidades de juego más oportunas a su juicio.

Las diversas rescrituras de los relatos de la novela, son un testimonio de esta búsqueda crítica que Cabrera Infante sostuvo en los seis años que le tomó redactar el libro. En su ensayo titulado *Rompecabezas de Tres Tristes Tigres*, Elizabeth Mirabal (Cit. en Lastre 81-84) estudia lo suficientemente en detalle varias de estas adiciones, omisiones y cambios evidenciados entre la obra y en fragmentos de esta publicados en *Lunes de Revolución*, como para afirmar que varios de ellos respondieron, por ejemplo, a la supresión de ciertos personajes e historias que Cabrera Infante había introducido en los primeros relatos con el objetivo de despejar un poco la desconfianza política que pesaba sobre él desde *PM*. Específicamente, se alude a narraciones excluidas del capítulo *Los debutantes*, que además de las historias narradas por fotógrafos, músicos, noctámbulos, coristas, modelos, actrices y otros arquetipos de la farándula habanera, incluía también las historias de héroes guerrilleros, representados en la voz de varios comandantes o de uno solo, que pretendía ensalzar la imagen heroica de este personaje típico.

No pocos de los demás cambios se basaron, por su parte, en la adición de comentarios mediados por la vocación paródica del escritor, la corrección de erratas incluidas en las publicaciones anteriores y la modificación de otras expresiones en el intento de querer atrapar la sonoridad popular de la lengua de la época. A propósito del capítulo de *Los debutantes*, Mirabal (Cit. en Lastre 89) menciona una de esas adiciones al texto definitivo de la novela que ilustra la centralidad de lo intermedial y de la escritura con imágenes en el desarrollo de la parodia infanteana:

Determinadas bromas en el texto definitivo a partir del mundo de las artes plásticas o el cine no hallaron cabida en la primera variante del capítulo. Se prescindía de la tomadura de pelo que le hace el músico a Vivian cuando le dice que la pintura de Van Gogh sí era buena, pero la película *Sed de vivir* no, así como el comentario sobre «Anthony Gauquinn» -una fusión del nombre de Anthony Quinn, quien interpretó al pintor Paul Gauguin-. Cabrera Infante establece una nueva referencia intertextual, más que con la película de Vincente Minnelli, con su crítica publicada en *Carteles* el 9 de diciembre de 1950: «Vincent y Vincente», donde comenzaba diciendo que era una cinta pretenciosa con más fallos que logros, que erraba allí donde más pretendía y que sus virtudes no eran las buscadas. Consideraba que en la «puritana y burguesa prosa de Hollywood» se trataba de enunciar lo que resultaba evidente: la homosexualidad de Van Gogh y el conflicto erótico del cual partían «las zigzagueantes líneas de su vida y esas curvas excéntricas y las espirales infinitas de sus cuadros» (Mirabal, cit. en Lastre 89).

Tres Tristes Tigres está condicionada, casi en todo momento, por una tonalidad similar de humor y sátira que también se expresa en la dimensión textual de lo narrado. Se ha acotado que las representaciones de la noche y de la ciudad, existentes en la nostálgica memoria de Cabrera Infante, convierten la escritura en un acto lúdico que experimenta por igual con el contenido y la forma de la novela: cambios de voz narradora, juegos y asociaciones de palabras, (re)construcción de nombres a partir de asonancias, diversidad de formatos textuales presentes (transcripción, monólogo, carta, memorias, cuento, etc.), así como la plausible lectura de la obra como el espectáculo anunciado en el prólogo. Todo corrobora el impulso lúdico de la redacción, que acaso el autor adelanta también en la nota inicial de *TTT*, al proponer condiciones para su lectura: la consideración de los nombres mencionados como pseudónimos y el carácter accidental de las semejanzas entre los sucesos de la narración y la Historia, además de la recomendación de leer sus páginas en

voz alta, puesto que probablemente estas debían oírse mejor de lo que se leían, gracias a la voluntad de traducir al lenguaje literario, la oralidad popular habanera.

Afín a la representación de la sociedad del espectáculo y a la sublimación de lo visual que esta pondera, no resulta extraño que la participación de las imágenes y de algunos mecanismos iconotextuales contribuya de igual modo al desarrollo de la parodia; y que en diversos pasajes, la descripción vívida de algunos escenarios y objetos visuales, logre constituirse también en el desencadenante del acto paródico, al punto de aun trascender algunas de las formas más simples de intertextualidad, como la cita. Cabe recuperar uno de los fragmentos más ilustrativos del libro, donde son los elementos visuales los que avivan y se adueñan de la parodia, al punto de que sin su participación, el empleo de este recurso parecería carecer de sentido.

En uno de los episodios, la apuesta por la ecfrasis en la narración tributa a la descripción caricaturesca del deambular nocturno de Códac por La Habana, a partir de lo sucedido en un sueño que, poco después, dará paso a fusiones y a confusiones con otras imágenes y con situaciones reales e imaginarias que, aunque aparentemente inconexas, terminan por conformar una reflexión coherente. Véase solo el inicio de este pasaje:

Soñé que salía durante 68 días consecutivos al golfo nocturno y no conseguía ni siquiera un pescado, ni una sardina y Bustrófedon y Eribó y Arsenio Cué no dejaban salir conmigo a Silvestre porque decían que yo estaba completa y definitivamente salao, pero el día 69 (...) estaba de veras en el mar, solo, y de entre las aguas azules, violetas, ultravioletas, venía un pez fosforescente que era largo y se parecía a Cuba y después se achicaba y era Irenita y se volvía prieto, negruzco y era Magalena y cuando lo cogí, que picó, comenzó a crecer y a crecer y se hizo tan grande como el bote y se quedó boyado, bocarriba, jadeando, haciendo ruido con su boca de hígado, ronroneando, rugiendo y después hacía otros ruidos, como los que hace un tragante tupido, y se quedó quieto y comenzaron a aparecer tiburones, picúas, pirañas, que tenían caras desconocidas... (Cabrera Infante, *Tres tristes* 172).

La carga ecfrástica de este fragmento emerge luego, mediante el uso de una cita textual que Cabrera Infante desliza en el capítulo cuando Códac se despierta casi al borde de la asfixia, por el peso del cuerpo del pez sobre el suyo, que en realidad es el de La Estrella lanzada sobre el fotógrafo en un arrebató de lujuria. Acota el narrador: "Si los sueños de la razón dan monstruos, ¿qué dan los sueños de la sinrazón?" (Cabrera Infante,

Tres tristes 174). Se trata de un gesto en el curso del relato que además de adentrarse en la descripción de otro sueño sobre la música y los marcianos, propone una relectura de la ilusión primera, a la luz de uno de los grabados del pintor español Francisco de Goya (1746-1828): específicamente, de aquel que integra su serie *Los Caprichos* y que lleva por título *El sueño de la razón produce monstruos*.



Figura 1. Grabado titulado *El sueño de la razón produce monstruos*. Número 43 de la serie *Los Caprichos* (Francisco de Goya, 1799).

Gracias a la cita se advierte entonces la existencia de semejanzas entre el contenido del grabado del pintor ibérico y la representación del sueño descrito por Códac, a propósito de una de sus tantas salidas nocturnas por las calles, bares y cabarets habaneros, que se ha trastocado en una fantasía de pesca en aguas oscuras. La referencia al mar, en cuanto índice de la insularidad cubana y del reducido espacio urbano que acapara muchos de estos

establecimientos, junto a la conversión de las personas en peces –fosforescentes las mujeres y depredadores los hombres–, son licencias que Cabrera Infante se permite en su afán de “cubanizar” la representación paródica de una obra plástica ampliamente conocida, y para prolongar así su vigencia en esos dominios de la sinrazón ligados a una vida social y a una producción cultural permeada por la diversidad de opciones para el consumo y por la estilización visual que es intrínseca a la manipulación publicitaria.

Dos son los elementos visuales que permanecen inalterables en la adaptación paródica de este grabado al escenario nocturno habanero: el primero consiste en un protagonismo de los animales en el reino de las fantasías, expuesto a su vez en la adopción de técnicas depredadoras para las relaciones sociales entre ejemplares de distinto sexo; mientras que el segundo, y más importante, estriba en una acumulación imaginaria de *monstruos*, que la parodia transporta al texto a través de un énfasis en el movimiento generado por la mutación y el crecimiento del pez fosforescente que se acerca a Códac. Asimismo, esta parodia ha trazado una inversión estética en la construcción ecfrástica del fragmento, al pasar de la subsunción de la frase a un pequeño espacio en la obra plástica original, a la re-creación condensada de lo visual en un espacio textual que asume el protagonismo. De modo que también el concurso de las imágenes en algunas de las parodias de *TTT*, se debe en parte a una búsqueda de alteridad entre los distintos regímenes representativos de la literatura y del cine. Un motivo que se repite constantemente en otras ficciones del autor y que se reproduce en una de las conclusiones de su ensayo titulado *Literatura y Cine. Cine y Literatura* (Cabrera Infante, *Cine* 25-27), referido a una imposibilidad de explicar el legado literario de varios escritores sin el debido reconocimiento del influjo del séptimo arte en sus obras.

Tal es la incidencia de una búsqueda de alteridad visual/textual en las ficciones de Cabrera Infante –y especialmente en la novela analizada–, que incluso en las parodias dedicadas solo a una crítica de un referente literario puntual, la presencia e importancia de las imágenes en la escritura no puede pasar desapercibida. Hay una evidencia nítida en los siete textos paródicos que recrean el asesinato del líder y exiliado soviético León Trotsky, a partir de una imitación de los estilos de varios escritores cubanos. Amparadas en el empleo de una especie de ecfrasis referencial genérica, las parodias de este apartado de *TTT* apelan a una narración cinematográfico-textual, en la que las imágenes del asesino a punto de

asestar el golpe se repiten de un autor parodiado a otro, en medio de descripciones y de comentarios que varían en función de los rasgos distintivos de sus respectivos estilos.

Aunque quizás la evidencia más diáfana sobre esta relevancia de las imágenes, dimane de la parodia inspirada en el caso particular de Alejo Carpentier –la más extensa–, en la cual la prosa barroca del autor se caricaturiza mediante el uso de galicismos, latinismos y descripciones detalladas de cada objeto y elemento arquitectónico visible en la casa de la víctima (ventanas, cortinas, macetas, columnas, paredes, puertas, etc.) e incluso en la vestimenta y en la apariencia física de los dos personajes (víctima y asesino), hasta recrear el instante previo a la ejecución del crimen y petrificar la imagen del homicida empuñando el arma, con su mano levantada sobre la cabeza de Trotsky, al tiempo que enumera mentalmente “cada una de las individualidades anatómicas, sartoriales, idiosincráticas, personales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece de lo que se conoce en preceptiva francesa como *Syndrome d’Honoré*” (Cabrera Infante, *Tres tristes* 274).

La intermedialidad de estas parodias se acentúa en el hecho de que el soporte donde han quedado registradas para que Silvestre las reproduzca al interior de la novela, proviene de una cinta grabada que mezcla las divertidas ocurrencias de su autor, Bustrófedon, con las voces de Cué, de Códac y otros amigos, hasta hacer ininteligible su audición. No menos importante es que la misma existencia de Bustrófedon constituya un misterio sin resolución –aún sujeto a polémicas dentro de la crítica relativa a *TTT*–, y que por tanto también deja en suspenso la imagen del autor de las parodias, como un ser (¿imaginario o real en el espacio de la ficción?) que debe su vis cómica a trastornos anatómicos con repercusión en los procesos cognitivos de identificación y manejo del lenguaje. El inaudible registro de su voz representa uno de los detalles favorables a esa sensación de duda y de desasosiego que su figura transmite a las siete parodias de escritores cubanos, respecto de la evocación efrástica nocional de un crimen accesible al lector a partir de la recreación que la narración cinematográfica de Cabrera Infante despliega.

Conclusiones

Es constatable a partir de la lectura iconológica propuesta, que las complejas y dialécticas relaciones entre los regímenes de representación textual y visual, constituyen un rasgo central en la escritura de Cabrera Infante, a partir de una vocación que no solo buscó el concurso paralelo de las técnicas narrativas propias de la literatura y del cine, sino que pretendió a la par, y huelga decir, con cierto éxito, difuminar las barreras entre unas y otras. Una tarea que nació ante todo de un proceso constante de rescritura realizado por el autor a lo largo de seis años (1961-1967), y en consonancia con su paulatino desencanto y distanciamiento con el proceso revolucionario cubano, así como con sus ansias de concebir la creación literaria como un ejercicio de cariz lúdico, favorable a la posibilidad de experimentar con el lenguaje y con la tradicional composición de los géneros narrativos. Fue la adopción irreverente de estos principios lo que condicionó la publicación de *Tres Tristes Tigres* como una novela única en su época, gracias en buena medida a la imbricación de las construcciones icónicas y verbales hasta la conformación de un único e indivisible discurso, permeado también por la aspiración infanteana de atrapar en el texto el sonido de la oralidad habanera.

Es pertinente señalar la variedad de estrategias iconológicas e intermediales que en la obra dan cuenta de la originalidad con que Cabrera Infante aunó el empleo de las palabras y las imágenes: adaptaciones verbales de recursos cinematográficos como la transmisión de una sensación de velocidad, la modulación de la voz sugerida a partir del uso intencional de los signos de puntuación, continuos ejercicios de contraste entre la luminosidad de los cabarets y la misteriosa dinámica nocturna de la vida social cubana, frecuente rescate de la descripción, y más específicamente de la construcción ecfrástica, como motivo inicial de las representaciones textuales, asunción de la parodia basada en referentes plásticos, cinematográficos y literarios. Maniobras que también acompañó de cierta explicitación de su postura crítica respecto de la manipulación publicitaria, y de su peligroso influjo en el campo de las relaciones y de las prácticas sociales de la época, como anticipación paródica de la banalidad a la que siempre está expuesta la cultura visual regida por las lógicas del consumo y la sublimación visual.

Pero cada una de estas operaciones estéticas, al dar cuenta del carácter lúdico de la poética infanteana, también dejó entrever en la novela un remanente de coherencia, por más que esta afirmación pueda parecer paradójica, sobre todo en el reconocimiento de patrones de alteridad y de complementariedad entre lo visual y lo textual. Semejante característica, frente a la diversidad de géneros, de narradores y de estilos narrativos empleados, resultó ser de crucial importancia en la articulación de una obra que quiso transgredir los modelos convencionales hasta entonces vistos en las representaciones del arte. Y que mientras lo hizo, trascendió asimismo, la tradición teórica evidenciada en los recurrentes debates sobre la igualdad o la superioridad de lo visual sobre lo textual, o viceversa, para inscribirse, al menos en cuanto a estilo y a complejidad iconotextual se refiere, en el espíritu de la producción teórica relativa al contemporáneo giro pictorial. Es esta la tesis que distingue a buena parte de las representaciones visuales y verbales en *TTT* y que sirven de punto de partida para la parodia y la crítica de la producción sociocultural de una época, la del autor, signada por la ubicuidad de los referentes cinematográficos y por la siempre acechante contaminación publicitaria.

REFERENCIAS

- Cabrera Infante, Guillermo. “A fondo con Guillermo Cabrera Infante”. *A fondo*, dirigida por Joaquín Soler. *Radiotelevisión Española*, 11 de julio de 1976, 53:25 min. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/entrevista-guillermo-cabrera-infante-fondo-1976/1184309/>. Consultado el 29 de abril de 2022.
- . *Cine o sardina*. Punto de lectura, 1997.
- . “Conversación sobre Tres Tristes Tigres. Una entrevista de Rita Guibert”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 76-77, 1971, pp. 537-554.
- . *Tres tristes tigres*. Seix Barral, 2017.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio, 1995.
- Fernández, Javier. “Un oficio del siglo XX: Guillermo Cabrera Infante en su laberinto fílmico”. *Pensamiento al margen*, núm. 5, 2016, pp. 356-374.
- Gabriel, Silvia. “Algunos conflictos de las imágenes en el marco del giro icónico. Esbozos de una ontología a partir de Paul Ricoeur”. *Escritura e imagen*, núm. 16, 2020, pp. 155-172.
- Goya, Francisco. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799, Museo del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280?searchid=0d876416-f0c6-9151-067d-b6880bd11857>. Consultado el 14 de abril de 2022.
- Iwasaki, Fernando. “Verbi gracia, Guillermo Cabrera Infante”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 37, 2008, pp. 79-82.

- Krochmalny, Pablo y Matías Zarlenga. "Cultura visual y estudios visuales". *Las tramas del presente desde la perspectiva de la sociología de la cultura*, edición de Mario Margulis, Marcelo Urresti, Hugo Lewin y otros. Biblos, 2011, pp. 231-248.
- Levine, Suzanne. "Writing as Translation: Three Trapped Tigers and a Cobra". *MLN*, vol. 90, núm. 2, 1975, pp. 265-277.
- Merrim, Stephanie. "Through the Film Darkly: Grade 'B' Movies and Dreamwork in 'Tres tristes tigres' and 'El beso de la mujer araña'". *Modern Language Studies*, vol. 15, núm. 4, 1985, pp. 300-312.
- Mirabal, Elizabeth. "Rompecabezas de *Tres Tristes Tigres*". *Anatomía de una isla. Jóvenes ensayistas cubanos*, compilación de Reynaldo Lastre. Ediciones La Luz, 2015, pp. 77-92.
- Mitchell, William J. T. *Teoría de la Imagen*. Ediciones Akal, 2009.
- Morales, Lidia. "La Habana para un infante difunto: la ciudad como tablero de juego". *RILCE*, vol. 35, núm. 2, 2019, pp. 630-646.
- Padilla, Gilberto. "El factor Cuba". *Anatomía de una isla. Jóvenes ensayistas cubanos*, compilación de Reynaldo Lastre. Ediciones La Luz, 2015, pp. 365-379.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, 1983.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores, UNAM, 2012.
- . "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías*, núm. 4, 2003, pp. 205-215.
- Puñales-Alpízar, Damaris. "Trotsky subversivo: ausencias y presencias en el imaginario cubano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 82, 2015, pp. 303-328.
- Rodríguez-Falcón, Olga. "The Lumpen and the Popular: Guillermo Cabrera Infante and Julio García Espinosa". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 28, núm. 4, 2009, pp. 465-479.
- Rowlandson, William. "Cabrera Infante and Parody: Tracking Hemingway in *Tres tristes tigres*". *The Modern Language Review*, vol. 98, núm. 3, 2003, pp. 620-633.
- Siemens, William. "Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll's Presence in *Tres Tristes Tigres*". *Hispania*, vol. 62, núm. 3, 1979, pp. 297-303.
- Tittler, Jonathan. "Intratextual Distance in *Tres Tristes Tigres*". *Hispanic Issue*, vol. 93, núm. 2, 1978, pp. 285-296.